ÉRIS ANTÔNIO OLIVEIRA

REALIDADE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

1910001237

ÉRIS ANTÔNIO OLIVEIRA

REALIDADE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues

São José do Rio Preto, 2003

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ÉRIS ANTÔNIO OLIVEIRA

REALIDADE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

unesp

ÉRIS ANTÔNIO OLIVEIRA

REALIDADE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de doutor em Letras: Área de concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues

Unesp Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
t.1.237/04

São José do Rio Preto, 2003

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tB869-31.09
048r

80206000

O48r Oliveira, Éris Antônio
Realidade e criação artística em Grande Sertão: Veredas
Éris Antônio Oliveira. – São José do Rio Preto, SP, 2003.
283p.

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, 2003.

1. Literatura brasileira – crítica literária. 3. Estética literária.
I. Título.

CDU 821.134.3 (81)-31.09
7.01:821.134.3(81)-31

unesp

AGRADECIMENTO

Feliz daquele que recebe, de forma compartilhada, o ensinamento profundo, esmerado, seguro, das pessoas que se empenham, predominantemente, na obtenção da sabedoria. É com esse sentimento que agradeço, fraternalmente, na pessoa do professor Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues, à equipe de professores da UNESP que, com invulgar brilhantismo, motivaram-me a fruir a vida essencial expressa pela beleza, que se renova, persistentemente, em cada obra artística, fascinando nossa aventura de viver.

SUMÁRIO

RESUMO ix

ABSTRACT ix

INTRODUÇÃO 10

1- A TRAVESSIA: CAUDAL DE MÚLTIPLOS VALORES 16

2- O CARÁTER PARTICULAR DA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA 19

2.1- Sobre a Especificação Artística 21
2.2- Da Percepção à Apercepção 24
2.2.1- Prazer pela inteligência e prazer pela sensação 26
2.2.2- Forma, sensibilidade e beleza 29
2.2.3- A unificação como postulado central 30
2.2.4- A unidade na variedade 32
2.2.5- O elemento predominante como fator de equilíbrio 33

3- OS ENIGMAS DA METÁFORA 35

4- NAS ASAS DE CUPIDO 42
4.1- Uma Flor nos gerais 42
4.2- No Percurso, Diadorim 44
4.3- Um Par Inconveniente 45
4.4 - Essência Plural 45
4.5- Na Seda das Nuvens 48
4.6- Fatores Artísticos da Experiência amorosa 52
4.6.1- Itinerário da fantasia 53
4.6.2- Um efeito *sui generis* 56

5- TRAÇOS MÍTICOS 58

5.1- A Opressão de Sísifo e a Astúcia de Prometeu 59
5.2- O Sucesso de Héracles 63
5.3- Ulisses e a Consulta a Tirésias 65
5.4- Enéias e a Busca dos Oráculos 67
5.5- Riobaldo e as Veredas-Mortas 69
5.6- Uma Exuberante Plasticidade 70
5.7- Nas Malhas do Jogo 71
5.8- O Efeito de Profundidade 73

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

6- NAS ENTRANHAS DA CULTURA 77
6.1- O Devaneio e seus Encantos 78
6.2- Nos Abismos com Dante 84
6.3- Altissonâncias e Decadências
Aproximações com Fausto 90

7- PERIGOSAS FRONTEIRAS 98

7.1- As Dissimulações do Cujo 104
7.2- Uma Difícil Escolha 107
7.3- As Múltiplas Faces do Real 108
7.4- No Interior do Espaço Sagrado 111
7.5- Envolto pelo Encantamento 114
7.6- Detendo a Magia 115
7.7- Entre a Realidade e a Imaginação 117
7.8- Da Leitura à Desleitura 119

8- A RELIGIÃO, A MAGIA E OS ENIGMAS DO HOMEM 123

8.1- Os Personagens e seus Segredos 125
8.2- O Efeito da Estilização 128
8.3- Uma Experiência Fragmentária 130
8.4- Efeitos da Transfiguração Artística 132

9- O GRANDE SERTÃO: UM TESOURO DO IMAGINÁRIO 137

9.1- Um Mundo à Parte 139
9.2- Os Gerais 140
9.3- As Veredas 145
9.3.1- A vastidão 148
9.3.2- Uma praça fortificada 152
9.4- Os Itambés 154
9.5- O Processo de Unificação 158
9.6- O Fator Subordinante 159

10- A CANÇÃO DE SIRUIZ: A HISTÓRIA DENTRO DA HISTÓRIA 163

11- A FORMATIVIDADE DOS FATORES COMPOSICIONAIS DO TEXTO 183

11.1-Sobre a Singularidade Composicional 187
11.2- A Micro-narrativa Internalizada 190
11.3- Disseminação e Dissimulação 192
11.4- Uma Opacidade Estratégica 197
11.5- A Criatividade das Anacronais 198
11.6- A Função dos Anúncios 200

unesp

12- UMA DISCURSIVIDADE SINGULARIZADORA 206

12.1- Nas Malhas de um Novo Ideário 211
12.2- No Âmbito da Multiplicidade 213
12.3- Abertura para a Experimentação 214

13- UM ACENTUADO PROCESSO RENOVADOR 221

13.1- Mirada Sedutora 222
13.2- Sob o Signo da Fragmentação 231
13.3- Momentos de Transfiguração 243

CONCLUSÃO 253

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 259

OLIVEIRA, Éris Antônio. REALIDADE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*. Tese de doutorado apresentada à *Universidade Estadual Paulista* "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), campus de São José do Rio Preto, 2003.

RESUMO

O presente trabalho constitui-se de um estudo de *Grande Sertão: Veredas*, com a finalidade de explicitar sua complexa elaboração *formativa* e os efeitos dela decorrentes. Ao que saibamos, até agora não se fez nenhum estudo com fulcro nas reflexões propostas pela estética, especialmente da estética da *formatividade*, que oferece parâmetros bastante adequados para a explicitação da exuberante plasticidade que um romance como este detém. Tal abordagem permite ainda avaliar a complexa inter-relação e a irrepetível criatividade que a imaginação e o intelecto estabelecem no interior desta obra, instaurando um "mundo transfigurado", que faculta ao leitor entrar em contato com sublimes valores e com uma essencial humanidade nela mimetizados. Esta tese trata, no primeiro momento, tanto da relação de *Grande Sertão: Veredas* com a tradição quanto de seu vínculo com as correntes poéticas de vanguarda do século XX e, no segundo, da maneira pela qual o autor configurou *formativamente* esse lastro cultural e especulativo, na composição da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Estética formativa; Ficção brasileira; *Grande Sertão*; Guimarães Rosa; Romance moderno.

OLIVEIRA, Éris Antônio. REALITY AND CREATION IN *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*. Doctor's dissertation presented to *Universidade Estadual Paulista*, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2003.

ABSTRACT

This is an analysis of *Grande Sertão: Veredas* (Devil to pay in the Backlands), by Guimarães Rosa (1908-1967), aiming to reveal its complex *formative* elaboration and the artistic effects thereby originated. As far as it is known, so far no study been made with focus on the reflexions proposed by aesthetics, especially the aesthetics of *formativity*, which offers very much adequate parameters for the explicitation of the exuberant plasticity which a novel like this presents. Such an approach also allows us to evaluate the complex interrelation and unrepeatable creativity which both imagination and intellect establish in the interior of this work, instituting a "transfigurated world", which allows the reader to get in touch with sublime values and with an essential humanity thereby mimetized. This thesis, in the first moment, deals both with the relation of *Grande Sertão: Veredas* with tradition and its bond with 20th century vanguard poetical currents and, in the second, with the manner through which the author *formatively* configured this cultural and speculative lustrum in the composition of the work.

KEYWORDS: Brazilian fiction; Formative aesthetics; *Grande Sertão*; Guimarães Rosa; Modern novel.

INTRODUÇÃO

Raramente se consegue produzir uma obra artística que reúna em sua efetiva singularização uma surpreendente densidade metafísica e uma arrojada elaboração formal. Assim é *Grande Sertão: Veredas*. Trata-se de uma obra profundamente instigante, de cujo interior afloram, em reflexos multifacetários, os mais complexos e recorrentes problemas que compõem os alicerces da cultura ocidental. A força de seu conteúdo humano e de sua essencial representação instaura-se a partir dos substratos subjacentes da teologia, do mito e da metafísica e apela para o alcance metafórico-existencial das questões últimas do existir, bem como para o primado da experiência vital, que se renova persistentemente em sua expressão artística.

Sua significação interna emerge com o máximo de densidade e isto repercute em seus constituintes, dentre eles, na criação do personagem: Riobaldo é concebido, ficcionalmente, de modo a espelhar uma 'personalidade consciente', capaz de se auto-afirmar em face da elevada destinação que se lhe apresenta. Sua experiência vivencial está de acordo com a seguinte postulação: "O homem não deve enfrentar o desenrolar dos acontecimentos da vida, de forma inconsciente, porque isto poderá causar-lhe a aniquilação, pois o que cada personalidade tem de grande e de salvador é o fato de o indivíduo, por livre decisão, propor-se a realizar seus desígnios." (Jung, 1981, p. 185)

Essa é uma questão essencial com que o protagonista de *Grande Sertão: Veredas* se defronta na sua instigante aventura de viver, da qual não pode eximir-se, pois terá que conviver com o sentimento incômodo de estar cindido a um acabar inacabado, que o acompanha persistentemente e que encontra sua melhor expressão no jogo artístico instaurado na linguagem desta obra.

O presente trabalho tem por *objetivo* realizar uma abordagem de *Grande Sertão: Veredas*, para explicitar seu complexo processo formativo e os efeitos estéticos dele decorrentes. O lastro teórico para essa investigação é proveniente da estética da *formatividade*, de Luigi Pareyson, e o tratamento que se dá ao presente estudo é macro-

unesp

analítico. Além desse quadro referencial, são usados, aqui, elementos da estética da empatia, de Teodoro Lipps, da estética formal, de Susanne Langer e da poética de Bachelard, pois esses estudos mantêm vínculos com a teoria de Pareyson.

Pretende-se, dessa forma, elucidar, nesta obra, o procedimento de transfiguração do mundo natural em universo ficcional, sendo que para isso o artista necessita da "formação presidida pelo pensamento, da reflexão que orienta sua produção, bem como do exercício e da habilidade desse produzir-se". (Hegel, 2001, p. 49) A integração dessas *duas esferas* constitui um objeto de investigação recorrente, reflexivo e autoproblematizante, estudado por um número variado de correntes filosóficas; mas, apesar das inúmeras abordagens sobre essa questão, ela permanece em aberto, porque a palavra poética extrai seu potencial revelador das dimensões inexauríveis da existência, em seu permanente devir.

O presente trabalho estuda, portanto, a relação dialética que se institui na transformação da experiência cotidiana em expressão genuinamente artística, autônoma e detentora de natureza própria; e está estruturado em *três momentos:* no *primeiro*, faz-se um exame com o propósito de mostrar a relação desta obra com a tradição; no *segundo*, busca-se sua integração com as correntes poéticas do século XX e, no *terceiro*, que aparece permeando os dois anteriores, é feita uma análise da constituição artística da obra.

No *primeiro plano constitutivo*, tentou-se estabelecer pontos de correlação entre *Grande Sertão: Veredas* e alguns mitos gregos, como os de Hermafrodito, de Sísifo, de Prometeu, de Héracles e de Orfeu. Isto é possível porque o procedimento criativo desta obra permite uma leitura que envolva a 'mais valia semântica da linguagem', como prevê Ricoeur, (2000, p. 381) de modo a dar conta da tensão que se estabelece entre os níveis implícito e explícito que se configuram no horizonte de abertura de seu discurso artístico.

Realiza-se, subseqüentemente, um estudo que tem por fim demonstrar certas aproximações existentes entre este romance e outras obras representativas da cultura ocidental como *O Fédon,* de Platão, *A Divina Comédia,* de Dante Alighieri e *Fausto,* de Goethe, pois todas manifestam, em suas singularíssimas recriações imaginativas, o destino

unesp

metafísico do ser humano, ao mostrá-lo como um aficionado amante da decifração de sua 'verdade' última. Isso está em consonância com o primado fundamental da criação artística, pois esta procura propiciar ao leitor uma forma harmônica e equilibrada, que seja contemplável e fruível, como propôs Pareyson (1993), traços que se dissimulam na ciência ou na especulação, mas que se tornam inteiramente dominantes na arte.

Elucida-se, posteriormente, certos efeitos decorrentes da tensão que se instaura entre a religião e a magia, no contexto cultural e artístico da obra em exame. Segue-se uma reflexão, com pretensões fenomenológicas, sobre os elementos que integram a espacialidade artística do texto: as veredas, os gerais e os itambés, para mostrar a rara qualidade artística com que são ficcionalizados. Depois, há uma abordagem sobre os efeitos da interpenetração dos gêneros, especialmente da inserção do gênero lírico no interior da realização épica, de tal forma que a *Canção de Siruiz*, que aparece de maneira alternada e contínua, permeando o contexto épico, constitua uma história dentro da história, originando uma disposição progressiva que enseja a indeterminação e a auto-reflexividade.

Busca-se, ainda, evidenciar em *Grande Sertão: Veredas* a matriz de uma retoricidade altamente plástica, na qual se pode verificar uma contínua tensão entre a necessidade de ordem, de unificação e a plausibilidade de configurar o mundo transfigurado por meio de formas em mutação, que se abrem a variadas possibilidades na sua integração com o processo artístico.

Simultaneamente a essa dimensão transformadora da linguagem, essa obra valoriza as novas atitudes criativas instauradas nas proposições formuladas pelas vanguardas, como o desvio e a assimetria, detentoras de largo potencial expressivo e que, por isso, são aptas a elevar ao máximo as possibilidades do imaginário e que passaram a solicitar, do crítico, avaliações novas e alternativas.

No segundo plano constitutivo, procurou-se avaliar o processo de *formação artística* dos fatores, anteriormente mencionados, a partir das postulações propostas pela estética da *formatividade.* Por meio dessa fundamentação teórica fez-se uma empenhada análise com o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

objetivo de explicitar o processo de transformação, em virtude do qual os elementos do *primeiro plano constitutivo* resultaram numa produção simbólica de relevante significação cultural e humana. Essa perspectiva deve ser, aqui, compreendida segundo as reflexões de Lipps, que diz:

> Denominamos de símbolo àquilo que percebemos e no qual vivemos outra coisa, por exemplo, um conato, uma ação interior, uma forma de excitação interna ou, em uma palavra, uma forma de nossa atividade vital interior. (Lipps, 1923, p. 37)

O termo *formação*, de grande importância neste trabalho, foi usado inicialmente por Hegel, designando o modo especificamente humano de dar forma às disposições e capacidades naturais do homem (1993, p. 245). Refere-se, ainda, a algo que transcende a percepção factual empírica, portanto a algo mais interior e elevado. Posteriormente, foi empregado por Helmholtz, indicando que essa operação está relacionada à *sensibilidade* e ao *tacto artísticos*, traduzindo, especialmente, as produções em que a vida interior do homem, para efetivá-las, atua de maneira intensamente móvel e livre.

Em Pareyson, esse termo torna-se *formatividade*, isto é, a faculdade humana de realizar um 'feito' que extrapola os sentidos prático e especulativo. Nesse âmbito, a ação e o pensamento do sujeito intervêm exclusivamente para possibilitar-lhe a *formatividade*, ou seja, a realização única e irrepetível da arte.

O objeto resultante da operação formativa traz em sua íntima compleição uma inexorável força criadora; assim é *Grande Sertão: Veredas*, fazendo com que o fruidor se veja ali e sinta, nessa relação, uma natural expansão de seu ser ou, dizendo de outro modo, ele experimenta sua essência interior num objeto exterior, conforme postula a *Estética da formatividade*.

Tudo isso ocorre porque o objeto artístico tem sua própria natureza, traz consigo uma estranha força, que desencadeia o sentimento de prazer, termo que está, aqui, empregado em sentido filosófico e indica "acréscimo de perfeição a uma atividade", como

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

previu Aristóteles (1986, p. 300), ou expansão do ser, como sugeriu Nietzsche". (1983, p. 270)

Essa corrente estética ocupa-se dos três elementos fundamentais da criação formativa: o artista, o objeto criado e o fruidor, oferecendo um quadro analítico bastante completo, sobre a *produção* e sobre os *efeitos* suscitados pelo objeto artístico, que está relacionado com as *categorias do ser e do conhecer*.

O sentido plástico, anteriormente citado, está intrínseco na obra analisada e orienta-se para seu significado último, que tem origem na imagem primordial, que se institui na experiência profunda dos personagens, convertida em linguagem, e pode ser concebida a partir da postulação de Jung:

> Quem fala por meio de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que se qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, por isso, eleva o destino pessoal ao destino da Humanidade, impulsionando em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram à humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobre-viver à mais longa noite. (1987, p. 170)

A formatividade elucida que na criação simbólica a dimensão sensível sobrepõe-se à racional, e a sensibilidade, nesse âmbito, postula uma integração abrangente, totalizadora, que envolve o pólo criador, o mediador (estabelecido pelo objeto) e o fruidor. Instaura-se, nesse caso, um sistema que envolve a personalidade do artista, em seu aspecto criador; a experiência existencial de um grupo, configurada em realização plástica, e a maneira pela qual esses fatores atingem a sensibilidade do destinatário.

Pareyson é um pensador que considera a criação artística em sua expressão mais ampla e substancial, tendo em vista que toma o ser que lhe dá origem e aquele ao qual se destina em seu *ethos* (isto é, em sua significativa constituição, considerando tanto suas produções exteriores, que são reflexo de sua interioridade, quanto as formas expressivas reveladoras de seu espírito vivo histórico e *historial*) e em seu *pathos,* que está fundamentalmente ligado a seu anelo de transcendência. "*Pathos* traduz a idéia de afetar-se vivamente, de apaixonar-se e arrebatar-se... Adquire a função de atributo que qualifica o termo 'anelo'. Neste sentido, traduziria a qualidade desta aspiração mais profunda e

unesp

angustiada, motivo último do viver e escrever dos filósofos e poetas". (Ramon, 2000, p. 309) Esta dimensão relaciona-se, na obra em exame, com a vida interior do artista transposta para a dos personagens, ensejando uma forma simbólica do mais alto alcance.

Nessa perspectiva, é preciso considerar a arte como um fenômeno que sugere possibilidades tão insuspeitáveis quanto aquelas que habitam a espiritualidade do ser dizente que lhe dá origem, pois as possibilidades constitutivas do fundamento do existir tornam-se patentes no 'discurso poético'. "Enquanto a linguagem ordinária, à deriva do poder anônimo que a instrumenta, tende a encobrir essas potencialidades, a linguagem poética, como forma de uso instrumental das palavras, suspende a função comunicativa e revela, sobretudo, através de um *mood*, de um sentimento, de uma tonalidade afetiva, o ser-no-mundo" (Nunes, 1986, p. 197). É com razão que os latinos denominavam-na de *terra incógnita*, pois aponta para o mais elevado poder des-realizador e des-velador.

Essa linguagem procura exprimir o caráter subjacente que, quase sempre, dissimula-se nos seres e nas coisas, mas que pela habilidade de um emissor talentoso coloca-se sob o signo da formatividade artística. Pautando-se por essa linha reflexiva, a interpretação assume um caráter diferenciado, ou seja, a decifração do sentido do texto torna-se apenas um dado inicial, que é transposto pela busca da elucidação do potencial significativo nele contido, de forma latente, pois já se sabe que é nas dobras mais internas e plissadas do texto que o sentido alcança suas melhores realizações, como foi confirmado pelos "vazios" da teoria dos efeitos de Wolfgang Iser e pela teoria hermenêutica de Paul Ricoeur.

Se o primeiro momento analítico está ainda ligado ao plano histórico e metafísico, o segundo encaminha-se para o nível historial e formativo ou artístico. Nesse último caso, os aspectos procedentes da sensibilidade intensificam-se, dando origem à alteridade, seja do 'eu', seja do 'real' entrevisto pelo eu. O texto ficcional ocasiona, assim, o teor necessário de desfamiliarização para que as disposições anímicas de seu receptor sejam afetadas, possibilitando, com isso, a ativação das energias internas do receptor, que as atualiza e revive, pois só uma leitura especialmente profunda permite ao receptor tornar efetiva a elevada significação cultural e humana que se configura artisticamente na obra.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1- A TRAVESSIA: CAUDAL DE MÚLTIPLOS VALORES

Nas sedes do infinito, ó alma, em vão te abrasas;
prende-te ao solo o corpo, o corpo não tem asas...
não tem, não pode ter. Mas todos, por instinto,
já sentiram por certo o mesmo que em mim sinto:
cobiças de transpor, anseios de subir.

Goethe. *Fausto.*

Uma das grandes questões com que se ocupam tanto a literatura quanto a filosofia, no século XX, é a da dúvida existencial, que se traduz, muitas vezes, na angústia e na inquietação do indivíduo que, posto em face da crueldade organizada e do desnivelamento das condições materiais, percebe-se envolto pelos contornos do desenho histórico que se projetam nas complicadas tramas dos fenômenos sociais.

Seguindo intuitiva ou inconscientemente esta forma aglutinadora, significativas obras literárias e filosóficas foram elaboradas, tentando explicitar aspectos fundamentais da natureza do ser humano como: sentido, sensibilidade, sensorialidade, necessidades, desejos e, sobretudo, sua situação social e seus anseios transcendentais.

A literatura e a filosofia manifestam-se, nesse sentido, como possibilidades humanas dotadas de qualidades específicas, que imprimem determinada fisionomia ao tempo, portando consigo certa interpretação e certa avaliação da realidade. São formações criadoras da cultura material e espiritual de uma época. Nessa circunstância elas se projetam e, na abertura dos projetos, a existência vai estabelecendo rotas por onde a torrente da história passa e se temporaliza.

Como a fênix, a literatura tem a faculdade de metamorfosear-se em novo estilo, ao estabelecer, com a vida cotidiana, firme e duradouro pacto, tornando-se, desse modo, apta a traduzir as formações e deformações da experiência diária, porque a arte atual valoriza as formas que exprimem a interação das relações do homem com o mundo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A literatura e a filosofia estão estreitamente correlacionadas, ambas tematizam a experiência do homem na história, colocando em relevo os fatores essenciais de sua condição, na busca de apontar sentidos para sua vivência.

A esse propósito, Merleau-Ponty diz que "A obra de um grande romancista está sempre sustentada por duas ou três idéias filosóficas" (1997, p. 57) e a função do romancista é de, num projeto estético, fazê-las existir diante do leitor como se fossem coisas. É por isso que significativos romances do século XX, entre eles *Grande Sertão: Veredas*, figurativizam, criativamente, importantes temas desse período, como as indagações permanentes do homem em face de sua existência, colocando em destaque sua inquietação interior, de tal forma que esse questionamento permita um conjunto de reflexões fundamentadas em postulados filosóficos estreitamente relacionados com suas interrogações e possíveis elucidações.

Grande Sertão: Veredas é um romance característico de seu tempo, tanto pela multiplicidade de enfoques nele registrados, quanto por sua manifestação expressiva, evidenciadora de elementos culturais do período em que está inserido, apresentando, entre outros aspectos, os múltiplos conflitos, que permeiam a experiência vivencial, decorrente da crescente instabilidade material e espiritual que incide fortemente na trajetória de seus personagens.

Nesse contexto, a ficção questiona a regularidade das ações, a permanência das estruturas, o domínio dos modelos e o paradigma social estabelecido. A ficção, embora nasça no interior do projeto social, dele difere, porque a arte atua num plano tensional estabelecido pelos enunciados metafóricos. A sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço privilegiado de sua atividade imaginativa; pois ela orienta-se para a elaboração simbólica dos 'fatos', que resultam, em última instância, da harmonia instaurada entre a 'sensibilidade e o entendimento', como postulou Kant.

unesp

Seu simbolismo permite que a face angustiante da vida seja comunicada por uma expressão artística exemplar, seja pela elaboração sintática e morfológica, seja pela expressividade semântica contida nas metáforas configuradoras da linguagem. Uma linguagem, cumpre assinalar, carregada de sentido estético, de tal forma que sua realização difira daquela do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social; a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente "do conhecimento e do ato - a natureza e a humanidade social - enriquece-as, e sobretudo ela instaura a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem." (Bakhtin, 1990, p. 33.)

Riobaldo (Tatarana, Urutu-Branco) é uma personagem múltipla em quem paira uma inquestionável dúvida. Qual seria sua verdadeira paternidade? Estava ele essencialmente irmanado a Deus ou ao Diabo? Ou a ambos? Ama Diadorim? De que amor?

No enredo de *Grande Sertão: Veredas* está inscrita uma atroz e longa caminhada do protagonista, que faz o transcurso de um pólo a outro de sua existência, ou seja, progride do medo para a coragem, da ignorância para o conhecimento, como se constata: "Mas a gente mesmo, no comum, não sabe..." (Rosa, 1986, p.427) Hoje eu sei, isto é: padeci", (Rosa, 1986, p. 445) sem nunca desfazer-se das dúvidas.

Considerando as postulações anteriores, convém observar que não se pretende afirmar que o ficcionista em pauta busca as situações típicas de seus personagens na filosofia da existência, em sentido estrito, nem que o propósito fundamental de sua ficção provenha só desse sistema filosófico e que apenas dele receba estímulo extra-artístico, que o justifica e anima, mas tão somente que pode haver um aproveitamento em termos de uma possível correlação de leitura.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

2- O CARÁTER PARTICULAR DA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA

Outra área de conhecimento intrínseca à filosofia e que investiga a arte e, por conseguinte, a produção literária, é a estética. Ela formula uma reflexão filosófica sobre a experiência artística, examinando dois aspectos que devem ser conjuntamente considerados: a qualidade especulativa própria da meditação filosófica e o caráter transfigurador decorrente da arte e do belo. Por isso é que se tem dito, várias vezes, e com propriedade, que ela é

> um campo no qual tem direito de falar os artistas, os críticos, os amadores, os pedagogos, os filósofos, os metafísicos, com a condição de que todos prestem atenção ao ponto em que experiência e filosofia se tocam, a experiência para estimular e verificar a filosofia, e a filosofia para explicar e fundamentar a experiência. (Pareyson, 1989, p. 21)

A estética aborda as atividades criativas humanas de maneira dúplice: enquanto provenientes das ações humanas concretas e enquanto indicadoras de indagação especulativa. Trabalha a dimensão concreta na medida em que esta emerge do contexto sociocultural passível de ser empiricamente observado, e o aspecto especulativo na medida em que se propõe a sistematizar as indagações sobre o valor, o significado e as sugestões advindas da experiência. Portanto, suas operações conjugam filosofia e experiência humana, conduzindo o intelecto a um sentido mais elevado da laboração especulativa.

Pareyson estudou as atividades humanas e procurou caracterizá-las, de acordo com suas feições específicas, e concluiu que elas são especulativas, práticas ou formativas. Mas, esclareceu que, independentemente de suas características particulares, elas exprimem, ao mesmo tempo, a experiência, a reflexão e a *formatividade*.

É importante observar que embora essas atividades tenham feição própria, elas participam, simultaneamente, das diversas ações humanas, mas a presença de uma delas exerce uma clara e intencional predominância, no curso de uma determinada operação.

unesp

O sujeito, ao colocar em curso uma das atividades, torna-a intencionalmente dominante, mas as outras continuam a ela integradas de forma constitutiva e subordinada; ou seja, não se pode *pensar, agir e formar* sem que essas três dimensões atuem conjuntamente, embora com a prevalência de uma delas. Uma fábrica, ao produzir um automóvel, confere-lhe um padrão acentuado de beleza; os carros, entretanto, em sua maioria, não são feitos para serem belos, mas para serem úteis; já um quadro de Picasso ultrapassa o senso de utilidade, pois essa criação visa a deleitar o observador, a partir de sua dimensão essencialmente formativa.

Um objeto instaurado pelo senso criativo, como *Grande Sertão: Veredas,* exprime, caracteristicamente, a especificação da formatividade. Esse critério deve ensejar a análise simultânea, tanto da organização interna dos elementos que constituem a obra quanto do sentido decorrente da disposição peculiar desses fatores. Isso mostra o grau de complexidade que permeia o labor prático, a reflexão filosófica e a criação artística.

A estética tem caráter especulativo, direcionado a refletir sobre as questões referentes à beleza e à arte, daí a sua importância para o trabalho do crítico, tendo em vista que oferece um quadro filosófico abrangente no qual as interrogações referentes ao fazer criativo são tratadas com o devido rigor reflexivo.

Essa concepção indagadora tem lugar porque "a estética reenvia à concretude da experiência artística, elucidando o processo pelo qual o artista forma sua obra e o crítico forja seu método de leitura". (Pareyson, 1993, p. 305) Portanto, a sistematização formulada pela estética é essencial na elucidação dos meios a partir dos quais o objeto decorrente da atividade formativa é gerado, na apreensão de sua expressividade e no juízo de valor a ele atribuído.

Ao refletir sobre a atividade formativa, a estética permite uma consciência de largo espectro sobre o efeito composicional, sobre o teor simbólico-expressivo da sensibilidade humana e sobre o caráter transfigurador de uma obra, o que assegura a essa área, reconhecidamente especulativa, uma peculiar importância na interface com a crítica.

unesp

Tanto quanto a arte, as demais atividades emergem num universo pleno de vida espiritual. Aí elas florescem e cumprem suas específicas funções, e mais: são portadoras, no decorrer de suas operações, de um índice acentuado de formatividade. A arte está presente em todas as manifestações que constituem a experiência humana, como na construção das cidades, na confecção de produtos tecnológicos, na produção de mobiliário e em todos os outros.

Há um vínculo inexorável entre a experiência artística e as demais operações humanas. O universo antropocultural está visivelmente atravessado pelas tonalizações advindas da arte. Ela apresenta, a seu modo, uma face realizadora e executiva, tal qual o mundo da fabricação tecnológica, da construção e dos ofícios, em que o 'fazer' mostra, também, uma face criativa, dotada de particular beleza. Mas nela o caráter inventivo instaura-se de forma penetrante e absoluta, permitindo uma criação radical, que enseja uma obra de feição singular e irrepetível. Nisso consiste seu caráter de formatividade.

Esses critérios provenientes da reflexão estética podem muito auxiliar-nos na compreensão de uma produção mimética complexa como *Grande Sertão: Veredas*, que se instaura como um jogo de feixes luminosos no centro 'nervoso' de um prisma altamente elaborado, que reflete os multiformes mistérios da vida apreendidos pela transfiguração imaginativa.

Esta obra une um profundo substrato metafísico a uma abrangente transfiguração, originando uma feição plástica detentora de múltiplos sentidos, de que resulta um objeto artístico de surpreendente expressividade e aberto a variadas conotações.

2.1- Sobre a Especificação Artística

No âmbito da criação artística, fatores como a singularidade e a irrepetibilidade tornam-se predominantes e específicos. São eles que imprimem um teor próprio ao agir

unesp

humano, enfatizando o caráter formativo em relação ao especulativo e ao prático. Por isso, na produção de uma obra como *Grande Sertão: Veredas*, esse caráter torna-se preponderante, imprimindo-lhe feição própria, "rumo independente, tendência autônoma", (Pareyson, 1993, p. 107) tendo em vista que, em seu exercício, a formatividade subordina a si, intencionalmente, as outras operações.

As reflexões estéticas oferecem meios adequados e efetivos para a avaliação de uma obra rigorosamente elaborada, como *Grande Sertão: Veredas*. Uma dessas maneiras é a *formatividade*, que consiste em "um fazer que, enquanto faz, vai inventando o modo de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissoluvelmente, invenção." (Pareyson, 1993, p. 20)

A indagação profunda que toma por base o caráter formativo da experiência, especialmente da experiência geradora de obras de arte, permite um olhar muito particular sobre elas, e de modo singular sobre sua constituição única e irrepetível, desvinculada de seu autor e dotada de vida própria, "concluída na indivisível unidade de sua coerência, aberta ao reconhecimento de seu valor e capaz de exigi-lo e obtê-lo". (Pareyson, 1993, p. 20) A apreciação desse valor é sempre complexa e polêmica, porque a arte lida com conceitos abertos como sensibilidade, vida interior, significado implícito.

O processo de significação na arte está permeado de conceitos intricados, e essa estruturação é, na verdade, algo diferente daquilo que é estabelecido e adequadamente denominado de 'significado'. Esse é quase sempre relacionado a algo explicável, definível, traduzível; já a significação, em se tratando de arte, lida com formas simbólicas complexas dotadas de um padrão de senciência (o que é especificamente sensível), por isso os conceitos a ela correlatos precisam ser dimensionados com a profundidade e o alcance necessários, para traduzir a situação peculiar a que ela remete, por meio do importe contido na especificidade desse padrão.

A estética faz uma reflexão especulativa sobre a experiência artística e elucida as leis e as relações a partir das quais os produtos miméticos vêm à luz; embora não propicie

caminhos para o artista, nem critérios para o crítico, torna-os conscientes de suas respectivas atividades, e influi positivamente sobre eles, facultando-lhes o aprimoramento do gosto e do modo de fazer.

Numa obra de arte singular e concreta há de estar espelhada a forma individual de conceber e criar, uma concepção da experiência e um modo autêntico de considerar a vida, uma concepção de mundo irrepetível e uma singularíssima elaboração formal. *Grande Sertão: Veredas* é uma obra que cumpre bem essa alta função, tendo em vista que porta, em sua singular criação, tanto a efetividade da meditação filosófica quanto as manifestações do gosto e da sensibilidade.

Não importa que essa concepção criativa frente ao contexto derive menos de um processo consciente de inserção do artista no cenário contemporâneo, que seja mais intuída do que resultante de rigoroso procedimento racional, ou que se expresse em uma clara e manifesta filosofia, ou ainda que sua apreensão essencial tenha por lastro concepções culturais emanadas da tradição ou que provenham da criação de um estilo novo de vida. O que se põe em questão é a experiência ímpar da obra em exame, instauradora de força plástica, sua criatividade que se inicia no plano histórico e atinge o *historial*, forjando uma forma simbólica altamente significativa, de feição única; isto é o que deve prevalecer na sua singular criação artística.

O nível histórico é externo, independe dos desejos do sujeito, emerge na instauração da factualidade, que se orienta sempre para o pretérito; o *historial* vem de dentro, é uma figurativização de nossos desejos mais secretos, decorre de um procedimento criativo de interpretação, que nos salva do vazio da história e que se faz por uma *distenção* temporal, por um fluxo que se reordena permanentemente. O resultado desse último é sempre um produto mimético que se apresenta como um microcosmo representativo de uma situação humana.

Como daí se deduz, a obra artística constitui numa atividade diferenciada, na qual a formatividade se intensifica ao extremo, a ponto de subordinar todas as demais atividades,

de dirigir o pensamento e o ato para o fim específico da formação, e ela faz isto de maneira deliberada, gratuita, mas não teleológica, porque tem em si a sua própria finalidade: 'forma por formar tornando-se formatividade pura', conforme postulou Pareyson (1993, p. 25).

Esse pensador propôs uma corrente de abordagem cujos postulados aproximam-se daqueles de muitos outros que trabalharam levando em conta conceitos que se relacionam com a teoria geral da formatividade; se aproximam, por exemplo, dos postulados de Schelling, que trata de um aspecto característico da obra de arte, ao informar que ela cria um tipo eterno, tendo em vista que a beleza característica é a plenitude da forma que não suprime a paixão, apenas a purifica; de Whitehead que trouxe um novo olhar sobre os conceitos de acabamento e de êxito; de Augusto Guzzo, que mostrou como nas atividades humanas instauram-se formas que, pelo exemplar sucesso, ensejam novos estilos.

2.2- Da Percepção à Apercepção

A teoria de Pareyson relaciona-se, em alguns aspectos, com a *estética da empatia,* sistematizada por Teodoro Lipps, que defende a especificidade do fazer artístico, no contexto das atividades humanas.

Segundo Lipps, "a beleza é o nome que damos à propriedade que um objeto tem de despertar em nós um determinado efeito".(1923, p. 1) Isto ocorre porque o valor estético depende do jogo de forças e da constituição dos fatores intrínsecos do objeto, a causa que conduz a sua fruição decorre da capacidade que tem sua forma de afetar a sensibilidade do observador.

Afirma ele ainda que "A arte é, indubitavelmente, uma operação específica, distinta das demais atividades humanas. Caracteriza-se pela busca de um fim determinado. Podemos dizer que ela é a produção fluente da beleza". (Lipps, 1923, p. 3)

A estética da empatia havia previsto o princípio retomado pela teoria da formatividade, segundo o qual a arte tem uma especificidade, no rol das atividades

unesp

humanas. Seus efeitos estão ligados à beleza e apresentam ampla singularidade. E mais, que faz parte dessa singularização a noção de *valor estético*, que está ligado de maneira essencial à noção de prazer, e este sentimento só acontece mediante certas condições específicas. A primeira delas é que ocorra o fenômeno da *apercepção*.

Quando, ao ter uma sensação, o observador faz uma representação, de tal forma que esta aconteça apenas no âmbito do conhecimento, tem-se o fenômeno da percepção, que consiste em apanhar, receber, considerar as impressões, os estímulos sensoriais, as representações, de tal forma que elas permaneçam no plano da constatação.

Mas quando o processo de acolher, de considerar e de especificar, atinge a atividade anímica do observador, exaltando efetivamente a sua sensibilidade, tem-se o fenômeno da *apercepção*, que consiste na "consumação das sensações, percepções e representações" como observou Lipps. (1923, p. 12)

A formatividade e a empatia concordam que o prazer estético tem natureza diferenciada, isto é, só ocorre em face de um objeto (ou feito) artístico e quando o complexo anímico do observador encontra condições favoráveis para apercebê-lo. Isto acontece quando as sensações e percepções dessa atividade anímica harmonizam-se com as representações inerentes ao objeto, instaurando nessa relação um processo de profunda sintonia.

Se no decorrer da leitura de um romance como *Grande Sertão: Veredas*, o leitor preparado descobrir uma dimensão simbólica do sertão, de seus personagens e das complicadas relações humanas que o integram, numa operação singular que se realiza na e pela linguagem, de modo a possibilitar a instauração de uma 'metáfora epistemológica', tradutora de seu plano *historial*, então o deleite e a sintonia, anteriormente mencionados, estarão ocorrendo.

unesp

2.2.1- Prazer pela inteligência e prazer pela sensação

> **É próprio da *mímesis* provocar uma experiência, não de reconhecimento do real, mas de irrealização, de aniquilamento do real enquanto perceptível.**
> Costa Lima. *mimesis e modernidade*

O prazer proveniente da inteligência, aquele que convém à experiência e que, como tal, permite ao homem reorientar e aprimorar as práticas operacionais do cotidiano, não é um prazer resultante da formatividade intencional contida num objeto. É alheio a este. Se se tomar por referência a fissura do átomo ou as reações químicas, nesses conhecimentos não é o objeto que os constitui que deleita o observador, mas algo a partir do objeto que torna compreensível a experiência. Não é cabível pensar que o anatomista sinta-se extasiado com as veias, os ossos e as cartilagens de um cadáver, mas agrada-lhe o conhecimento deles proveniente.

Diferentemente, o gosto estético é suscitado pelo objeto. Quando se diz que um romance como *Grande Sertão: Veredas* detém a beleza é porque ele, em razão de suas qualidades especiais, instauradas pela formatividade, revela sua intrínseca perfeição àqueles que souberem apreciá-lo, em seu caráter de específica singularidade, e revelador de autênticos e profundos significados. O valor estético e o significado da beleza provêm do próprio objeto, pois não constituem valor e significado alheios a ele, nem um valor de uso fora desse sistema.

Princípios semelhantes a esses são defendidos pela estética kantiana, especialmente quando essa diz que "O sentido estético é um princípio subjetivo que se determina somente pelo *sentimento* e não por conceitos, porém de uma maneira universalmente válida. A faculdade produtora da arte é o talento, fusão feliz da fantasia com o entendimento". (Kant 1995, p. 198)

Trata-se de uma pressuposição altamente engenhosa, tendo em vista que a fantasia emerge da *sensibilidade*, e esta determina-se pela distinta competência que apresenta em

receber as representações, isto é, 'a receptividade das impressões'; e o *entendimento* especifica-se como a faculdade de conhecer um objeto por meio dessas representações, instaurando-se pela espontaneidade no estabelecimento dos conceitos.

A sensibilidade permite que o objeto seja apreendido pelo observador e o entendimento faculta que esse objeto seja pensado em relação à representação advinda da sensibilidade. Assim, o entendimento é compreendido como a capacidade que o sujeito apresenta de formular conceitos. Essas duas faculdades são coexistentes, tendo em vista que a primeira assimila o objeto e a segunda o pensa. Tais indagações, como se vê, constituem um importante quadro referencial, para a apreensão de uma obra complexa como *Grande Sertão: Veredas*.

Infere-se daí que o sentido estético de uma obra procede de juízos *problemáticos*, isto é, daqueles que propiciam ao sujeito afirmações ou negações meramente possíveis, diferentemente dos juízos *assertórios* que são considerados reais (verdadeiros) e dos *apodíticos* que são considerados necessários.

A problematicidade, nesse sentido, ocorre em razão de um jogo inerente ao sentido estético, tendo em vista que há um primeiro momento em que a correlação da sensibilidade com o entendimento conduz a um grau de conformidade com o objeto considerado, consoante um padrão comum; e há um segundo momento em que esta conformidade sofre um processo de desfamiliarização, resultante do insuprimível hiato incidente entre a ordem do real e a ordem do imaginário.

Assim, os discursos quotidiano e científico devem estar concordes com o primeiro momento; o artístico, com o segundo. Nesse aspecto vale relembrar as postulações de Górgias, ao afirmar que "As encantações sagradas, cantadas com palavras, são introdutoras de prazer e expulsam a dor, pois, misturando-se com a opinião na alma, o poder da encantação a engana, persuade-a e a altera pela magia". (Lima, 1980, p. 37)

unesp

O discurso artístico investe-se, igualmente, de persuasão e magia, conduzindo tanto o artista quanto o receptor a uma desfamiliarização do quotidiano, descortinando com isso novas possibilidades que se abrem em face da ambigüidade do discurso que representa a necessidade humana de conhecer e a incapacidade de se atingir um conhecimento seguro, fornecido pela *alétheia*. Estabelece-se, no sentido da filosofia grega, a tensão entre a palavra eficaz e a palavra encantatória, que engana. É por isso que daí resulta um jogo que alcança a transparência mimética e que se configura no espaço do imaginário, entendendo a imaginação como "a faculdade de representar na intuição um objeto que não esteja presente". (Kant, 1999, p. 20)

É por isso que os pensadores sempre reforçam que a experiência estética é única, não se assemelha a nenhuma outra, que o postar-se frente à obra de arte constitui uma atitude especial, que a resposta que se obtém, desse contato, institui uma emoção diferenciada, que não se confunde com a fruição rotineira, já que não se encontra voltada para os prazeres ou desprazeres provenientes do contexto social da pessoa. Ela é, em verdade, deturpada por eles, uma vez que se afasta do cenário da vida cotidiana, está muito mais ligada ao plano virtual do que ao real, conforme será detalhado mais adiante.

Importa, sobretudo, observar a importância das postulações kantianas ao afastar da racionalidade pura e da cotidianidade as motivações instauradoras da arte, elevando essas indagações a um grau superior de complexidade. Embora não tenha apresentado uma reflexão concludente sobre essa instigante questão, deu a ela uma nova perspectiva, ao concebê-la com o grau de problematicidade que lhe é inerente.

O convívio prolongado com objetos artísticos permite ao observador aprimorar seu estado de isolamento, isto é, a absorção estética completa, de tal maneira que a atenção se volte estritamente para o objeto, o que resulta na contemplação estética; a isso Roger Fry denomina de 'intensidade desinteressada de contemplação'. (Fry, 1925, p. 7) A constituição artística de *Grande Sertão: Veredas* favorece essa possibilidade de fruição.

unesp

2.2.2- Forma, sensibilidade e beleza

A concepção de beleza é sempre complexa e sua específica constituição envolve algumas condições. Primeiro, é necessário que ela se manifeste em um objeto que a concretize. Segundo, pressupõe a presença do observador que o acolha em sua interioridade, dando ênfase a seu auto-sentimento de valor. Presume a *formação*, que consiste num trabalho livre, espiritual, que conduz o homem para além de si mesmo. Tudo isso num jogo espontâneo das faculdades, na harmonia instituída entre a imaginação e o intelecto, pois a liberdade de imaginação consiste em esquematizar sem conceito, tendo em vista que

> o juízo de gosto deve fundar-se unicamente sobre o sentimento de que a imaginação em sua *liberdade* e o entendimento em sua *legalidade* animam-se reciprocamente: sobre um sentimento que nos faz gostar do objeto segundo a finalidade de sua representação (pelo que nele nos é dado), produzindo o livre jogo da faculdade de conhecer. (Kant, 1995, p. 62)

Essas duas disposições (imaginação e intelecto) estão na raiz da maioria das atividades humanas, imprimindo sobre elas um brilho que pode infundir-lhes clareza ou turbação, mas, apesar disso, convivem simultaneamente e, unidas, alicerçam a nossa constituição cultural, patrimônio da civilização.

Na arte, essas propriedades aparecem unidas de tal forma que qualquer distinção, com base apenas no rigor lógico, poderia romper a imagem excepcional do mundo que elas propiciam, ao conduzir o homem à intimidade de seu ser, onde palpitam seus mais sublimes valores, que ensejam a sua mais límpida humanidade.

> O instinto *sensível* parte da existência física do homem, de sua natureza sensível, e está destinado a situá-lo dentro das limitações do tempo e da matéria. O instinto *formal* parte da existência absoluta do homem, de sua natureza racional, e tende a libertá-lo da matéria, a introduzir a harmonia na variedade de suas aparências concretas e a afirmar sua personalidade frente às mudanças de estado. Pois bem, o *instinto de jogo* tem como função harmonizar os dois, tende a suspender o tempo no tempo, a harmonizar o devir com o ser absoluto, e a variação com a identidade, porque o objeto do impulso sensível, expresso num conceito universal, é a vida em seu mais amplo sentido, ... e a beleza é o equilíbrio e a síntese entre a realidade vivente e a forma pura. (Schiller, 1950, p. 70)

unesp

De qualquer maneira, a noção de jogo, que procura correlacionar essas duas grandes faculdades, constitui uma área de reflexão privilegiada para o estudo da arte. Schiller ressaltou a essencial importância do belo, e do lugar a ele correspondente na evolução do homem civilizado. Segundo esse pensador, a beleza é um meio de permitir o acesso do homem à matéria e à forma, e um modo de favorecer o transcurso enriquecedor que o leve do sentimento à lei, da experiência limitada à experiência plena.

O domínio da natureza e a organização racional atuam de modo a exercer uma coerção sobre as pessoas, mas a obra resultante da elaboração formativa faz a conciliação do instinto sensível com o formal e, por ela, o homem recupera, pelo estado estético, seu senso de humanização.

Refletindo sobre essa condição fundamental, instauradora do produto artístico, Kant diz que ela emana da harmonia singularmente estabelecida entre a imaginação e o intelecto, Lipps informa que ela dá-se pela *Einfühlung*, que consiste em um movimento interior, em uma força ou atividade vital, que permite ao eu fundir-se com o objeto; Pareyson alega que ela procede da operação formativa praticada sobre uma matéria. Todos reconhecem que a arte ocupa um lugar específico e diferenciado no rol das atividades humanas e procuram explicitar o fator essencial que a enseja, estando este ligado à transfiguração que o artista imprime à matéria para dar-lhe uma forma apta a afetar a sensibilidade e a desencadear o prazer do fruidor.

2.2.3- A unificação como postulado central

A unificação é um dos aspectos essenciais da arte e que está sempre presente nas especulações estéticas. Na atividade artística, que constitui um fenômeno *sui generis*, é preciso ter sempre em mente a necessidade de correlacionar a sensibilidade com o entendimento, como previu Kant, porque, nesse âmbito, as faculdades humanas participam de um complexo jogo que faculta a conciliação do aspecto formal com a sensibilidade.

unesp

Além disso, é preciso considerar, também, que faz parte tanto da natureza do artista, quanto da interioridade do observador, conceber os objetos artísticos em uma unidade, de tal modo que as partes se apresentem como um bloco indiviso.

Pareyson examinou longamente o princípio da unificação e propôs o seguinte raciocínio: em face do objeto artístico, é preciso que o fruidor dê conta de reconhecer o nexo que "liga todas as suas partes entre si, em uma indissolúvel unidade, e que penetre, simultaneamente, no coração dessa unidade para captar o todo e vê-lo presente em cada parte". (1993, p. 103)

Nas primeiras décadas do século XX, Lipps estudou a unificação e postulou que havia dois importantes aspectos a ela referentes: o da unificação simultânea e o da sucessiva, informando que eles estão sempre presentes no objeto artístico.

A unificação simultânea ocorre da seguinte maneira: se o observador (ou ouvinte) está em face de uma melodia, "quando ele ouve a última nota, a primeira ainda deve estar presente, atuando sobre si". (Lipps, 1923, p. 27) Isto acontece igualmente com o romance e com as demais produções literárias: quando se lê o último motivo, os anteriores ainda devem estar presentes. Se isto não ocorrer, a constituição do conjunto fica prejudicada.

Embora a percepção do objeto artístico dê-se mediante a configuração simultânea, isso não elimina uma de suas propriedades essenciais que é de ser percebido em sua representação sucessiva, isto é, a melodia é acompanhada em suas partes e o romance na seqüência de seus motivos. E esse aspecto seqüencial é muito importante em sua composição; entretanto, o caráter ativo da *apercepção* do observador concebe o efeito de integração em seus momentos constitutivos.

unesp

2.2.4- A unidade na variedade

De acordo com as considerações anteriores, o objeto estético é composto de várias partes; o romance, por exemplo, é composto de vários motivos, de muitos subtemas que se agrupam na composição do tema geral. Entretanto, essas partes precisam reunir condições para que possam ser percebidas em conjunto. Na interioridade do ser humano há várias predisposições que o levam a aspirar à *apercepção*.

Mas a harmonia do conjunto não suprime o brilho e a importância de cada parte, que, mesmo integrada ao conjunto, mantém seu encanto individual. É por isso que a leitura de uma obra como *Grande Sertão: Veredas* pode oferecer uma dupla mirada: uma que tende a captar o todo e outra que se detém na parte. O romance é concebido, assim, a um só tempo como vário e uno. Cada parte deve ser vista com as outras "na instauração do todo, e seu mútuo apelo não é senão a sua irradiação a partir de um centro comum". (Pareyson, 1993, p. 105)

Os motivos, Em *Grande Sertão: Veredas,* são muitos, mas eles se agregam em torno do tema central. O processo enunciador é múltiplo, mas predomina, estruturalmente, a enunciação de Urutu Branco, que suplanta a do velho fazendeiro Riobaldo, e a de Tatarana, como se constata na narrativa (em sentido estrito), conforme será analisado no décimo capítulo.

O autor compôs as partes deste romance de maneira coordenada e subordinada, de tal forma que elas, ao serem elaboradas com fulcro no princípio de unidade, garantissem ao leitor uma permanente visão de conjunto.

2.2.5- O elemento predominante como fator de equilíbrio

Sempre um elemento do conjunto se sobressai, reunindo em seu redor os demais, de modo a constituir um ponto de gravidade aperceptivo. Neste ponto as forças instauradoras do belo se juntam e constituem, por sua excepcional posição, um centro de equilíbrio.

O elemento dominante e os subordinados interpenetram-se mutuamente, de maneira harmônica e isto garante o equilíbrio, a proporcionalidade e a simetria, aspectos essenciais da configuração formativa.

Numa narrativa, os elementos dominantes aparecem expressivamente ficcionalizados, de modo a instaurar a unidade na variedade. Cada parte, segundo Pareyson, "é essencial e indispensável e tem sua posição determinada e insubstituível no conjunto". (1993, p. 102) Assim, os acontecimentos estão mais voltados para a vida de um ou de alguns personagens, que predominam em relação aos demais. Em *Grande Sertão: Veredas* prevalece a 'experiência vivencial' de Riobaldo e Diadorim. Suas aventuras é que dão o tom do enredo, são elas que detêm a essência ficcional da obra. O conflito mais significativo do texto estabelece-se, no plano manifesto, entre esse par e o Hermógenes, envolvendo dois aspectos que podem ser considerados fundamentais nesse contexto: a vingança da morte de Joca Ramiro e o exercício da liderança no sertão. No plano latente, a tensão dominante dá-se pela indagação sobre a existência ou não de Deus e do Demônio e, subseqüentemente, sobre o possível sentido da travessia existencial, remetendo, por sua vez, à dúplice possibilidade da relação discursiva que se abre em face da palavra eficaz dos discursos não representacionais e pela palavra enganosa dos discursos representacionais.

O espaço em que as aventuras dos personagens têm lugar são os gerais, os itambés e as veredas, predominando espacialmente as últimas. Essa elaboração trifacetária evoca o espaço tridimensional de Dante. A parte mais baixa, configurada pelas veredas, lembra, figurativamente, o inferno. É numa delas que se dá a cena do pacto com o demônio,

unesp

precedido de uma forte e descomunal ventania, que balançava todas as árvores e de uma alteração no ambiente em torno, em que "comparece uma porca com ninhada de pintos e uma galinha puxando barrigada de leitões". (Rosa, 1986, p. 37) Os gerais, parte intermediária, lembram o purgatório, é o espaço em que se desencadeiam as batalhas entre os bandos de jagunços. Os itambés sugerem o paraíso. Constituem a parte mais elevada e que apontam para o infinito. É num deles que Riobaldo instituiu seu trono, para o primeiro exercício de seu poder, mandando que os outros ficassem em baixo.

O substrato temático sustém-se a partir de vários subtemas como os horrores da guerra, a fé e a incredulidade, o afloramento contínuo do bem e do mal na história, todos reunidos em torno de uma síntese, que tem como centro o possível sentido da experiência existencial. Esse lastro filosófico encontra, em *Grande Sertão: Veredas*, seu senso formativo adequado, tendo em vista que "na atividade formativa, ser e dizer são ambos a mesma e única coisa". (Pareyson, 1993, p. 274)

3- OS ENIGMAS DA METÁFORA

A profundidade de *Grande Sertão: Veredas* se evidencia, entre outros aspectos, por suas dimensões metafórica e metafísica que tonalizam seus complexos elementos constitutivos. Esses aspectos agregados a uma hábil formatividade e à estrutura tensional própria da enunciação metafórica têm suscitado um variado número de abordagens.

Como texto dotado de rara complexidade, esta obra permite-se avaliar por uma multiplicidade de enfoques: histórico, sociológico, teológico e folclórico. Até agora desconhecemos qualquer estudo que tenha pretendido explicitá-la sob o enfoque da estética da *formatividade*, para evidenciar seu caráter historial, voltado não para o que pode acontecer, efetivamente, mas para o que tem lugar no campo da imaginação, que se inclui, inexoravelmente, no âmbito do verossímil e do necessário.

Essa segunda perspectiva permite examinar esse romance, enquanto uma produção do imaginário, como uma verdade ficta, nascida da revelação ontológica da *poíesis*, que procura apreender a obra em seu processo transfigurador, que institui uma maneira original e específica de ver o mundo, e não a assimilá-la como um documento que espelha muito bem a cultura contemporânea em seus matizes, filosófico, teológico e antropológico, dentre outros.

A pesquisadora Walnice Nogueira Galvão realizou um importante estudo sobre *Grande Sertão: Veredas*, no livro *As Formas do Falso* (1972), tomando por base os aspectos sociológico, histórico, folclórico e econômico, fazendo, ao final de suas reflexões, certos ajustes entre o material extra-literário e as postulações do imaginário. Essa obra estuda detalhadamente os materiais que alicerçam a arte deste romance, estabelecendo as interações decorrentes de seu contexto interno com o contexto externo; seu interesse, entretanto, não se direciona para a arte em sua especificidade.

unesp

Em *Mitológica Rosiana* essa autora faz uma instigante análise do mito do jaguar no conto 'Meu Tio o Iauaretê', informando que esse é um mito muito presente na cultura das comunidades americanas; diz ainda que "o culto do chamado 'jaguar solar' aponta para a dimensão mais que brasileira, também americana, mas sobretudo latino-americana, do conto". (1978, p. 13) Nos Andes havia os cavaleiros-jaguar que guerreavam vestidos com peles de onça.

Ela estuda também, nesta obra, o processo relacional existente entre o conto A Hora e a Vez de Augusto Matraga e o mito Adâmico, especialmente no que se refere à natureza triádica do homem, postulando que Deus quando criou o mundo "transmitindo a todo o gênero humano descendente de Adão e Eva uma esbatida percepção de sua natureza tríplice, tendo por isso gravado esse número em toda a criação, seja no homem, seja no mundo. Se Deus é trinitário, o ser é trinitário". (1978, p. 46) Com base nesse raciocínio, ela analisa o simbolismo do triângulo de Matraga, que aparece inscrito numa circunferência.

Na obra – *Guimarães Rosa* – editada pela publifolha, essa autora faz uma abordagem desse escritor, especialmente de *Grande Sertão: Veredas*, levando em conta dois aspectos: o regionalismo e o espiritualismo. No que se refere ao regionalismo ela comenta o aspecto sociológico e econômico da plebe rural no Brasil, daquele período, fala das aventuras cavalheirescas dos jagunços, da representação medieval do sertão e do monólogo singular experimentado pelo narrador protagonista. No que se refere ao espiritualismo, a autora diz que "De um lado, o confinamento na problemática cristã resulta no ensinamento trazido por uma busca incansável do sobrenatural. De outro, desemboca na angústia da cisão entre o apelo místico e o aprisionamento na vileza da carne". (Galvão, 2000, p. 24)

Igualmente importante para explicitar a criação artística de *Grande Sertão: Veredas* é a obra *Outras Margens*: *estudos da obra de Guimarães Rosa,* (Duarte, Alves, 2001) constituída de vinte e um textos, de autores da mais alta qualificação. Destaco neste rol, *Diadorim – a Paixão como medium-de-reflexão*, de Willi Bolle, que focaliza Diadorim, a partir do *Mythos:* o caráter que atribui à ação, sua coerência, por uma espécie de

unesp

preferência que aglutina os dados subjacentes à ação. Esse personagem é ali estudado como uma *figura*, "no sentido da retórica clássica, isto é, como uma forma de organizar os elementos do discurso". (Duarte, Alves, 2001, p. 332) Ele demonstra que "a figura de Diadorim é a peça-chave para Guimarães Rosa estruturar sua narrativa, um recurso artístico para ele compor os inúmeros elementos esparsos". (2001, p. 332) Assim, esse estudioso investiga, com propriedade, a relevância poética de Diadorim, com vistas à função histórica, oferecendo um quadro esclarecedor sobre a percepção desse personagem como uma paixão estética.

As dissimulações do discurso metafórico contido na obra de Guimarães Rosa são também estudadas por Hygia Therezinha Calmon Ferreira em suas teses de mestrado e de doutorado. A primeira *A Sagrada Escritura de João Guimarães Rosa* é um interessante estudo da obra contística desse autor, sob o enfoque mítico-religioso. A segunda *João Guimarães Rosa As Sete Sereias do Longe*, é um extenso trabalho sobre a obra desse escritor, que toma por base metodológica a religião, o misticismo, o espiritualismo e a especulação filosófica, envolvendo reflexões de filósofos como Platão, Santo Agostinho, Gusdorf, Hegel, Kierkegaard, dentre outros.

Um percurso crítico, também, curioso, que une análise estrutural com abordagem folclórica e especulativa, é feita por Irene Simões em *Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas* (1987). Essa autora discute longamente os procedimentos estruturais que servem de base para a construção do texto, como vocabulário insólito, as alterações ocorridas na pontuação, as construções metafóricas inusitadas, que procuram traduzir a experiência particular do autor com o mundo em torno. A fragmentação da linguagem realizada com o propósito de exprimir a fragmentação interior das personagens. O objetivo maior desta obra é propor uma metodologia alternativa de leitura para os textos deste escritor.

Tânia Rebelo Costa Serra em sua obra *Riobaldo Rosa. A vereda Junguiana do Grande Sertão*, realiza uma abordagem de *Grande Sertão: Veredas*, a partir do método da psicologia aplicada à literatura, propondo uma interpretação mais direcionada para o fato de que, nesta obra, de Guimarães Rosa, a 'travessia' do herói identifica-se com a viagem

unesp

iniciática do herói épico clássico, ou com o que Jung denomina de individuação para o homem moderno. Esse estudo procurou mostrar o processo de individuação de Riobaldo, ou seja, 'o herói moderno à procura de sua alma'.

A obra de Wendel Santos *A Construção do Romance em Guimarães Rosa* tem o objetivo de descobrir a estrutura e o sentido da obra Buriti, de Guimarães Rosa, ou a construção da forma e a estruturação do tema. "Pelo termo *forma* se incluem os processos de construção do Enredo, das Personagens, das relações Espaço-temporais, enfim da linguagem que materializa o imaginário do romance". (1978, p. 17) Esse estudioso oferece uma criteriosa indagação dos processos narrativos de Guimarães Rosa, situa esta obra no gênero dramático, fazendo uma longa discussão dos gêneros a partir de Aristóteles, Hegel e Staiger, até alcançar os formalistas, revelando excelente domínio desse objeto de estudo.

Vera Mascarenhas de Campos também faz uma análise confrontando Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa, com o propósito de explicitar o processo de elaboração da escrita desses autores, "que se faz por meio da 'tatuagem' dos elementos da língua falada no corpo da escritura, seja do ponto de vista do encadeamento sintagmático, seja no da seletividade dos elementos significantes". (Campos, 1988, p. 22) Esses autores codificam seus textos, dialeticamente, popularizando a dimensão elevada da cultura e dando ênfase cultural ao popular. Ambos apresentam uma constante preocupação com os problemas da língua. O método predominante usado por essa autora é o estruturalismo.

Um excelente estudo de *Grande Sertão: Veredas,* que o avalia a partir das tradições esotéricas do Oriente e do Ocidente, levando em consideração, ainda, as pesquisas alquímicas, o taoísmo e a filosofia oriental do zem é a *Metafísica do Grande Sertão*, de Francis Utéza, uma das obras mais completas e instigantes sobre este romance de Guimarães Rosa. Apresenta estudos de rara inteligência e complexidade sobre os personagens, o espaço, a encruzilhada dos tempos, e um estudo filológico de enorme importância sobre os vários termos usados nesta obra artística.

unesp

Heloisa Vilhena, em *O Roteiro de Deus*, faz um interessante paralelo entre os itinerários de Dante e de Riobaldo, informando que o percurso de Dante é feito "num movimento de espiral descendente à esquerda – pelo Inferno – e ascendente à direita, pela montanha do Purgatório, em torno de uma mesma linha reta vertical que passa por Jerusalém no hemisfério norte, pelo fundo do Inferno, pelo centro da montanha do Purgatório no hemisfério sul", (1996, p. 39) chegando à parte superior onde fica o paraíso terrestre.

Riobaldo, também, empreende uma viagem que "descreve um movimento irregular, circular, de vaivém, em volta de uma linha, desta vez, um eixo horizontal, representado pelo rio São Francisco". (1996, p. 39) O início da aventura de Riobaldo e Diadorim faz-se a partir do Rio Das Velhas, na foz do córrego do Batistério, localizado, segundo alguns estudiosos, no município de Várzea da Palma, abaixo da cidade de Pirapora, à margem direita do São Francisco. O desfecho dessa história ocorre com a morte de Diadorim, no povoado do Paredão, no distrito de Buritizeiro, às margens do rio do Sono, perto de Paracatu.

O périplo desses dois importantes personagens tende para o cimo e, também, para a origem, onde está Deus: é o que conclui esta pesquisadora.

Uma importante publicação que, também, trata da obra de Guimarães Rosa é a revista SCRIPTA, v. 5, n. 10, editada pela PUC de Minas, que contém vinte e sete artigos, mais entrevistas, depoimentos, ensaios e resenhas sobre a obra desse escritor. Dentre os artigos destacam-se *O Logos e o Mithos no Universo Narrativo de Grande Sertão: Veredas*, de Eduardo F. Coutinho, que analisa a ruptura das dicotomias dos mundos lógico-racional e mítico-sacral, nesta obra, e *Platão, Rosa, O Tecelão e seu Texto: analogias discursivas entre Crátilo e o bardo Riobaldo*, de Marcelo Marinho. Este artigo toma Riobaldo – Urutu-branco – como um crótolo que remete a Crátilo e Hermógenes, e faz uma correlação entre esses personagens e aqueles da obra de Platão, Crátilo e Hermógenes.

unesp

A pesquisadora Kathrin Rosenfield, em *Os Descaminhos do Demo*, mostra que, em Guimarães Rosa, conceitos como ser, natureza humana e existência, instauram-se de forma polêmica, não ensejando nenhuma verdade definitiva, mas, ao contrário, estabelece um contexto em que esses termos precisam ser apreendidos em suas significações múltiplas e variáveis. Assim, a elaboração particular de *Grande Sertão: Veredas* conduz o leitor a um conjunto elaborado de imagens de um sertão "confuso e misturado que impede a visão imediata da verdade, obrigando-nos a seguir laboriosamente os rastros sinuosos de suas veredas labirínticas". (1993, p. 62)

Essa autora analisa as condições do pacto em Goethe e Guimarães Rosa, evidenciando que, no primeiro, ele se dá de forma evidente, o que se pode verificar no trato que Fausto impõe a Mefistófeles; no segundo, a perspectiva é emaranhada e difusa, não há uma definição pela ocorrência final do pacto.

O colombiano Dario Restrepo estuda a problemática do 'fáustico' em *Grande Sertão: Veredas*, sob a luz dos conflitos faústicos do desenvolvimento do sertão, por meio de um enfoque filosófico e sociológico:

> Apesar do predominante teor filosófico e metafísico de *Grande Sertão: Veredas*, a temática do progresso, em sua dimensão sociológica, está sempre rondando a narrativa, não somente por meio das preocupações de Riobaldo como também das vozes de outros personagens. Pelo transcendental com que Guimarães Rosa envolve o assunto, *Grande Sertão; Veredas* é como uma 'teologia do progresso', que trata da possibilidade de superação da pobreza material no plano espiritual e individual mediante a aprendizagem da coragem. (1992, p. 100)

Essa análise evidencia que o sertão filosófico de Guimarães Rosa preserva os valores de sua realidade geográfica, social e cultural, em contraposição ao crescente progresso.

Fundamentando-se no mito do Fausto, Fani Schiffer evidencia o modo pelo qual um tema regional – o sertão do Brasil – pode ser concebido numa perspectiva universal. Embora os momentos históricos e as configurações geográficas sejam diferentes a autora encontrou ressonâncias que unem os textos de Goethe e Guimarães Rosa.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Seu trabalho – *O Mito do Fausto em Grande Sertão: Veredas* – constitui-se de duas partes. A primeira trata dos postulados da Hermenêutica intercultural e do dialogismo de Mikhail Bachtin, que oferece um quadro analítico emanado da antropologia cultural. Na segunda, ela analisa as figuras de Fausto e Riobaldo a partir das categorias de Ernst Bloch – a *admiração*, a *esperança* e o *querer*, elucidando como estes aspectos marcaram a espiritualidade desses personagens. Esse estudo leva em conta prioritariamente aspectos antropológicos e filosóficos.

Esses autores realizaram pesquisas admiráveis, bem sistematizadas e com excelente rigor metodológico, sobre a produção literária de Guimarães Rosa, especialmente sobre *Grande Sertão: Veredas*, revelando-nos a paciente e meticulosa criação de uma obra invulgar, pela qual o mundo se abre, exprimindo para o leitor seus interesses mais profundos de humanidade.

Nenhum deles, entretanto, analisou-a sob o ponto de vista de sua formatividade artística. Essa corrente permite avaliá-la como um objeto decorrente de uma singular e arrojada formação, resultante da arte em sua especificidade. Nisto consiste a contribuição do presente trabalho, que pretende constituir-se em mais um elo desse esforço reflexivo, composto por matizes variados, pois "não há obra de arte, pictural ou literária, poética ou musical, que não se preste, de direito como de fato, a diferentes leituras, que não se ofereça, por princípio, a vários níveis de interpretação, do mais imediato ao mais sofisticado". (Schiffer, 2000, p. 58)

unesp

4- NAS ASAS DE CUPIDO

O substrato temático geral do texto, que trata da dúvida existencial e da busca de um sentido para a experiência humana, apresenta um forte teor metafísico, e está alicerçado por alguns subtemas, singularmente expressivos, na composição do conteúdo global da obra. Um deles é o do amor, que se apresenta em três fases diferenciadas, que serão tratadas a seguir.

Entretanto, esse teor manifesta-se por um jogo de perspectivas que procura focalizar momentos da vida em sua variabilidade, assemelhando-se a um espelho que reflete imagens sempre múltiplas, em fuga, que se presentificam e se esvaem progressivamente, enfatizando o processo formativo do texto.

Habitando um espaço inóspito, em que a violência e o poder da força são elementos comuns, o personagem narrador, nos intervalos das batalhas, além dos momentos de indagações metafísicas, dava asas às manifestações oníricas, que emergiam como contraponto às situações horripilantes, presentificadas no cotidiano dos jagunços.

4.1- Uma Flor nos Gerais

A linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, dos gerais, foi um amor marcante na vida de Riobaldo. Seu raro encanto fez estremecer o coração do protagonista. Houve momentos de reciprocidade afetiva "...que também gostou de mim e eu dela gostei". (Rosa, 1986, p. 164)

Essa amante tem múltiplas feições: "Nhorinhá prostituta, pimenta-branca, boca cheirosa, o bafo de menino pequeno". (Rosa, 1986, p. 164)

A experiência amorosa do protagonista é revelada por um simbolismo eficaz e gradativo: Nhorinhá está ligada ao Urucuia, que é um afluente do São Francisco, esse grande rio que dá vida ao sertão e o divide em dois: o lado leste, sinistro, está ligado ao

unesp

Hermógenes, e o lado oeste, vivificador, está ligado a Diadorim. Foi às suas margens e navegando-o que Riobaldo e Diadorim se conheceram. Otacília é o mar, o grande sonho onde tudo deságua.

Vê-se que os elementos da expressão simbólica são próprios do cenário do sertão. O amor vem associado a uma flor, a um rio, a uma pedra preciosa, ou a outra representação similar. Em âmbito artístico, o mundo é múltiplo, sinestesicamente configurado: é essa variedade de sentido que a consciência do devaneio poético deve registrar. Ao longo dos momentos históricos e historiais varia o modo de exprimir os valores, mas não a sua essência.

O amor do narrador por Nhorinhá é concreto, físico, inscreve-se numa experiência sensual e voluptuosa, como se depreende de um comentário seu: "recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento esponsal". (Rosa, 1986, p. 24) Nhorinhá despertava-lhe um amor natural, sem complexos e sem dubiedades, que lhe tirassem a calma.

Essa personagem surge, no romance, paralelamente a Diadorim e Otacília, compondo o mundo representado, pleno de sentido, especialmente para o olhar do leitor participante. Essa tendência à profundidade, própria da arte, não trata da vida tal como a vivemos cotidianamente, mas tal qual a intuímos pela expressividade do real profundo, indefinível, mas plasticamente realizável.

Trata-se de um relacionamento que vem assinalado por sentimentos, convicções, aspirações e desejos que, ao lado de uma experiência afetiva levada a efeito com Diadorim e Otacília, passam a integrar um processo criativo inovador, resultante da operação instaurada pelas potencialidades formativas da arte.

unesp

4.2- No Percurso, Diadorim

No caminho da amada quem semeia
as flores mais louçãs da primavera?
Goethe. *Fausto.*

O encantamento por Diadorim surge, desde o primeiro encontro, quando ambos ainda são crianças, explode e torna-se arrebatador, dúbia paixão, enquanto duram os caminhos e descaminhos do Grande Sertão e das Veredas, na busca do traidor Hermógenes, assassino de Joca Ramiro e encarnação do Demônio, e de Ricardão, seu comparsa. Trata-se de uma paixão ambígua que beira ao ser e ao não-ser, que se instaura na fronteira esvaecente que permeia a realidade e a imaginação, portadora dos mais secretos e complexos sortilégios que se projetam e tomam corpo na interioridade do personagem-narrador.

Diadorim, por suas características, configura-se ao mesmo tempo como luz e sombra. Na convivência com Riobaldo, é ele que lhe ensina o outro olhar, aprimorado, que devassa a beleza incrustada nas paisagens diversas do sertão. Diadorim imprime-lhe um terceiro olhar "...me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza", (Rosa, 1986, p. 20) ao mesmo tempo em que exerce sobre ele uma atração quase irresistível. E esta afigura-se-lhes recíproca. Trata-se de uma sedução que se desenvolve progressivamente e penetra a vida futura de Riobaldo, acompanhando-o até o fim da narrativa.

O amor existente entre Riobaldo e Diadorim é misterioso, avassalador, secreto "Mas Diadorim é a minha neblina...". (Rosa, 1986, p. 16) Não obstante, o mistério amplia-se e engendra novos contornos pelas manifestações e insinuações reveladoras do amigo: "Diadorim pôs a mão em meu braço. Do que me estremeci, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura. Me deu a mão; e eu. Mas era como tivesse uma pedra entre as duas palmas". (Rosa, 1986, p. 28) Trata-se de um amor que se protege numa fenda que se incrusta entre o real e o supra-real, por isso mesmo, de difícil elucidação.

unesp

4.3- Um Par Inconveniente

Ao longo da convivência, e como resultado dessas insinuações, Diadorim vai-se inserindo na impressão mental de Riobaldo, tornando-se, à maneira de um símbolo, uma imagem totalizadora que contém as duas faces (masculino/feminino) como se pode ver na significação apresentada pela expressividade dos nomes (Riobaldo/Reinaldo) que formam um par. Esta simbolização é particular para Riobaldo, porque Diadorim revela-se dúbio apenas para ele; os demais integrantes do bando ignoram os disfarces e a profundidade do relacionamento que os enlaça. Essa dubiedade amplia-se significativamente e aglutina-se a outras de contornos filosóficos essenciais, pelas indagações contínuas de Riobaldo sobre a existência de Deus e do Demônio, bem como das relações estabelecidas entre o bem e o mal, possibilidades subtemáticas que se incorporam harmonicamente ao problema da indagação existencial.

A questão assim estabelecida evidencia o labor formativo do romance em tela para exprimir as tensões postas pela configuração social, que se constitui por um processo visivelmente paradoxal, já antevisto por Blanchot, pois "A obra é a intimidade e a violência de movimentos contrários que nunca se conciliam e não se apaziguam enquanto, pelo menos, a obra é obra". (1987, p. 226) 'É luz que brilha sobre a escuridão e obscuridade que resiste ao intenso brilho da luz.'

4.4- Essência Plural

Os segredos e as dúvidas decorrentes do relacionamento de Riobaldo com Diadorim resultam do fato de o último revelar-se dúbio: partilha da natureza física da mulher, mas experimenta a vida social de jagunço. Sua essência plural remete o leitor ao mito de Hermafrodito, cujo sentido está em retratar exatamente essa dúplice natureza, pois esse personagem mitológico continha, simultaneamente, genes do masculino (de Hermes) e do feminino (de Afrodite), em sua constituição biológica.

unesp

Essa deusa mitológica está ligada à natureza, ao seu ciclo de crescimento e morte, à vegetação e ao que nela transparece de beleza, como as flores. Diadorim possui essa qualidade de Afrodite. É ele que educa Riobaldo para perceber a coloração e o canto dos pássaros, a beleza das flores e o murmurar das águas.

Nas diversas variações do mito, um aspecto está sempre presente: o disfarce. Após um relacionamento incestuoso de Mirra com seu pai Téias, incentivado por Afrodite, tendo "consumado o incesto, a filha de Manante de Cíniras refugiou-se na floresta, mas Afrodite compadecida com o sofrimento da jovem princesa, metamorfoseou-a na árvore de mirra, para protegê-la" (Brandão, 1993, 546)

Infere-se desse fragmento, que o disfarce e a metamorfose fazem parte do universo operacional de Afrodite. Diadorim traz, no âmago, possibilidades similares àquelas do contexto mítico.

> Os amores de Afrodite não terminaram em Adônis; disfarçada na filha de Atreu, rei da Frígia, amou apaixonadamente o herói troiano Anquises. (Brandão, 1993, p. 33)

Essa deusa trazia em seu íntimo os germes do ódio e da vingança: "Ficaram também célebres na mitologia as explosões de ódio e as maldições de Afrodite. Quando se tratava de satisfazer seus caprichos ou vingar-se de uma ofensa, fazia do amor uma arma e um veneno mortal". (Brandão, 1993, p. 34)

Diadorim, à maneira dessa deusa, traz no âmago o rancor e o desejo de vingança que impulsionam sua vida: "...Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava... falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue". (Rosa, 1986, p. 21)

Uma outra característica importante de Afrodite é que ela exercia um amplo domínio sobre o juízo dos deuses. A propósito dessa capacidade dominadora, praticada sobre seus pares, veja-se esse fragmento de um hino homérico, feito em sua homenagem:

unesp

Ela transforma até mesmo o juízo de Zeus, o deus dos raios,
A deusa faz dele o que quer... (Brandão, 1993, p. 35)

No romance em análise, tal qual na metaforização mítica, o plano virtual vai sempre se sobrepondo ao real, fazendo vir à tona da historicidade imanente, situações que sempre dizem respeito à essência da condição humana, aqui espelhada pelo embate e possível completude ente os pólos masculino e feminino. Mas a ficção sempre se sobreleva ao real, revelando, na variedade, a unidade do ser.

À maneira de Afrodite, Diadorim exerce poder e fascínio sobre Riobaldo: a vontade deste último esmaece em face do companheiro, o protagonista encontrou-o, pela primeira vez, quando tinha por volta de quatorze anos e só quando adulto volta a vê-lo, narrando o inesperado encontro, assim:

E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma: podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontro aquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse de encontrar, por todo o sempre, as regências de uma alguma minha família. (Rosa, 1986, p. 116)

Eis como Riobaldo revela ao leitor a presença surpreendente e dominadora de Diadorim, esse ser que carrega consigo a face enigmática da existência.

Um outro aspecto relevante, do contexto mítico, é que a união com Afrodite está sempre fadada ao fracasso, prenunciando que a conjunção dos opostos nem sempre resulta numa convivência feliz e duradoura.

O convívio do protagonista com o amigo conduz a um desfecho, além de insólito, acentuadamente trágico. Riobaldo vence a guerra, mas perde o grande amor de sua vida, ficando esclarecida ali, a face feminina de Diadorim.

Afrodite porta consigo, ainda, o significado da perversão sexual, a marca inelutável de aspectos voltados para as relações ilícitas. Assim, suas ações são praticadas sempre em 'doce-meia-luz', porque esconder e mascarar são faces do seu jogo sedutor.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Diadorim representa sempre, para o protagonista, a possibilidade da perversão, é uma janela semi-serrada que lhe traz enormes perturbações. Em face da incômoda presença da transgressão, assim raciocina Riobaldo:

> Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra vícios desencontrados. Repito o que, o sem preceito. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? ... Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. (Rosa, 1986, p. 125)

Instauram na trajetória vivencial, do personagem narrador, fagulhas da tragicidade do destino humano, ao aflorar-lhe na interioridade, algo estranho e paradoxal, que ele repudia e acolhe ao mesmo tempo.

Seguindo o mito clássico, o autor pela voz do narrador o transforma e revivifica na figura de Diadorim, a sua habilidade criadora faz com que a inventividade floresça na continuidade, pois as formas artísticas apresentam um ritmo singular em que formação e transformação se alternam.

4.5- Na Seda das Nuvens

O terceiro amor de Riobaldo é Otacília, senhorita que mora em lugar de singular beleza e notável magia: a Fazenda Santa Catarina. Ela desperta, no personagem-narrador, pensamentos mais puros e mais elevados. Sem os arrebatamentos e percalços do encantamento que ele sente por Diadorim. Por isso, diz "Minha Otacília, fina de recato, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença". (Rosa, 1986, p. 163)

No primeiro encontro com Otacília, Riobaldo sente-se tocado por indizível encanto. É noite e ela surge atrás da quadratura da janela, como uma criação pictural, pronta para invadir-lhe a imaginação:

> Avô de Otacília esse velhinho era, se chamava Nhô Vô Anselmo. Mas, em tanto que ele falava, e mesmo com a confusão e os latidos dos cachorros, eu divulguei, qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no quadrado da janela, lá dentro. (Rosa, 1986, p. 135)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A percepção de Otacília dá-se por um discurso apropriado, revestido de imponderáveis cuidados artísticos, capazes de sugerirem os segredos do encontro que serão elucidados posteriormente na narrativa. Aqui, o autor atua formativamente sobre a linguagem, convertendo-a em material trabalhado, apto não a apresentar algo, mas a expor-se a si mesmo. Isto se deduz do vocabulário afetivo, distinto (divulguei) e pela inversão programada dos constituintes da frase.

Os sentimentos do protagonista experimentam um profundo impacto, mas o amor e a morte nos chegam mesmo é de forma inesperada:

> Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos. É, o que mais foi, um sorriso. Isso chegasse? Às vezes, às vezes. Artes que morte e amor têm paragens demarcadas. No escuro. Mas senti. Águas para fazerem minha sede. Que jurei a mim: a Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim – aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via. Ah, a mocidade da gente reverte em pé o impossível de qualquer coisa! Otacília. O prêmio feito esse eu merecia? (Rosa, 1986, p. 135)

A feição de Otacília, em meio às agruras da guerra, surge-lhe na mente, de forma consoladora, como a figura de uma santa. Esse modo formativo do texto torna-o um objeto de fruição. Sua programação para falar do sonho, da sombra e do impossível supera a relação com a realidade natural e libera os significados 'metafóricos', tornando a leitura um instante de suspensão do real e de instauração de um momento subseqüente em que o texto se abre para novas significações, emergentes da similitude semântica.

Os amores surgem em gradação, na vida de Riobaldo; Nhorinhá é a presentificação do amor físico, das satisfações imediatas e inalienáveis do jagunço. Diadorim é um amor arrevesado, contraditório, que pode vir assim enunciado: "Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora." (Rosa, 1986, p. 252)

Esses acontecimentos ocorrem quando o protagonista está na Guraravacã do Guaicuí e obtém duas importantes revelações: que ama Diadorim e que Joca Ramiro foi assassinado. É como se a narrativa, aqui, se dividisse em dois momentos, o primeiro em

unesp

que fervilham as retrospecções e antecipações, emergentes "dos atalhos da recordação e das veredas da especulação", e a segunda que evidencia, "em relação à duração, o descompasso entre o tempo do que é narrado e a extensão cronológica do acontecimento retrospectivo". (Nunes, 1983, p. 21)

Embora o personagem narrador tivesse uma afeição especial por Otacília, Diadorim não lhe saía da imaginação. Essa experiência amorosa contrastante gera uma dissonância entre a percepção social, na qual os fatos se inscrevem, e a excitação afetiva. Instaura-se aí uma tensão específica que atravessa toda a obra, entre o pendor à percepção superficial dos fatos e a submissão às utopias do sentimento que ativa a mente de Riobaldo de forma considerável.

A camaradagem estabelecida entre os dois, vivenciada de maneira confidencial, fundada em absoluto segredo, chega a momentos de ciúmes perigosos, como quando o personagem narrador encontra Otacília e passa a nutrir por ela sentimentos amorosos:

> Riobaldo, você está gostando dessa moça?
> Aí era Diadorim, meio deitado meio levantado, o assopro do rosto dele me procurando. Deu pra ver que estava branco de transtornado? A voz dele vinha pelos dentes.
> – Não, Diadorim. Estou gostando não...
> – Eu disse, neguei que reneguei, minha alma obedecia.
> – Você sabe do seu destino, Riobaldo?
> Não respondi. Deu para ver o punhal na mão dele, meio ocultado. Não tive medo de morrer. Só não queria que os outros percebessem a loucura de tudo aquilo. Tremi não.
> – Você sabe do seu destino, Riobaldo? – Ele reperguntou. Aí estava ajoelhado na beira de mim. (Rosa, 1986, p. 169)

Entre ambos eclode a experiência do inusual, daquilo que se instaura como o extremo absurdo no sertão (dois homens amarem-se), mesmo assim permeia-lhes uma flamante atração, e uma aguda suspeição, difícil de traduzir-se, mas Riobaldo tem predileção pela face oculta das coisas, tendência desenvolvida nas conversas com seu compadre Quelemem, que quer tudo diverso, ele "quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra coisa". (Rosa, 1986, p. 171) Mas é próprio da arte operar nesse outro ângulo da vida, onde paira a dessemelhança, a alteridade.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A atração mágica que os une apresenta fios extremamente tênues, mas embebidos de imponderável poder sedutor. Suas interioridades encontram-se atravessadas por contagiante fascinação, que os acompanha até o desenlace, memento de pasmo e espanto final do protagonista (Urutu-Branco).

Essa perspectiva amorosa contraditória e intrigante vem do fundo de seus seres, mas socialmente não pode manifestar-se, por afigurar-se absurda em face do comportamento social dos gerais, ambiente em que mulheres e homens têm espaços comportamentais totalmente diferenciados.

Podem ser percebidas três escalas distintas de amor em *Grande Sertão: Veredas*, o mesmo impulso erótico é vivenciado de modo tríplice: é físico e acentuadamente sensual com Nhorinhá; arrebatador, caótico e experienciado em profundo segredo com Diadorim e é elevado, assumindo conotações platônicas com Otacília. A ela Tatarana, depois Urutu-Branco, dirige-se com enlevo, com leveza, num processo ideal, revestido de outra beleza, sensível e pura: "Ah, – Otacília? Otacília, o senhor verá, quando os Anjos e o vôo em volta, quase, quase." (Rosa, 1986, p. 119)

Ao apresentar-se envolta em aura angelical, Otacília assemelha-se a Beatriz, instaurando-se, um ponto de contato entre o poeta da *Divina Comédia* e o ficcionista de *Grande Sertão: Veredas*. Tal qual beatriz para Dante, a imagem mental de Otacília surge consoladora,

> Cuja lembrança sossegada guia Tatarana/Urutu-Branco nas veredas sombrias de sua grande aventura e nele faz nascer a expectativa de um fim plenificador de seus desejos, estado de felicidade quieta, como fecho venturoso de uma seqüência de erros e enganos, de casuais descaminhos que finalmente se retificam e deixam entrever o caminho que se insinua através deles. (Nunes, 1969, p. 156)

A apresentação do amor de forma gradativa origina-se da visão de que o mundo, por sua própria constituição interior, está cindido em opostos e que a unidade superior, nele pressuposta, resulta exatamente desta cisão. Esses mementos díspares é que refletem a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem. Otacília promove

unesp

a elevação mental de Riobaldo, numa dimensão que transcende a experiência imediata; associamo-la por essa inédita figuração à Beatriz de Dante, ressalvadas as devidas proporções, recuperando assim o mito da mulher agente purificador, próprio do "dolce stil nuovo" italiano, de que Dante é um dos maiores cultores.

4.6- Fatores Artísticos da Experiência Amorosa

A experiência amorosa, vivida pelo protagonista, pode ser avaliada em sua especificação artística. Com esse propósito será tomado em consideração o conceito de *projeção sentimental*, proveniente da estética da empatia.

A projeção sentimental manifesta-se quando o leitor interioriza o texto e passa a ter por ele um sentimento de agrado, resultante do senso de vida que reluz no discurso transfigurador, articulado pelo artista. *Grande Sertão: Veredas* foi elaborado de modo a suscitar no leitor uma excitação anímica especial, apta a atingir a sua interioridade, permitindo-lhe o contato criativo com a expressividade, isto é, com a percepção metafórica de ordem representativa, instaurada pela força formadora da linguagem.

Uma das características inerentes ao texto em análise está na capacidade que ele tem de suscitar significados ligados à sensibilidade, propiciando ao leitor momentos de agrado, instaurados pela hábil ficcionalização das possibilidades imaginativas, nele expressas pela elaboração mimética. É por isso que o leitor estabelece uma profunda sintonia com o processo amoroso vivido pelo protagonista. A elaboração intercalada dos amores coloca em pauta o estado de ânimo sugerido pela obra, enfatizando sua força produtiva e sua capacidade inventiva, como postula a formatividade.

A correlação entre Diadorim e Otacília faz-se com base na diferença, porque, neste caso, está em pauta o extraordinário, aquela vivência que se distancia do cotidiano, por instaurar-se à margem dos perfis que a sociedade propõe. Diadorim é o avesso da doçura comportamental de Otacília. Institui um patamar insólito que dá lugar ao estranhamento,

unesp

pelo grau tenso da correlação que estabelece, pois diferencia-se profundamente das formas cristalizadas, modelares e estanques que tanto agradam à sociedade.

Essa desfiguração dos propósitos primeiros da sociedade institui um instante ambíguo, propício à criação literária e à abertura de um processo ensejador de múltiplas possibilidades formativas, desencadeadoras do dinamismo semântico da enunciação metafórica.

A imaginação criadora, em *Grande Sertão: Veredas*, instaura uma profunda tensão entre a atualidade e a anterioridade, desencadeando um processo de *revisão* ou de *desleitura,* esses termos utilizados no sentido que lhes atribui Bloom. (1995, p. 81) Nessa perspectiva, a linguagem, para exprimir esse instante tenso e mágico, alia-se à atividade reflexionante e à aguda sensibilidade do produtor textual.

Tomando a figura de Beatriz como proposição matricial, tem-se em Otacília uma releitura dessa personagem, em Nhorinhá uma desleitura e em Diadorim um estranhamento, marcado por uma extrema diferença. Essa reconstrução multifacetária marcada por (releitura/desleitura/estranhamento) está de acordo com as formulações cubistas. As várias representações do amor vão resvalando umas sobre as outras, para dar à leitura a visão de multiplicidade; em decorrência disso, a linguagem adquire mobilidade, transformando-se num universo triplamente significativo, que coloca em questão a auto-referência, permitindo uma constante reflexão sobre o processo que lhe deu origem. Como se vê, o leitor está em face de um texto realizado por meio de uma específica direção formativa, que lhe confere uma inquestionável singularidade.

4.6.1- Itinerário da Fantasia

Grande Sertão: Veredas oferece ao leitor uma percepção particular, resultante de sua intensa atividade criadora, que provoca no leitor o sentimento de atividade, conseqüente da impulsão das energias artísticas, estimuladoras do prazer textual.

unesp

Esse processo interiormente ativo é entendido, na estética da formatividade, como algo que se orienta para as motivações sensíveis ligadas à capacidade formativa da sensibilidade, fazendo com que o leitor se renda, finalmente, ao fascínio da obra.

Ao sistema de desenvolvimento das energias do leitor, decorrente de sua experiência com o texto, essa corrente denomina de *força*, que pode ser de duas categorias: ou força meramente potencial, e por isso, *sentida,* ou força atualizada, que o leitor revive no ato da leitura.

Ao ler os momentos seqüenciais do enredo dessa criação ficcional, o leitor deve fazê-la espiritualmente sua, contemplá-la e revivê-la. Assim, ele atingirá o momento de prazer, pelo exercício da atividade conceptiva e aperceptiva, decorrentes da estratégia formativa do texto.

Essa empenhada formatividade justifica-se porque os momentos do enredo e os fatos nele relacionados são sempre semi-símbolos associados ou aglutinados às etapas composicionais que o imaginário tende a exprimir, por meio do jogo ficcional, instaurando uma história vívida que é muito mais representativa e humanizada do que a da vida real. A vida cotidiana pode ser experimentada de maneira superficial e mecânica, mas a obra artística jamais, seu destino é a profundidade.

Ao entrar em contato com a criatividade agradável do amor físico de Nhorinhá; do amor arrebatado e interdito de Diadorim, que contraria os padrões comportamentais do sertão e do sentimento nobre devotado a Otacília, o leitor deverá ter sentimentos sensíveis, que poderão ser de ordem simpática, isto é, de identificação e de assimilação dessa perspectiva amorosa, em seu íntimo.

A narrativa pretérita passa por um processo de atualização, na mente do leitor, de tal forma que na relação, atualizada, prevaleça o jogo entre o ficcional e o real, que tem por fim estimular a 'revivência' do conteúdo narracional, ou como previu Lipps "meu passado

penetra em meu presente, sobretudo no que se refere à atividade em questão, infiltra-se nele, isto é, tende a existir de novo em mim". (Lipps, 1923, p. 7)

Se o leitor conseguiu reviver o conteúdo narracional, isto quer dizer que ele teve um 'sentimento de aprovação', o que o conduz à harmonia permeadora da relação estabelecida entre a sua fruição e o texto fruído. Infere-se das reflexões apresentadas que houve concordância, e esta conduz ao fator, de ordem estética, mais importante que é a ocorrência da *projeção sentimental*, que tem lugar a partir do momento em que o leitor vive no texto o prazer de sua própria atividade.

Denomina-se projeção positiva, o ato em virtude do qual o leitor acolhe em sua interioridade, espontaneamente, a atividade sensível expressa pelo texto. E, além disso, essa atividade está sempre voltada para o procedimento que tem por fim criar e, na criação, exprimir o destino, quase sempre, enigmático do homem.

Se o leitor recebe livremente, sem resistência, as impressões emanadas do texto, de modo a experimentar uma particular satisfação proveniente de suas energias interiores, numa afirmação de vida, na qual a experiência estética tornou-se um instante em que a experiência objetiva institui-se num correlato de sua própria existência, desencadeia-se, então, um processo de empatia.

Como *Grande Sertão: Veredas* é um texto ficcional instigador capaz de desencadear, em contemplação estética, uma tal afirmação de vida, pode-se dizer que ele apresenta as condições necessárias para ser qualificado como uma criação artística detentora de beleza, lembrando Lipps, já parafraseado:

> Naquilo que em pura contemplação estética, vive-se uma profunda negação de vida denomina-se feio. O sentimento de beleza e de fealdade não é outra coisa que este sentimento de afirmação ou negação de vida objetivado, sentido e vivido em um objeto. (Lipps, 1923, p. 20)

unesp

4.6.2- Um efeito *sui generis*

O leitor, ao apreender no gesto carinhoso de Nhorinhá, o amor espontâneo; na manifestação de Diadorim, o amor às avessas, a angústia em face da impossibilidade da revelação, e a sede permanente de vingança; no relacionamento com Otacília, o amor angelical idealizado, assimila essas manifestações multifacetárias e também os efeitos delas decorrentes. Essas impressões e seus resultados chegam-lhe conjuntamente, porque os gestos expressos e seus efeitos constituem uma realização única e inseparável.

Nesse caso, mais do que expressividade há uma anunciação. O leitor não vê apenas os gestos de amor espontâneo, de vingança ou de angelitude, mas apreende a manifestação como algo na qual se anuncia o amor espontâneo, a vingança e a pureza. Essas manifestações não estão impressas de maneira passiva nesses gestos, mas neles estão de forma ativa, exteriorizada e anunciada. É importante acrescentar que o exercício da exteriorização constitui uma atividade propiciada pela imaginação.

A assimilação, simultânea, dos gestos e de seus respectivos anúncios motiva a interioridade do leitor, "Nisto consiste precisamente o momento da atividade. A atividade consiste neste produzir-se". (Lipps, 1923, p. 22)

Há um laço de correlação peculiar entre Nhorinhá e o amor espontâneo; entre Diadorim e o amor às avessas; entre Otacília e a angelitude. As peculiaridades latentes, contidas nessas correlações, tornam-se manifestas em virtude do profundo labor formativo levado a efeito pelo artista para exprimi-las, pois um dos objetivos fundamentais da arte está em perscrutar os "inseparáveis vínculos existentes entre os personagens e suas ações", como previu Pareyson. (1993, p. 266)

A conexão produzida pelas ações e pelos 'gestos' que os evidenciam, como desejos, sonhos e aspirações, atingem o leitor de maneira peculiar, levando-o a reviver, idealmente, os estados anunciados nesses gestos, isto é, seus traços afetivos, porque esses impulsos tendem a consumar-se, se não houver nada que os impeça. E se essas condições se

unesp

processam, o leitor será afetado pela projeção sentimental, que somente se objetiva em face de algo capaz de ser, por ele, sentido e revivido.

A apercepção é um fator dinâmico, que transita de uma configuração externa para uma representação interna, ou seja, os objetos e os 'fatos' não se apresentam para o observador como são, mas como aparentam ser. O observador é sempre afetado, de uma certa maneira, por um produto mimético, e interiormente ele sempre reelabora essa representação, chegando a um processo que deságua na transfiguração.

A aventura de Diadorim, por meio de uma relação simbólica subjacente, lembra a experiência de Hermafrodito, que nasce do laço que se instaura entre o componente imaginário pressagiado pelo discurso mítico, e o elemento expresso pelo texto, instituindo uma nova pertinência semântica.

O processo que reúne expressividade e imaginário na elaboração de *Grande Sertão: Veredas* está carregado de vocação formal, por isso as possibilidades daí decorrentes permitiram que o autor conferisse à sua matéria o acabamento exemplar, decorrente de seu modo de formar.

Por seu poder de evocar e de suscitar, a elaboração formativa transcende a organização cotidiana, pois a primeira está direcionada para o estabelecimento pleno da representação simbólica da vida, de tal forma que, neste plano, em que se dá a criação ficcional, a abertura do texto resulte de uma operação do imaginário que se adere ao mundo para transfigurá-lo.

unesp

5- TRAÇOS MÍTICOS

O interesse suscitado pela literatura e pelo mito não é só questão de gosto pelo imaginário, mas resulta do especial significado que eles oferecem para a compreensão da experiência humana. Em razão de sua essencial e constitutiva densidade cultural, essas manifestações mantêm um estreito vínculo com a história das civilizações.

A afirmação de humanidade contida nessas duas operações lhes infunde beleza e fascínio. Na arte permeada pelo mito, o fabuloso e o cotidiano, o sagrado e o profano se entrecruzam, propiciando ao observador momentos de prazer.

O mito constitui um excelente recurso para representar os aspectos que transcendem a compreensão limitada do homem, conduzindo-o a uma experiência vivencial profunda, que envolve sonhos, obsessões, frustrações, anseios e situações desta natureza, tratadas na arte sob os auspícios de uma imponderável intenção formativa.

A plasticidade da criação mítica concorre positivamente para redimensionar o significado e o alcance da experiência artística de *Grande Sertão: Veredas*. A tensão decorrente do passado da experiência mítica e do presente do protagonista permite ver nesse texto seu singularíssimo modo de formar.

O objeto artístico e o mito primam por apresentar uma síntese dos valores humanos essenciais, e os traços plásticos estão neles reproduzidos de modo a despertar a interioridade do observador. Em *Grande Sertão: Veredas* a intuição mítica instaura-se de maneira dissimulada, mas o leitor qualificado vislumbra-a nas camadas subjacentes do texto.

Os personagens das criações ficcionais que são dotados de relevo mítico tornam-se plenos de vida e amplamente expressivos, porque são criados de modo que se possa ver neles uma excepcional profundidade.

unesp

Riobaldo, tal qual Prometeu, vive na fronteira entre o imanente e o transcendente e sofre os impactos dessa experiência antitética, esses impactos revestem-se de profundos sentidos, que dão ao personagem um lugar de destaque no contexto humano. O leitor acompanha a inquietação assoladora de Prometeu e de Riobaldo, que a vivem, em consonância com uma determinada essência interior, que lhes é própria. Portanto, o leitor coloca-se em face da representação de personagens nos quais os valores humanos estão metaforicamente justificados.

5.1- A Opressão de Sísifo e a Astúcia de Prometeu

Perfazendo a sua inexorável *travessia*, Riobaldo (Tatarana, Urutu-Branco) empreende profundos esforços para obter um significado satisfatório para sua existência. Mas, tal qual Sísifo, rola diariamente a enorme pedra montanha acima no intuito de alcançar o saber, sem nunca desvendar os verdadeiros mistérios da vida, que se consome na monotonia de seu fluir repetitivo e, como todo homem, experimenta e sofre o desacerto deste destino: "Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, com um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria". (Rosa, 1986, p. 212)

O protagonista está motivado pelo impulso de uma implacável indagação interior que visa ao nexo metafísico das relações que se estabelecem entre o visível e o invisível, pois a tensão decorrente dessas esferas é um traço característico da formação artística desta obra.

Riobaldo experimenta o esforço constante de uma busca inglória do conhecimento a que está sujeita a condição humana. O incansável gesto sisifiano encontra sua glorificação na astúcia de Prometeu. No semblante de Sísifo está anunciada a sagacidade de Prometeu. "São como a partitura musical. Quem lhes dá vida é a melodia. Então cada nota é diferente e todas concorrem para o espetáculo melódico. A partitura é Sísifo. A melodia é Prometeu". (Buzzi, 1978, p. 30)

unesp

Como viajante empenhado na busca do 'saber', Riobaldo escala persistentemente a montanha e acaba encontrando fragmentos da chama encantada da magia. Seu gesto sisifiano lança-o rumo à sanha de Prometeu, pois as pulsões representadas por esses heróis são coexistentes.

No terno silêncio de sua jornada, Riobaldo adentra o encantado jogo do mundo, sem lograr êxito no desvendamento de seus intrincados segredos. Mas o silêncio cósmico não o esmorece, porque tal qual Sísifo, "continua a repetir o gesto absurdo, com a arrogância de um ser que deseja violenta e mudamente, na tensão da consciência infeliz, alcançar seu incompreensível destino." (Nunes, 1969. P. 15)

Mas Tatarana e, sobretudo, Urutu-Branco, pelo arrebatamento e pelo fervor com que realiza suas ações, detém algo da pulsão prometéica. Este herói leva consigo o vigor oculto, vislumbrado simbolicamente pelo fogo; nele transparece, por sobre o ordinário, o extra-ordinário. Tatarana, com o propósito de eliminar o bando do Hermógenes, tal qual Prometeu, roubou do Demônio uma fagulha de seu poder, pelo presumível pacto com o Cujo obteve um especial vigor, tornando-se o chefe Urutu-Branco: "Ao pois, quem era que ordenava, se prazia e mandava? ...o Urutu-Branco". (Rosa, 1986, p. 390)

Esses dois mitos sugerem um especial sentido, ao conotar a radical ambigüidade da experiência humana: o ser histórico que somos ora instaura-se como ordinário e fútil, tal qual o rolar da pedra de Sísifo, ora manifesta-se extra-ordinário e precioso, como o fogo de Prometeu roubado aos deuses. Verifica-se, nesse caso, uma ocorrência reincidente: o prestígio permanente dos fatos que compõem as origens.

Contextualmente, o jagunço Tatarana lembra Sísifo, ao realizar o que há de mais comum na rotina diária de um jagunço: participar das batalhas como excelente atirador. Urutu-Branco, o homem pactário do demônio, capaz de armar os mais insondáveis sortilégios, e de romper todas as possíveis barreiras, lembra Prometeu. Tal qual

unesp

na experiência mítica, o autor de *Grande Sertão: Veredas* debuxou duas faces de um mesmo rosto, em que o vulgar e o invulgar são apreendidos e comunicados na consistência insólita que os sustenta e anima.

A literatura, muitas vezes, para exprimir a riqueza interior das personagens, fator de difícil elucidação, aproxima-se da linguagem indicial dos mitos. Para o ficcionista, a personagem emerge com características de consistência e inconsistência. Numa obra complexa como esta ela desabrocha no processo dessa imponderável ambigüidade. Veja-se no texto, por exemplo, que a indagação sobre o ser e não-ser, sobre Deus e o Demônio, sobre o masculino e o feminino, além de outras formas plurívocas nele existentes, constituem uma elaboração plena de sentido.

Esses aspectos estão, entretanto, voltados para a temática central que, perpassando pelas sendas do ser e do não-ser, trata da busca de significado para a aventura da existência humana, já que as personagens encontram-se sujeitas a um espaço em que impera a força e a violência.

Entretanto, tudo isto é feito a partir de um projeto rigorosamente formativo. Embora trate do problema do ser, aqui ele é focalizado levando em conta paradigmas artísticos, porque "Uma das coisas que a arte é, parece, é uma transformação simbólica do mundo. O artista cria um outro mundo - mais bonito ou mais intenso ou mais significativo ou mais ordenado - por cima da realidade imediata." Ferreira Gullar (1975, P. 2) O romance em exame pautou-se por essa possibilidade criativa, seja quanto à face composicional de organização das massas verbais, transmutadas em objeto estético, seja quanto à realização artística do acontecimento hostórico-social – a extirpação do jaguncismo nos gerais – que constitui, na obra, um importante subtema.

Riobaldo detém certos traços dos heróis míticos, dentre estes o fato de situar-se entre o sobrenatural e o demasiadamente humano. Observa-se que em se referindo a Prometeu, este sendo deus, não pode ser submetido à morte, "mas sofre por sua simpatia

unesp

com os homens mortais e mesmo o sofrimento tem algo de subdivino em si," como informa Frye. (1980, p. 81) Os heróis míticos são muito elevados se comparados com os humanos, mas estão sempre envolvidos com aspectos próprios da condição humana.

É, possivelmente, por transitar em extremos que ao lado de uma implacável ferocidade, decorrente do poder sobrenatural demoníaco, há um deslocamento paradoxal em direção à inocência e à pureza de coração representadas, no enredo, pelas presenças de Guirigó e do cego Borromeu.

Ao lado do mal, essas presenças traduzem o moralmente lícito e constituem uma metáfora antecipatória da tranqüilidade que ocorrerá após o combate final travado contra o Hermógenes. Em âmbito mais profundo a duplicidade estrutural traduz, fundamentalmente, o desejável: a paz e a tranqüilidade, e o indesejável: a morte e a guerra.

Guirigó, por ser criança, simboliza, no ambiente hostil do sertão, a busca da paz e da tranqüilidade, perdidas com o assassinato de Joca Ramiro. É uma espécie de anjo da guarda que protege o protagonista, nos momentos de aflição.

Borromeu, por ser cego, leva consigo uma inspiração especial, a vidência, o sentido secreto das coisas, simboliza a sabedoria anciã. Muitos adivinhos, normalmente, são cegos, é como se o fechamento à luz física pressupusesse uma abertura para a luz divina. Como não se entretém com as ocorrências cotidianas, passa a ver apenas o que é fundamental, ou seja, estando alheio aos acontecimentos comuns, volta-se para os perfis intensos da interioridade.

Assim, Riobaldo portava consigo um anjo da guarda e um adivinho. O cego evoca aquele que vê o lado insondável das coisas, por meio de um olhar mágico, tornando-se menos um enfermo do que um forasteiro.

unesp

O narrador parece buscar ininterruptamente a palavra mais apropriada, expressa por uma linguagem inconfundível, para melhor exprimir a visão de um mundo pouco adequado à instauração do homem integral, definido por sua personalidade ética e moral, alicerçado na harmonia, na sabedoria e na responsabilidade social.

A intertextualização que se faz notar entre *Grande Sertão: Veredas* e os mitos de Hermafrodito, Prometeu e Sísifo, ou entre este romance e a *Divina Comédia*, conforme será verificado no próximo capítulo, torna evidente que esta obra está integrada ao que há de mais representativo na tradição cultural do ocidente.

5. 2- O Sucesso de Héracles

Certos 'símbolos', por traduzirem aspectos essenciais da realidade humana, são concebidos e permanecem no seio de uma cultura por milênios. São eles integrantes do imaginário e têm "a propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, que estão em conflitos ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem". (Chevalier, Gherbrant, 1989, p. XIV)

São formas intuitivas de imaginar, que representam percepções similares, em que configurações análogas, distanciadas no tempo assumem formas semelhantes ou, diversamente, são procedimentos desintegradores do uno, que o tornam múltiplo, para melhor analisá-lo e percebê-lo. Isso ocorre porque "O símbolo anuncia um outro plano de consciência, que não o da evidência racional; é a chave de um mistério, o único meio de se dizer o que não pode ser apreendido de outra forma..." (Chevalier, Gherbrant, 1989, p. XIX)

São impressões superpostas, que traduzem vivências fundamentais, comuns aos integrantes de uma cultura, ao longo de milênios. Experiências que relatam a superação de

unesp

situações difíceis como a travessia de mares, de grandes rios, ou a transposição de montanhas e desertos.

Nessa direção podem-se correlacionar certas passagens de *Grande Sertão: Veredas* com aquelas de mitos universalmente conhecidos. Uma delas é a travessia do Liso do Suçuarão. Tal qual na concepção mítica, esse é um espaço antropomorfizado, é um monstro devorador dos humanos. Mas uma vez vencido esse espaço 'sagrado', seu transpositor se institui em herói, credenciando-se, subseqüentemente, a enfrentar e superar os grandes embates que a vida propõe. Trata-se de uma forma credenciadora de heróis.

Tal qual Héracles em suas doze tarefas, Riobaldo vence o monstro descomunal e essa prova autoriza-o a enfrentar o inimigo, imbuído de uma capacidade sobre-humana.

Héracles, para chegar à condição de grande herói, necessitou vencer grandes batalhas, especialmente as constantes de seus doze trabalhos. No rol destes está a caça ao Leão de Neméia. No bosque que tem o mesmo nome dessa cidade, habitava um fabuloso leão, de pele invulnerável. "Quando deixava o esconderijo, fazia-o para devastar a região, devorando-lhe os habitantes e os rebanhos. Regularmente vivia entocado numa caverna, com duas saídas, e lá era quase impossível aproximar-se dele. (Brandão, 1993, p. 520) Primeiro, Héracles o atacou a flechadas, sem obter sucesso, devido à invulnerabilidade de sua pele. Mas sua competência e inteligência bélicas fizeram com que o herói fechasse as duas saídas do esconderijo do monstro, conseguindo, subseqüentemente, atacá-lo e tonteá-lo a golpes de clava, realizando o seu sufocamento, com sucesso, e eliminando-o.

A façanha de Riobaldo pode ser correlacionada com essa manifestação arquetípica, e tem, por isso, uma importância particular pela densidade simbolizante que aglutina, na composição global da obra, o que lhe confere excepcional formatividade.

Seu maior inimigo – o Hermógenes – humilhava, desrespeitava e assassinava os habitantes dos gerais, e atacava seus rebanhos, assumindo, desta forma, semelhança com o

unesp

lendário leão; para vencê-lo era necessário brilhantismo guerreiro e auxílio de força sobrenatural.

O protagonista, após a efetivação do pacto, que é selado a sangue, com a morte de Treciziano, e da travessia do Liso do Suçuarão, instituído em espaço mítico, detém a magia sobre-humana dos heróis, tal qual ocorre no melhor da nossa tradição, por isso, pode enfrentar e vencer os grandes desafios terrenos.

5.3- Ulisses e a Consulta a Tirésias

Também Ulisses, protagonista da Odisséia, tinha como maior anseio, retornar a Itaca, sua pátria. Para saber se isto lhe era possível, a fada Circe aconselha-o a descer ao Hades e consultar a alma de Tirésias:

> Industrioso Ulisses, ...tereis de empreender uma outra viagem até às moradas de Hades e da terrível Perséfone, a fim de interrogardes a alma do Tebano Tirésias, o adivinho cego que nada perdeu de sua sabedoria. Ele é o único a quem Perséfone concedeu que, depois da morte, conservasse o dom de predizer; os demais são sombras que esvoaçam. 'Assim falou e meu coração se confrangeu'. Ergue o mastro, desfralda as brancas velas, senta-te em teu banco, que o sopro do Bóreas conduzirá a nau. Quando a embarcação tiver chegado ao extremo Oceano, encontrarás uma costa plana e os bosques sagrados de Perséfone; altos álamos negros e algueiros cujos frutos não vingam. Encalha aí a nau, perto do Oceano de profundos remoinhos, e encaminha-te para a úmida morada de Hades. (Homero, 1981, p. 99)

Esse percurso descendente constitui uma das metáforas órficas, e quer significar, possivelmente, a superação das antinomias, quer, por seu caráter insólito, permitir ao homem uma comunicação mais lúcida e abrangente com o universo radiante que está sufocado, dentro de si, pela lógica, pelo racionalismo e pelo reducionismo da percepção empírica do mundo.

A viagem ao espaço sagrado tem a propriedade de permitir ao herói, que lá adentra, uma particular sabedoria, para que se oriente com sucesso, força e firmeza, ao longo da vida. Esse feito tem caráter arquetípico e está muito presente na literatura universal.

unesp

O que está imediatamente representado nessa formulação mítica, que se entranha de maneira pertinente no tecido narrativo, é a vontade de poder, o desejo de realizar ações que transcendem os feitos comuns. Eis porque o mito trabalha, de forma sensível e plástica, a constituição do espaço e a figura do herói, procurando pôr à prova o homem em face de si mesmo, na ânsia permanente de traduzir a sua própria identidade. Esta, muitas vezes, oculta-se num quadro nebuloso, desencadeando, com isso, uma intensa dramaticidade, que faz renovar o sentimento do incognoscível e a percepção do enigmático.

Desterrado da pátria, peregrinando por lugares variados e, às vezes, indesejados, Ulisses avança entre o assombro e a revelação. O desterrado acha-se obrigado a levar consigo o desconforto da condição excludente que o acompanha, como incômoda tatuagem.

Revigora-se, aqui, o drama prometeico que emerge, primeiramente, na errância levada a efeito pelo personagem; depois, pela sua inserção no cenário sagrado, revestido de enorme significado simbólico, que tem por finalidade conferir ao mundo ficcionalizado as representações legítimas do debate humano.

Ulisses e Riobaldo são personagens que defendem de maneira integral a honra e a liberdade dos companheiros. Riobaldo lutou bravamente até o fim, colocando nas raias do perigo a própria vida. O personagem homérico, também, dava à vida dos companheiros especial relevo, como se vê no confronto com Circe:

> Ulisses, por que permaneces sentado, sem proferir palavra, com o coração corroído de dor, sem tocares na comida nem na bebida? Temes acaso algum novo sortilégio? Tem plena confiança, pois que me obriguei para contigo por solene juramento. Assim falou, e eu lhe retruquei: 'Circe, que homem, dotado de razão, se atreveria a tocar nas iguarias ou na bebida, antes de ter libertados seus companheiros e de os ver com seus próprios olhos? Se me convidas a sério a beber e a comer, solta meus fiéis companheiros para que os veja com meus olhos'. (Homero, 1981, p. 97)

Confirma-se, aqui, a análise que Salvatore Battaglia faz de Ulisses, informando que esse herói constitui a personagem mais plena de humanidade criada pela literatura grega,

unesp

pois carrega consigo as principais faculdades humanas como uma "riqueza singularíssima de prudência e de coragem, de curiosidade e de inteligência, de generosidade impetuosa e de calculada frieza, de lucidez e de cautela, de perspicácia segura e de obstinação, de confiança e de dúvida, de calorosa e mobilíssima astúcia". (1968, p. 24)

Esse personagem lança-se com tenacidade a uma grande aventura, cumprindo, assim, as aspirações mais legítimas de seu tempo, que consistiam em expandir o conhecimento, descobrir coisas novas, verificar as notícias que lhe chegavam, trazer à luz o alcance dos mitos e sua influência na vida dos homens, experimentar novas formas de existência.

Riobaldo realizou, também, significativas pretensões de seus contemporâneos, seja como bravo guerreiro, seja como especulador insaciável, que se detém nas questões primordiais que assolam a condição humana, em seu processo especulativo.

5.4- Enéias e a Busca dos Oráculos

Na Eneida, no Canto VI, o protagonista Enéias visitou o monte Cumas e, conduzido pela Sibila, adentrou os infernos, para entrevistar-se com a sombra de seu pai Anquises e obter novos oráculos. Motivado por esse encontro, fundou uma grande cidade às margens do Tíber, a nova Ilios, e seus descendentes fundaram Roma. Anquises, no encontro, falou-lhe sobre os momentos áureos e sobre as dificuldades porque passariam Roma e seu povo:

> Mas, a quem vejo, cingida a cabeça com ramo de oliva,
> sacras oferendas nas mãos? Pelas cãs o conheço e essas barbas:
> é o rei de Roma, sim, Numa, o primeiro a dar leis à sua gente,
> e que da cúria modesta partindo ali mesmo de Túlio potente,
> que porá termo a essa fase de paz para armar seus guerreiros,
> desabituados em tanta inação às belezas do triunfo.
> ...

O pai Anquises falou e, ao depois, aos ouvintes:
Olha, Marcelo ali vem, carregado de espólios opimos,
com tal postura, aos demais vencedores de muito ultrapassa.
Este, na frente dos seus cavaleiros um dia há de a sorte
Mudar de Roma, às expensas dos penos, do galo rebelde;
terceiro espólio de guerra há de o templo levar de Quirino.
(Vergilio Maro, 1993, p. 133/4)

O herói busca no espaço sagrado a antevisão do futuro, já que pretendia implantar no Ocidente os alicerces de um destino de civilização, tarefa complexa e arrojada que se instaurava entre o projeto histórico e o aceno divino. É por isso que os dois mundos, o real e imaginário, interpenetram-se, construindo na fenda desse diálogo o contexto profundo da imagem poética.

A ultrapassagem dos limites espaço-temporais e a antropomorfização do espaço são elementos que caracterizam a contextualização mítica e que procuram elucidar as ações do personagem em face de seu agir histórico.

Desse modo, o mito, por ser um processo privilegiado de comunicação com o infinito, dá vida à obra em que se insere, revestindo-a de profícua plasticidade, que surge filtrada pelo estilo de arte atual e enriquecida pelo veio artístico proveniente de tradições duradouras.

Ele procura ainda satisfazer certas representações mentais, num aprimorado labor que envolve a inteligência e a imaginação, sempre procurando harmonizar o jogo profundamente tenso que se estabelece entre o possível e o presumível. Tudo isso traduz a natureza profunda do homem e se converte, no texto, num traço propulsor do sentimento de prazer.

Vê-se que *Grande Sertão: Veredas* e essas obras apresentam pontos de convergência, estão permeadas por um tecido vivo de uma continuidade que se expressa de maneira original e singular no estilo de cada autor, já que pertencem a momentos e culturas

unesp

diferentes. É sempre possível perpassar pela história da arte se a autonomia das obras e a continuidade que as liga não se enrijece em uma irredutível insularidade e num impossível desenvolvimento.

Enéias portava consigo o projeto íntimo de fundar uma nova ordem e uma nova pátria, aspirações que demandavam um certo grau de consciência histórica: "A consciência e a responsabilidade com que Enéias interpreta o próprio trânsito, no combate da existência, conferem ao personagem uma sensibilidade inédita com relação à tradição clássica e à própria literatura romana." (Battaglia, 1968, p. 37) Esse herói representa o trânsito e o embate frente à existência e, se um dos segredos da realidade é a autoconstrução, esse processo insere-se, perfeitamente, na arte que é apreendida como realização e singularização formativa, que é efetivada a partir do exercício humano da atividade interior que impulsiona a realidade universal.

5.5- Riobaldo e as Veredas-Mortas

Riobaldo, também movido pelo intenso desejo de vencer a guerra contra o Hermógenes e seus jagunços e estabelecer a paz no sertão, dirigiu-se ao interior de um espaço sagrado, semelhante ao Hades, lugar triste, de estranhas forças, terrível, por ele denominado de Veredas-Mortas: "Lugar meu tinha de ser concruz dos caminhos" (Rosa, 1986, p. 368) e à meia-noite, hora fatídica:

> Elas tinham um nome conjunto – que eram Veredas-Mortas. No meio do cerrado, ah, no meio do cerrado, para a gente dividir de lá ir, por uma ou por outra, se via uma encruzilhada. Agouro? Eu creio no temor de certos pontos. Tem, onde o senhor encosta a palma-da-mão em terra, e sua mão treme para trás ou é a terra que treme se abaixando. A gente joga um punhado dela nas costas – e ela esquenta; aquele chão gostaria de comer o senhor; e ele cheira a outroras... Uma encruzilhada, e pois! Ali eu tive limite certo. (Rosa, 1986, p. 353)

As características órficas estão presentes, nessas e em outras obras, porque portam consigo os germes de uma singular plasticidade. Riobaldo e Ulisses à maneira de Orfeu vivem suas trajetórias finitas com as mentes voltadas para o infinito.

unesp

Constata-se que a elaboração mítica passa por um exercício de formatividade, e esta não se refere aqui à proposição de problemas relacionados aos anseios, desejos e frustrações, com que o homem se depara em sua trajetória histórica e cultural, mas, sobretudo, à atividade produtiva pela qual a criação mítica se realiza adequadamente em uma linguagem, não apenas singular, mas propulsora de deleite artístico.

5.6- Uma Exuberante Plasticidade

Itinerante do imaginário, Orfeu está ligado às artes, porque é músico, o movimento por ele instaurado porta ainda em seu interior uma herança comum a quase todas as comunidades humanas, ligada aos "êxtases, às visões, aos arrebatamentos, às aventuras oníricas e às viagens imaginárias", (Brandão, 1992, p. 205) todas constitutivas de um potencial plástico extraordinariamente rico.

As características órficas presentes nas obras citadas instauram um feito psíquico particular, tendo em vista que solicitam a *apercepção* do leitor em grau bastante acentuado e pela densidade de conteúdo humano que levam consigo, estimulam o prazer do texto.

Ao episódio textual que surge carregado de intenso conteúdo filosófico, antropológico ou mítico, de modo a solicitar, em grau muito elevado, a apercepção, a atenção e as dimensões psíquicas do leitor, ocorre o que Lipps denomina de *efeito de intensidade*, que tem a propriedade de concorrer para aumentar a empatia estética.

Como participante da linhagem de Orfeu, Ulisses e Enéias, Riobaldo tem a mente voltada para os mistérios da espacialidade transcendente, que se acha povoada de segredos que encantam a imaginação do leitor.

Entre o mito central e os outros que dele decorrem há semelhanças e diferenças, que desencadeiam um processo de mútua assimilação e de resistência. Com referência à

unesp

assimilação resulta um contra-efeito crescente, isto é, há um movimento que vai dos mitos periféricos ao mito central (Prometeu), e um movimento contrário que vai do mito central aos periféricos. Em uma palavra, nasce a *elasticidade*, procedimento desencadeador da beleza artística.

5.7- Nas Malhas do Jogo

Há conexões profundas que perpassam toda a narrativa em análise, como, por exemplo, aquelas que envolvem esses mitos que reluzem sobre os efeitos épicos e dramáticos, dando-lhes uma tonalidade especial. Os feitos artísticos, à maneira dos mitos, gozam de uma existência absoluta e intemporal. Há uma acentuada correlação entre essas duas manifestações humanas. Resulta daí o redimensionamento da significação em *Grande Sertão: Veredas,* propiciado pelo imaginário mítico.

Os traços subjacentes ressaltados por um artista estão ali diante do leitor. "Neles reside, como um feito, um afeto, que é tão independente de minha vontade como o curso das estrelas. Existe ali, não para minha inteligência, mas para minha impressão." (Lipps, 1923, p. 4.)

Acompanhando as aventuras de Riobaldo e dos heróis, anteriormente mencionados, o leitor, pelo jogo lúdico da arte, as revive interiormente, usufruindo do agrado que elas propiciam. Os efeitos da revivência, forjados pela elaboração simbólica, afetam profundamente a percepção do leitor.

O texto artístico detém uma série de impulsos sensíveis que penetram a vida do leitor, inundando-o vigorosamente. Entre o leitor e o texto há um enlace de natureza complexa, que resulta da vivência ligada ao êxtase estético. Quando isso acontece é porque a forma abriu-se imediatamente à percepção, num procedimento incomparável, que constitui um fenômeno que deve ser reconhecido como *sui generis*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O fenômeno descrito pode ser observado, por exemplo, quando o leitor compenetra-se nas ações de Riobaldo, promovidas para vencer o espaço hostil (monstruoso) que compõe o Liso do Suçuarão e, tal qual o artista, o leitor *intui* ficcionalmente esses feitos, e mais, toma parte ativa neles, por meio de um jogo esteticamente conduzido. Também a ação de 'tomar parte' em um sentimento ou em um evento psíquico significa compartilhar ou conviver esse sentimento ou esse evento psíquico: essa é uma possibilidade particular desencadeada pela forma simbólica.

A contemplação estética, ao tratar da superação dos grandes problemas que se apresentam na experiência vivencial, como esses que se colocaram na trajetória de Riobaldo, penetra no âmago do personagem, para fazê-lo viver essa dimensão no seio de sua personalidade. Assim, o leitor compartilha com o jagunço, revive seus anseios, desejos, fracassos e realizações, que integram sua essência interior, tal qual aparecem recriados pela narrativa, e que exprimem força e pertinácia.

É muito importante para a concepção artística o fato de a contemplação estética conduzir o observador ao âmago do objeto, e o que lá está configurado "é, permanentemente, um homem no qual os valores humanos estão, por essa razão, humanamente justificados". (Lipps, 1923, p. 47)

Como o personagem assume um espectro que cobre ampla faixa da experiência humana, na qual se presentificam valores que reconhecidamente acompanham o homem no seu labor histórico, há, portanto, uma harmonia que faz coincidir as perspectivas do leitor com a do personagem, instaurando-se a empatia estética.

A instauração do mito na criação ficcional tem uma razão particular de ser; é que em ambas as criações exige-se que se descortine o homem. Porém esse é uma criatura excepcionalmente dinâmica, um ser "que possui vontade, que tem aptidão para realizar um trabalho interior, é um ser que ataca e defende, que resiste e se esforça, e que se opõe a seu

unesp

destino", (Lipps, 1923, p. 47) tal como se acha ficcionalizado em Sísifo, Prometeu, Héracles e Riobaldo.

5.8- O Efeito de Profundidade

Em face de um texto belo o leitor é tocado pela projeção sentimental, ou seja, seu ser sensível introjeta-se no texto e ele, o leitor, compartilha com as personagens toda a vida que lá está espelhada. A projeção faz com que o texto pulse, e, no ato de pulsar, a força contida na expressividade textual aflora à superfície.

O que está na profundidade é o conteúdo que transparece sem ser, muitas vezes, explicitamente notado. No presente caso, o que resplandece no texto é a densidade humana decorrente dos mitos de Sísifo, Prometeu, Herácles e Orfeu, que são revividos pelo leitor culto ao acompanhar as aventuras do protagonista, que surgem assinaladas por uma expressiva e dissimulada significação.

A densidade do texto em exame toca a sensibilidade do leitor, conduzindo-o ao arrebatamento e à empatia estética. A profundidade está, ali, à espera de que o leitor tome consciência dela mas, mesmo sem conseguir explicar em palavras, ele pressente esse teor mítico metafísico, desencadeador de uma profunda perceptibilidade.

As significações emanadas do jogo artístico estabelecido por *Grande Sertão: Veredas* são experimentadas pelo leitor de forma imaginária, porque o papel do artista consiste não em "dizer o que ocorreu realmente, mas o que poderia ter ocorrido na ordem do verossímil ou do necessário". (Aristóteles, 1966, p. 86) Entretanto, o verossímil e o necessário trazem à tona os aspectos fundamentais para a apreensão dos seres e das coisas.

Essa essencialidade decorre do fato de ser o nosso mundo interior uma perfeita realidade, como quis Marc Chagall, "e talvez o seja mais do que nosso mundo aparente". Também Mondrian postulou que "A arte não é a expressão da aparência da realidade tal

unesp

como a vemos, mas é a expressão da verdadeira vida ... indefinível, mas realizável plasticamente". (Langer, 1980, p. 86)

O trabalho primordial do autor consiste, assim, em organizar e articular por meio da obra um símbolo que seja próprio para representar o 'senso de vida', permitindo que nele transpareça um sentido essencial que não se encontra na realidade, mas que se pauta de forma incisiva na transfiguração textual.

A ilusão de vida propiciada por este texto constitui um procedimento artístico fundamental. Ela dinamiza-o e altera a orientação do leitor, desviando-a do interesse pela conversação ordinária, para o interesse literário, isto é, transporta-o da realidade para a ficção. Nesse âmbito, o leitor orienta-se para a profundidade da experiência, essa entendida como posse de importe vital proveniente do texto, e não para a profundidade do intelecto.

Grande Sertão: Veredas é uma obra que oferece uma excelente *profundidade* perceptiva, em razão da variabilidade intertextual por ela pressuposta. É por isso que o leitor que conhece os desacertos de Orfeu, que no gesto de 'olhar para trás', manifesta sua oscilação entre escolher este ou o outro mundo, compreenderá de maneira muito apropriada o gesto similar expressivo da insegurança existencial de Riobaldo, que cindido entre a fé e a incredulidade, busca nas Veredas-Mortas a união com o Demônio.

O protagonista, ao viver no dia-a-dia a rotina da guerra e a certo momento ao buscar, na encruzilhada, a magia demoníaca, pelo pacto, assemelha-se a Sísifo e a Prometeu. Isto na obra apenas transparece, sem ser destacado, apenas o leitor preparado acessa uma tal significação, evidenciando que o texto foi submetido a um modo único de fazer-se, o que lhe assegura o caráter necessário de intenção formativa.

Assim, o elemento mítico, trazido do interior à superfície do texto, traduz para o leitor suas experiências mais essenciais. Isso ocorre porque os conteúdos arquetípicos que habitam a nossa mais profunda interioridade têm origem cultural, e, como tais, já emergem

unesp

prontos, como patrimônio de todos, são transindividuais, e ultrapassam o fenômeno orgânico. Sobre a natureza e origem do arquétipo, C. Jung informa:

> Já me perguntaram muitas vezes de onde procede o arquétipo. É algo adquirido ou não? É impossível responder diretamente a esta pergunta. Como diz a própria definição, os arquétipos são fatores e temas que agrupam os elementos psíquicos em determinadas imagens (que são denominadas arquetípicas), mas de modo que só podem ser conhecidas por seus efeitos. (1983, p. 3)

É preferível considerar, aqui, que a palavra *mito*, aplicada a esta obra de Guimarães Rosa, está associada a um poder transcendental de atualizar uma essência humana, conferindo-lhe uma figuração sensível. Nessa perspectiva, os mitos de todos os tempos são manifestações vivas desse fabuloso saber que os retoma e celebra, permanentemente.

Uma das marcas fundamentais do mito é seu poder de impressionar seus leitores (ou ouvintes) como sendo uma verdade literal, em face da mais aguda evidência contrária, de tal forma que indagar sobre sua verdade ou sobre seu significado, parece uma frivolidade.

O que deve ser considerado no mito não é seu sentido circunstancial-histórico e regional, mas seu núcleo, de natureza trans-histórica, cujo teor se reflete, preponderantemente, na vida afetiva e emocional das pessoas; por isso os mitos são muito usados nas criações artísticas. Seu aproveitamento dá-se em função de algumas de suas propriedades básicas, como a de ser um saber emergente da experiência primordial, como a de constituir uma força emanada da vivência coletiva desse saber e de seu poder mágico de ser revivido e atualizado.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o potencial expressivo do substrato mítico está apoiado na configuração simbólica, e o símbolo institui uma expressividade que sugere bem mais do aquilo que se torna perceptível à primeira vista.

Nessa perspectiva, ao esculpir o protagonista, o autor atenta simbolicamente para aquilo "que o faz homem, que lhe empresta valor humano, ao tratar de aspectos que

unesp

constituem sua humanidade, ao mostrar a que categoria de homem ele pertence, em que medida é grandioso e livre", (Lipps, 1923, p. 508) no plano formativo da obra.

Nesse caso, o autor procurou imprimir um profundo significado humano ao texto, de tal maneira que ele pudesse tornar-se uma intuição estilizada, apta a traduzir o amálgama da arte com a vida, que resulta no seguinte princípio: "vida que reclama a sua forma de arte, e arte que responde à sua forma de vida". (Pareyson, 1993, p. 32)

O texto artístico carrega consigo uma força, uma energia particular que tem a faculdade de afetar a sensibilidade do leitor, que normalmente tem a percepção do que isto significa, pois "conhece a força ou a potência de seu ser interior que o faz homem, entre os homens, e se não a conhece pode conhecê-la; cada um sabe ou pode saber o que significa viver, em si, tal força, satisfazer essa necessidade que não é acidental, mas constitutiva de seu mais íntimo ser". (Lipps, 1923, p. 508)

Essas forças estão relacionadas com o que há de mais essencial no homem, e transitam do texto para o leitor, tornando-o interiormente grande e livre, facultando-lhe um especial deleite, sobretudo porque este prazer provém da representação do que há de mais humano no homem, seus valores primordiais: "Os mais profundos valores estéticos são, por sua vez, os mais altos valores éticos, quando a ética não é confundida com nenhuma moral de uso". (Lipps, 1923, p. 508)

Grande Sertão: Veredas deixa-se ler por um processo de releitura permanente, ao fazer um retorno a esses textos ancestrais, ensejando uma leitura plurívoca e ambígua, por meio de um jogo que ressalta um procedimento duplo de *permanência e transformação*. Pode-se falar de permanência em se referindo a um contexto que mergulha de volta às origens culturais, permitindo postular com Harold Bloom que "não existem textos, apenas relações entre textos", (1995, p. 15) e de transformação, porque esses textos originários aparecem, na obra em análise, submetidos a um processo profundo de *releitura* ou de *reapropriação*, que afeta as disposições anímicas do leitor qualificado.

unesp

6- NAS ENTRANHAS DA CULTURA

Na composição de um texto ficcional atuam elementos complexos que correlacionam, de algum modo, momentos culturais diversos, distanciados no tempo. É como se eles participassem de uma intersubjetividade que os reunisse na tendência de sondar o incognoscível, o enigmático e o oculto. É como se a mente deslizasse sobre os perenes problemas que incitam a humanidade, recriando-os, artisticamente, com os matizes próprios de cada momento histórico.

Sobre a expansão da obra artística, no tempo, foi feita, no capítulo anterior, uma correlação entre o romance em tela e alguns mitos gregos, densamente significativos. Nesta parte, serão abordadas as estreitas ligações que se podem estabelecer entre o presente romance e obras representativas do fino espírito que constitui a cultura ocidental.

Esse procedimento *revisionista*, isto é, de retomada de outros textos para reescrevê-los, constitui um artifício expressivo elaborado, que postula a presença de um leitor participante, que apresente condições de efetivar interações textuais.

Na expectativa de exprimir os problemas recorrentes da condição humana, a linguagem amplia-se, distende-se, promovendo a acentuação de seu aspecto formativo. A surpresa daí resultante leva a inferir que "A arte é, então, uma reduplicação da vida, numa espécie de emulação nas surpresas que excitam nossa consciência". (Bachelard, 1984, p. 194)

Em *Grande Sertão: Veredas*, as questões primordiais que afetam a existência dos personagens, e que afloram em suas imaginações, iluminando seus devaneios mais ousados, são transpostas para o processo criativo, desta obra, por meio da autonomia transformadora da linguagem.

Também, as figurações verossímeis criadas pelos artistas, de diferentes épocas, estão presentes em cada ser humano, como cada ser está presente nelas. As preocupações humanas, que integram uma obra como *Grande Sertão: Veredas* têm suas raízes tanto num passado próximo

unesp

quanto num passado remoto. De repente, certos elementos distanciados no tempo são revestidos por tonalizações do momento presente e vêm viver, pelo devaneio, numa obra atual. Conservamos no período hodierno vários elementos do passado, em múltiplas variações, porque o indivíduo e a história animam-se mutuamente, ambos "integram, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem". (Bachelard, 1984, p. 200)

Está na interioridade profunda da alma humana a possibilidade de algumas criações artísticas essenciais viverem na cultura por milênios, como a figura permanente de Ulisses. O Ulisses homérico fascinou a cultura clássica grega; o Ulisses de Dante retratado no Canto XXVI, do inferno, encontra-se entre as fronteiras do ínfimo, do absoluto e do transcendente; e o Ulisses de Joyce sente-se insignificante ao habitar um mundo quimérico, movido por uma história absurda.

A obra de arte, por ser um microcosmo, mantém, em seus limites, certas intuições cósmicas, de modo especial aquelas que, por traduzirem aspectos essenciais da vida, fascinam a alma de maneira permanente. Por isso, os textos, que serão considerados a seguir, dentre eles *Grande Sertão: Veredas*, apresentam uma direção formativa que está ligada, de certo modo, a uma preocupação fundamental do indivíduo, da sociedade e dos enigmas que rondam a transcendência.

6.1- O Devaneio e seus Encantos

Riobaldo experimenta um permanente conflito que decorre do fato de habitar a linha fronteiriça, que se desdobra entre a precariedade reinante no microcosmo vivencial e as possibilidades ampliadas decorrentes do processo da imaginação. Isto é, vive no mundo dos homens, mas com os olhos voltados para o mundo de Deus e do Demônio. Na tentativa de revelar esse paradoxal sentido, o texto torna-se um objeto tenso, restrito lugar onde convivem faces contrárias; primeiro, ele apresenta o que parece comum, o homem e seus embates; depois, mostra o desejo do personagem de encontrar explicações plausíveis para os sentidos enigmáticos que lhe rondam o ser.

unesp

Na tentativa de captar um possível sentido que envolva o desejo, o receio e a sedução, o narrador projeta seu personagem numa direção dúplice: de início ele o toma como que inserido num mundo palpável, mas intumescido de desejo; em seguida ele o impele rumo aos liames de uma representação fictícia plena de poderes virtuais, especialmente porque esses tornam o mundo desta obra muito mais vívido do que o mundo real.

O personagem narrador sente-se integrado ao contexto histórico de seu tempo, mas sua mente está voltada para a transcendência (para os destinos finais da alma) e tal qual Sócrates, personagem de *Fédon*, de Platão, sente-se fortificado pelas forças reinantes na esfera superior. Ambos foram levados a uma ruptura com seu meio, já que seus princípios divergiam daqueles respaldados pela sociedade. Mas suas crenças, em relação ao desconhecido, permitiram que enfrentassem com tranqüilidade e coragem os embates mais ferozes da vida.

Sócrates, protagonista do *Fédon,* com a mente voltada para a transcendência, enfrentou os inimigos com ânimo, movido por absoluta serenidade. Em face do pasmo dos amigos que viam a sua morte iminente, raciocinou:

> Sim, confesso-o, Símias e Cebes: eu cometeria um grande erro não me irritando contra a morte, se não possuísse a convicção de que depois dela vou encontrar-me, primeiro, ao lado de outros Deuses, sábios e bons; e, segundo, junto a homens que já morreram e que valem mais do que os daqui. (Platão, 1972, p. 70)

Riobaldo, também, após associar-se às forças sobrenaturais demoníacas, passou a ter clareza sobre seus projetos e coragem para realizá-los. Com o objetivo de narrar esta história e os demais acontecimentos a ela referentes o "autor dramatiza um diálogo virtual que se estabelece entre um narrador oral, representante da voz épica que vem do sertão e o interlocutor letrado...", (Arrigucci, 1994, p. 19) propiciando ao leitor um quadro reflexivo de raro valor.

unesp

Riobaldo e Sócrates transitam sobre o fio da navalha, na situação limite entre a vida e a morte, experimentando em si a resistência moral dos sentimentos dolorosos, prenhes de sentido, fazendo com que o princípio da liberdade moral e o da inteligência dêem-se a conhecer.

É próprio da arte grega e da arte de Guimarães Rosa, que com ela mantém essencial proximidade, elucidar a face sensível do homem frente ao sofrimento e, em seguida, evidenciar sua feição racional, moral e, por último, elevar a racionalidade moral acima do sofrimento. Um projeto estético, assim concebido, permite à arte revelar aspectos essenciais da condição humana, levando a experiência para além do que se pode ver e do que se pode tocar, permitindo ao observador, congraçar-se com o artista na recriação do universo virtual.

Riobaldo é descendente de Prometeu, Sócrates e Fausto, por isso carrega na interioridade o secreto e legítimo interesse de compreender, não apenas os aspectos que dizem respeito à imanência, mas especialmente aqueles relacionados à transcendência. Essa questão sempre despertou o interesse de áreas como a teologia, a mitologia e a arte. Referindo-se às possibilidades e enigmas que permeiam essas dimensões diz Platão:

> Suponhamos que seja pura a alma que se separa do corpo: deste ela nada leva consigo, pela simples razão que, longe de ter mantido com ele durante a vida um contato voluntário, ela conseguiu, evitando-o, concentrar-se em si mesma e sobre si mesma... – Ora, se tal é o seu estado, é para o que se lhe assemelha que ela se dirige, para o que é invisível, para o que é divino, imortal e sábio; é para o lugar onde sua chegada importa para ela na posse da felicidade, onde divagação, irracionalidade, terrores, amores tirânicos e todos os outros males da condição humana cessam de lhe estar ligados... (Platão, 1972, p. 92)

Os conflitos do protagonista evidenciam as discussões ligadas à existência e à finitude humana, aspectos que sempre afloram nas criações artísticas ocidentais. Portanto as preocupações de Sócrates e Riobaldo constituem a metáfora dessa contínua indagação, pela qual seus 'seres' historiais criam a contigüidade do mundo próximo e distante.

O personagem-narrador mostra-se, por isso, preocupado com sua existência imediata e com o destino final de sua alma, que ele não gostaria de ver ameaçada pela maldição demoníaca. A esse propósito Riobaldo relata a história do Aleixo, um personagem que transpõe o umbral da sombra para a luz:

unesp

O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo – agora vive da banda de Deus... Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma. (Rosa, 1986, p. 5)

Quando um tem a noção de resolver a vender a alma sua, que é porque ela já estava vendida... (Rosa, 1986, p. 130)

– O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário? (Rosa, 1986, p. 538)

Nesta obra, tanto o protagonista, quanto as demais personagens do sertão, apresentam-se preocupados com as atitudes históricas e com seus desdobramentos na 'trans-história'. Pressentem que a realidade é constituída por um amálgama que envolve clarividência e desconhecimento. Assim, tanto o bem quanto o mal estão argamassados, fazendo com que essa indagação metafísica se lhes torne recorrente.

A preocupação com a alma dá-se porque esta é a outra face totalizadora do ser humano, e se algum mal puder atingi-la, isto irá marcá-la indefinidamente: "Segundo me parece, pode-se também supor o contrário: que esteja poluída, e não purificada, a alma que separada do corpo; do corpo, cuja existência ela compartilhava... Se tal é o seu estado, crês que essa alma possa, ao destacar-se do corpo, existir em si mesma, por si mesma e sem mistura?" (Platão, 1972, p. 92)

Ao focalizar a alma, as obras em análise estão conferindo à realidade especial relevo e profundidade. A reflexão e a ação responsáveis, bem como o esforço intencional, em cada ser humano, é um valor ético incondicionado. E "O valor ético incondicionado é a personalidade em sua força, em sua riqueza, em sua liberdade interior, em sua grandeza." (Lipps, 1923, p. 514)

Uma avaliação, com esse teor, pressupõe uma ampla consideração sobre a personalidade, sobre a riqueza de seus fins e de seus valores mais prementes, que não podem ser desprezados, sem que causem enormes prejuízos à humanidade do ser. Entretanto, o juízo ético está voltado para o real, e o juízo estético é projetado, constitui uma transfiguração, porque as proposições atinentes ao real são, no presente caso, suplantadas, em favor da arte.

Grande Sertão: Veredas faz constantes referências aos perigos que tratam da perda da alma, ocorrência que geraria impensáveis infortúnios:

unesp

O Hermógenes... para demais até ao fim deste mundo e do juízo-final se danara, oco de alma. (Rosa, 1986, p. 264)

O pacto! Se diz – o senhor sabe... Se assina com sangue de pessoa. O pagar é alma muito mais depois. (Rosa, 1986, p. 37)

Riobaldo prevê enormes problemas para aqueles que desrespeitam seus limites e atropelam o fluxo normal de seus desejos, sentimentos e ações, lançando-se nas malhas da inconformidade. O assoberbamento das forças perturbadoras e dos conflitos insolúveis dão a esta obra um particular efeito de contraste, semelhante à sublimidade do vendaval.

A intuição da transcendência instaura-se, aqui, a partir do imaginário; este fator surpreendente se encontra dissimuladamente inserido na realidade objetiva, constituindo uma espécie de âncora na qual o personagem busca proteção contra o 'realismo' brutal que pesa sobre a existência. A elaboração imaginativa, como se vê, permite estabelecer sutis correlações, naturais e íntimas congenialidades, que evidenciam secretos vínculos existentes entre obras de períodos históricos tão diferentes como estas.

Embora haja muitos pontos em comum entre essas obras, o estilo é próprio de cada uma, constituindo "um modo absoluto de ver as coisas". (Pareyson, 1993, 38) Mesmo nutrindo-se de toda a cultura herdada da civilização, está refletida em cada obra uma criação pessoal do artista, convertida em modo particular de formar.

Ao lado das complexidades cotidianas, vistas num plano horizontal, pode-se intuir um mundo imaginário, vislumbrado por um plano vertical, que se manifesta na província do inconsciente. Mesmo tendo esta origem, não significa que deva distanciar-se muito do habitual, pois "em sua passividade a visão imaginativa depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo". (Chauí, 1988, p. 34)

O olhar pressupõe a refração em face da resplandecência daquilo que se olha, porquanto os olhos situam-se no limiar entre a concretude e a espiritualidade, daí serem denominados de 'faróis do espírito', 'espelho da alma'. A duplicidade do olhar – material e espiritual – é que

unesp

conduzirá aos questionamentos especulativos e à fruição: os primeiros no âmbito da filosofia e a última no plano da arte.

Platão, ao tomar como personagem um reconhecido sábio grego, para apresentar-nos uma parte de suas reflexões, fez uma excelente filosofia, alicerçada na arte; o escritor mineiro fez uma excelente arte, tomando por base importantes reflexões filosóficas.

O personagem narrador mergulha sua alma nas raízes profundas da cultura, fazendo emergir de lá os eventos ilusórios, plenos de sentido humanizante, que dão lugar ao ato plenipotenciário da arte, e esta ressalta mais a transfiguração da experiência, do que a profundidade do intelecto. A transfiguração entendida como a apropriação do sentido vital que se depreende do texto artístico.

Símbolos usados em *Grande Sertão: Veredas* como a criança e o cego, bem como a forma de credenciar o herói, pela superação de enormes obstáculos, como aconteceu a Riobaldo, e o fato de o homem transitar, historicamente, por uma linha fronteiriça que se instaura entre a realidade imanente e a transcendente, como ficcionalizou Guimarães Rosa, inscreve *Grande Sertão: Veredas* entre as obras que exprimem, de forma vigorosa, aspectos fundamentais próprios da tradição cultural do ocidente.

A arte, com seu enorme vigor formativo e com seu especial fascínio, insere-se no hiato multiforme que se incrusta entre os mundos transcendente e imanente. É nesse intervalo que o artista vivifica seu jogo, arquitetando um terceiro universo – o artístico – que se instaura na figuração *aperceptiva* do imaginário.

O que se coloca em pauta, nesse caso, é o fecundo jogo que motiva a tensão dialética contínua que se estabelece entre a natureza e o espírito, que já ocupara as especulações platônicas, que queriam encontrar um possível equilíbrio entre o destino transcendente do homem e sua dimensão histórica ou horizontal. Mas esse difícil congraçamento só pôde encontrar solução

unesp

plausível no âmbito da arte, de que *Fédon* é uma criação exemplar. Isso ocorre, assim, porque a arte é uma atividade criativa autosuficiente, que procura correlacionar as três faculdades humanas essenciais: "a liberdade intelectual, a felicidade contemplativa e a unificação própria da humanidade do ser". (Plazaola, 1973, p. 263)

6.2- Nos Abismos com Dante

A *Divina Comédia* é uma obra, cujo conteúdo está matizado por uma extensa espiritualidade e que toma como personagens 'pessoas' da elite intelectual do tempo; *Grande Sertão: Veredas*, não, trabalha com outra realidade humana, inserida num espaço extremamente primitivo. Mas mesmo esses personagens, habitantes de um sertão inóspito, estão sempre na fronteira de dois mundos, um da historicidade imanente, que se dá no transcurso temporal; outro voltado para as manifestações intuitivas inefáveis, em que reina a causalidade profunda. Basta ver que a grande dúvida de Riobaldo dá-se em relação à transcendência, ou sobre o destino final da alma.

Mas a apresentação do amor em estratos ascendentes permite correlacionar, nos dois textos, as duas personagens, Beatriz e Otacília, que emergem de uma idealização sublime e profunda. Estão elas relacionadas à sedução e à magia que dão à vida seu sentido secreto, de modo a unir o conteúdo manifesto de um desejo, de uma sedução a seu sentido latente, já que estão voltadas para a beleza primordial. Entretanto a evocação é bem mais ampla na obra de Dante, movido pelo ideal artístico do '*dolce stil nuovo*', que atribuía à mulher uma função divinizadora. Mas nas duas obras esse amor idealmente profundo confere a essas personagens um estado de felicidade quieta, a expectativa de um fim plenificador, que só ocorre após a superação de múltiplos descaminhos.

Extraviando-se em 'selva escura', o florentino, sem saber, estava buscando Beatriz, é ela que o conduzia, pelas mãos de Virgílio, ao paraíso de vida espiritual:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Entre prazer e espanto eu gozava daquele manjar espiritual que, ao tempo em que sacia, faz aumentar a vontade, de fruí-lo, quando, demonstrando pertencerem à mais alta ordem celeste, as três damas (mencionadas) adiantaram-se, cantando em ritmo angelical: 'Volve, ó Beatriz, teus santos olhos ao servo fiel que para te ver tantos passos caminhou'. (Dante, 1981, p. 224)

Trilhando os caminhos da guerra, Riobaldo/Tatarana encontra seu desfecho num lugar paradisíaco, propenso à realização e à alegria:

A Fazenda Santa Catarina era perto do céu - um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. Entre os currais e o céu, tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de donde descem as borboletas brancas, que passam entre as réguas da cerca. Ali, a gente não vê o virar das horas. (Rosa, 1986, p. 163)

Beatriz e Otacília atingem as mentes de Dante e Riobaldo, de forma sedutora, enigmática e inexprimível, como um canto de sereia, num enlevo artístico imponderável, que só pode ser transmitido pela experiência artística; outro modo, portanto, de dizer ou descrever essa forma experiencial, não atingiria a mesma sensibilidade. Logo, a personagem, que se abre à imponderabilidade da experiência artística, torna-se plena de beleza, só ela pode agora seduzir o leitor como a suavidade de um canto sirenal.

Ambos os textos estão assinalados por um cerrado imaginário simbólico. O alto da montanha na *Divina Comédia* significa o paraíso; o sossego da Fazenda Santa Catarina, em *Grande Sertão: Veredas*, também. Portanto, os dois espaços estão distantes e fora do alcance do mundo tumultuado onde reinam os fatos físicos e os sofrimentos cotidianos deles decorrentes. São espaços criados artisticamente, em que sobejam a paz, a tranqüilidade e a realização, aspirações elevadas, procuradas em todos os períodos da história humana, que se acha sempre empenhada na busca da auto-realização, sentimentos que encontram sua especial abrangência na arte.

O protagonista é assolado por uma pungente angústia ao ver os cavalos de seu agrupamento sofrerem uma investida sangrenta e serem cruelmente mortos e ao deparar-se com a notícia do assassinato de Joca Ramiro, o mais justo chefe de jagunços dos gerais, tudo por obra do Hermógenes e do Ricardão. Esse horror ao sofrimento e essa aflição diária constituem acordes

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que o autor escolheu para iluminar o coração de sua épica. Um desses pavorosos momentos está representado no episódio em que a horda do Hermógenes mata, com requinte de crueldade, os cavalos do bando de Zé Bebelo, que tinha Riobaldo como integrante:

> Arre e ara. Ali no meio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, não tinham culpa de nada; e, eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viraram para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente - no vivo dos cavalos, fazendo fogo! Ânsias ver aquilo. Art'-e-baixos – entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio – os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos na chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboldeou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva – rinchado; e o relincho de medo – curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprados das ventas todas abertas. (Rosa, 1986, p. 297)

As ações ignominiosas com que se depara o protagonista contrapõem-se ao reto agir, à justiça e ao bem, impossibilitando uma existência normal para as pessoas, permitindo que o leitor sinta nessas ações a instauração da maldade humana. Outro cenário repleto de horrores piores do que este está ficcionalizado no Canto XXVIII, da Divina Comédia, espelhado no nono fosso:

> Bradou um condenado de mãos decepadas, erguidos os cotos no ar sinistro, a banharem-lhe com sangue o triste rosto ... Continuei a fixar a multidão horrenda e coisa tão assombrosa me foi dado ver que em narrá-la hesito... (Dante, 1981, p. 104)

> Quem poderia jamais, em verso ou em prosa, descrever à suficiência o sangue e as espantosas chagas que por ali eu vi? ... e aquele cujos ossos ainda se podem ver em Ciperano, campo de batalha onde cada apuliês falseou seu partido... – ainda assim, nada seria tudo isso comparado ao que vi no fosso nono. (Dante, 1981, p. 102)

O processo de derrelição do homem encontra nesses textos sua aguda feição, demonstrando que a maldade inerente à condição humana está ligada às origens e que este é um fenômeno universal, que nesses autores se encontra metaforizado por um hábil talento criativo.

A apresentação das feições pérfidas e contraditórias de Hermógenes e Ricardão, frente à grandeza de caráter de Joca Ramiro ou à bravura inteligente de Riobaldo, cria uma condição antitética que pode ser avaliada por estas ponderações provenientes da filosofia e do mito, pois

unesp

ambos acentuam o fato de o homem postar-se sempre como uma corda, cujo nó constitui a fronteira entre o animal e o super-homem. "O que é grande no homem é isto, ele é uma ponte e não um fim: o que pode ser amado no ser humano é esta sua invulgar dimensão, que o torna uma Passagem e um Ocaso. Eu amo aquele cuja alma é profunda, também no ferimento, e que pode sucumbir numa pequena vivência..." (Nietzsche, 1985, p. 11)

O angustiante itinerário percorrido por Riobaldo relembra o tempo da barbárie antiga, que se acha espelhado na tragédia grega e reproduz o tempo da barbárie moderna, "não mais concebida como fase historicamente determinada, mas como dialética perene do humano. O momento bárbaro é inerente ao destino dos indivíduos, alimenta-se nos ínfimos labirintos do ser, é a cifra da existência na sua gênese mais radical", (Battaglia, 1968, p. 472) daí sua presença recorrente na literatura.

Essa é a razão que leva os artistas a figurativizam o homem na experiência diária que se interpõe entre essas duas fundamentais dimensões. Por isso é justo mostrá-lo no que apresenta de íntegro e belo ou no que nele aflora de horroroso e insano, como o fazem Dante e Guimarães Rosa, ao colocar em evidência o drama da insuficiência humana.

Experimentando o curso de sua história, Riobaldo esbarra nas agruras da condição humana, não encontrando um sentido estável para sua aventura. Assim, sente-se postado às margens de um enorme precipício, cuja meta principal é ultrapassá-lo, realizando a travessia que, na verdade, nunca se conclui. Nesse aspecto ele relembra Hermes, o mensageiro, que anuncia a mensagem sem nunca finalizá-la. Ter como possibilidade vivencial esse procedimento ininterrupto de anunciação, que prossegue, de forma imponderável, na expectativa contínua de uma simples travessia, num destino de ocaso, é que imprime ao personagem uma figuração marcada por inexorável magia.

O protagonista realizou uma façanha ameaçadora que consiste em sua inserção num micro espaço aterrador configurado pelas veredas mortas, constituídas por uma densa floresta de marimbus e buritis. Nisso ele assemelha-se a Dante que se embrenhou em selva tenebrosa "tão

unesp

triste que na própria morte não há maior tristeza". (Dante, 1981, p. 25) Lá experimentaram um período de intensa escuridão. Após vencer o ambiente tenebroso da floresta pavorosa, sentiram-se reforçados para realizar a façanha que se lhes descortinava. O florentino iluminado por fagulha celestial e Riobaldo por centelha demoníaca.

A narrativa segue o processo mental do personagem narrador, que oscila entre os extremos do bem e do mal, assemelhando-se metaforicamente ao fluxo e ao refluxo das águas do São Francisco e do Urucuia, rios que formam as artérias desse espaço esteticamente singularizado, o Sertão e Suas Veredas. Por isso, sua forma configura-se descontínua, fragmentária, tal qual os personagens, que, incompletos e cindidos entre Deus e o Demônio, não conseguem avançar em linha reta, por isso experimentam as grandes dissensões que assolam a vida, em sua multiformidade.

Essa maneira dinâmica de trabalhar a mensagem institui uma linguagem própria, em sua função estética, que se estrutura tomando por base a ambigüidade, que se abre, permanentemente, à auto-reflexividade. Trata-se de uma linguagem que procura dirigir a atenção do leitor sobre a sua própria dimensão configuracional.

Nesse caso, a ambigüidade está no centro de um processo que procura transgredir o sistema comum de comunicação, motivando uma espécie de microestrutura, complementar às normas tradicionais da linguagem, especialmente em seus aspectos sintático e semântico. "Tal concepção das coisas, permite inferir que ambigüidade e transgressão revelam-se, em última análise, as duas principais motivações da obra artística". (Schiffer, 2000, p. 137)

A perversidade inerente ao caráter do Hermógenes encontra rara similitude com Branca d'Oria. Dante talhou esse personagem não apenas como criminoso político, mas como semi-símbolo da derrelição da natureza humana, apto a figurativizar os fatores negativos da existência, que a conduzem à perda contínua de significado.

unesp

O narrador na *Divina Comédia* surpreende-se ao encontrar Branca d'Oria, um genovês que assassinou o sogro para herdar-lhe a fortuna e o cargo que este desempenhava na Sardenha, na zona dos traidores, no Inferno, sobretudo porque este continuava ainda vivo na terra; isto advém da crença, tida naquela época, de que se um homem, totalmente possuído pelo mal, ao cometer um ato de traição, seu corpo é apossado pelo demônio, e ele passa a ocupar a partir desse momento, simultaneamente, a terra e o inferno, é por isso que o texto faz alusão a esse enigmático personagem:

> revelo que no corpo do traidor, no instante em que a traição consuma, penetra demônio que o governa até o momento extremo, estando a alma já de muito nesta caverna. Ainda vivo e feliz em seu país natal tu supões esteja alguém que do meu lado agora inverna. Se é que vieste de pouco, hás de saber que há muito mais de ano ele está aqui recluso". Constatei: 'Creio que tu enganas, Branca d'Oria ainda é vivo a esta hora, e come e dorme e veste-se de pano'. (Dante, 1981, p. 122)

Semelhante a Branca d'Oria é Hermógenes em *Grande Sertão: Veredas*. Ele vive totalmente possuído pelas perversas forças satânicas: "O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo." (Rosa, 1986, p. 38) "O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capiroto..." (Rosa, 1986, p. 37) "O Ricardão e o Hermógenes – os Judas". (Rosa, 1986, p. 264) Esse personagem de *Grande Sertão: Veredas*, pela deslealdade, falsidade e traição, era símbolo do maléfico poder demoníaco, portava consigo todos os contravalores que a sociedade deveria desprezar. Esse personagem, que é a própria figuração do mal, forma um excelente contraponto em relação à plenitude sensível e à emoção vitalizadora. O símbolo do vazio, por ele representado, remete a seu oposto, à imagem de vida que vai sendo moldada no interior da obra, a partir do caráter e da firme intuição de Riobaldo. Percebe-se, aqui, que a arte propicia uma clarificação da vida emocional, pela articulação contínua de seus símbolos.

De qualquer maneira, para se chegar a esse perfil interpretativo é necessário que a obra seja considerada a partir de um duplo diálogo: primeiro, do texto com seus leitores; depois, desse texto com as obras precursoras. Isso exige, entretanto, um leitor participativo, que jogue o jogo do artista, dando ao texto novos significados.

unesp

Uma abordagem histórica ou sociológica não teria a facilidade que tem a arte para desencadear esses momentos perenes e plenos de vida, na interioridade do leitor. A esse respeito Susanne Langer diz que 'Nenhum registro histórico poder-nos-ia contar em um milhar de páginas tanto sobre a mente egípcia quanto uma visita a uma exposição representativa dessa arte. Ou o que conhecemos de nosso passado contido na arte medieval". (Langer, 1980, p. 425)

Portanto, a experiência vivencial do sertão chega muito mais plenamente à interioridade do leitor pela arte do que por qualquer outro meio. Por isso é que o Hermógenes torna-se um personagem denso, símbolo articulado do sentimento de derrelição. A beleza de uma criação simbólica está nisto, em deixar transparecer, em pressupor inúmeras proposições sem que estas estejam expressamente manifestas. A simbolização criada a partir da figuração do mal expresso por esse personagem propicia o processo adequado para o estabelecimento da dimensão ilusória, constituidora da obra de arte, que não é um arranjo de materiais humanos, psíquicos e históricos, mas a virtualidade que o artista cria a partir deles.

6.3- Altissonâncias e Decadências

Aproximações com Fausto

Grande Sertão: Veredas e *Fausto*, de Goethe, são obras que apresentam alguns pontos em comum; um deles é que seus personagens, inconformados com as limitações humanas e com os perigos permanentes, que rondam o ser, aderiram a um processo de *transgressão*, buscando nas forças sobrenaturais, abominadas pela maioria de nós, soluções que o mundo cotidiano não oferece.

Riobaldo e Fausto, movidos pelo desejo de obter forças especiais que lhes permitissem um domínio sobre a realidade, que lhes descerrassem as portas para o desvendamento dos segredos cósmicos, firmaram pacto com o demônio. Ambos apresentavam uma grande inquietação em face da imcompletude, do sofrimento e do abandono a que a condição humana está sujeita.

unesp

Num mundo repleto de contradições extremadas, que a racionalidade comum não explica, a natureza humana torna-se vulnerável e, na ousadia de encontrar um sentido plausível para o mundo e para a existência, aventura-se rumo ao desconhecido:

> ... um outro doutor ... discorreu me dizendo que a vida da gente encarna e reencarna, por progresso próprio, mas que Deus não há.
> Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. (Rosa, 1986, p. 48)

Riobaldo buscava, com ardor, soluções para os segredos que envolvem o mistério existencial e para a magia especial da indecifrabilidade da vida. Também a alma inquieta de Fausto adentrava com fervor as fendas paradoxais do desconhecido:

> O que foi torna a ser. O que é perde existência.
> O palpável é nada. O Nada assume essência.
> (Goethe, 1950, p. 8)

Esses surpreendentes personagens estão empenhados com o que há de mais essencial na condição humana, o desvendamento de seus segredos. Por isso, estão sempre numa situação fronteiriça entre o ser e o não-ser, entre o circunstancial e o perene; ora estão envolvidos com as grandes ações humanas manifestas pela justiça, pelo conhecimento e pela paz, ora descem às ações mais ínfimas, ao se ligarem às forças superiores demoníacas que lhes disputam a alma:

> MEFISTÓFELIS
>
> Bom. Não lhe há de tardar o desengano
> Ganhei tão certa aposta, como é certo
> Chamar-me eu Mefistófelis. Se eu vingo
> Na empresa, a palma do triunfo é minha.
> (Goethe, 1950, p. 25)

A unidade subjacente, revelada pela contraposição permanente dos dois mundos, é o enigma cujo desvendamento a humanidade busca, consciente ou inconscientemente. A cultura ocidental tem progredido muito, em múltiplos setores, mas na sua composição há certas questões básicas, que envolvem enigmas insolúveis; por isso, estão sempre presentes, na produção de

unesp

vários pensadores, e numa seqüência de constantes revisões são retomadas em suas formulações essenciais; uma delas refere-se à origem e à presença do bem e do mal na história.

Em face de proposições de grande relevância para a experiência humana, a inteligência indagadora adentra o desconhecido, e investiga, por meio do símbolo o sentido da aventura espiritual dos homens, postos em face do espaço-tempo, e "Estende o campo da consciência para um domínio onde a medida exata é impossível, e no qual esse ingresso implica uma parcela de aventura e desafio". (Chevalier, Gherbrant, 1989, p. XXVI)

Fausto representa, com rara adequação, o período da civilização ocidental situado entre os séculos XVIII e XIX, época da Ilustração, que ficcionalizou a liberdade absoluta do pensamento e sentimento humanos. Tanto ele quanto Riobaldo são espelhos da altissonância e da decadência, por pretenderem abraçar o real em sua amplitude.

No *Fausto*, o último verso do "Prólogo no Palco" exprime esse inquestionável desejo: "Do céu, através do mundo, até o infinito" vislumbra-se, aqui, a um só tempo a altissonância e a decadência, como convinha ao exaltado ânimo do século XIX.

Os protagonistas dessas criações mantêm suas mentes ligadas ao fato de que, por trás da ficção do real, há uma realidade alternativa, pluridimensional. Além da cortina da razão há um solo fértil de múltiplas energias, por meio das quais o universo mostra sua infinitude; isto está simbolizado pelo *Espírito da Terra* que impulsiona a vida e a história em *Fausto* e pelas *Veredas* do sertão que se cruzam em mil direções em *Grande Sertão: Veredas*.

As relações intrínsecas que atuam nesta esfera, bem como os princípios que orientam seu funcionamento, apresentam uma complexidade particular, ininteligível para as explicações geradas no seio da ciência positivista.

O que importa saber é que os personagens destas obras estão sempre superando o plano racional e instaurando o virtual, sendo esse último sempre ligado à fantasia e à imaginação. De

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

qualquer modo, o andar "superior", onde paira a transrealidade, é sempre intuído, mas permanece inalcançado pela razão.

No início da Idade Moderna, especialmente no período do Renascimento, estabeleceu-se a crença de que a felicidade terrena só dependia do homem. Mas esse período durou pouco. Logo depois vários homens de cultura desacreditaram essa crença, e mais, com uma argumentação difícil de ser refutada. Entre esses estão Goethe e Kant.

Constitui um importante subtema das duas obras o fato de o homem reconhecer-se frágil, desprezível e de tentar superar essa inferioridade, aliando-se a forças transcendentes, ainda que consideradas más. Essa é uma atitude que rompe os princípios culturais estabelecidos, revestindo-se, por isso, de uma característica tipicamente prometéica. Portanto, abordar o homem, no limite, entre o bem e o mal, entre a felicidade e a angústia, vislumbrando sua ascensão ou sua derrocada faz parte do processo criativo representado nessas obras.

Com esse propósito, Charles Moeller, confrontando a sabedoria grega com o pensamento cristão, analisou, com invejável clareza e profundidade, grandes obras da cultura ocidental, informando que três elementos constitutivos são-lhes essenciais: o sofrimento, o amor e a morte. E esses são igualmente expressivos em *Fausto* e *Grande Sertão: Veredas*. São valores históricos recorrentes que se manifestam nas diferentes esferas da vida intelectual, nas especulações filosóficas e teológicas, nas teorias científicas e nas artes. Trata-se de um conjunto de certa forma invariante de princípios que apresentam correspondências de idéias dominantes que perpassam por diversas épocas.

Observadores argutos do momento histórico em que viveram, Goethe e Guimarães Rosa elaboraram quadros primorosos de seu tempo, que aglutinaram uma penetração profunda do presente alicerçado em princípios dominantes do passado. Os estudos literários do presente tornam-se mais interessantes e abrangentes, quando iluminados por uma filosofia, e as formulações pautadas pelo lastro filosófico anterior são fundamentais porque as indagações em torno da vida e da felicidade remontam ao estoicismo.

unesp

Perscrutar a existência, sondar os sentidos paradoxais que integram a condição humana, exige sempre uma sistematização filosófico-literária, à maneira do que fizeram os pensadores do existencialismo, da fenomenologia, do formalismo e os estetas, dentre outros.

Guimarães Rosa e Goethe estão entre os ficcionistas que adentram um real distante, onde moureja a minoria humana. Por isso é que seus personagens, além de conviverem com as criaturas humanas comuns, relacionavam-se, também, com entes celestes e infernais que a imaginação humana criara para simbolizar as possibilidades internas da nossa altissonância e da nossa decadência.

Os protagonistas dessas duas densas obras aproximam-se em vários aspectos. Ambos estão voltados para a transrealidade, por isso, apresentam-se cindidos em suas bases humanas mais profundas, pois duas almas ocupam-lhe a mente: uma imbuída de aspirações raras, voltadas para a transcendência, outra voltada para os valores terrestres, tendente à subjugação das forças que constituem o real.

Riobaldo e Fausto são ávidos de saber, querem conhecer muito mais, insatisfeitos e inconformados procuram na magia solução para suas ignorâncias. Movidos pelo desejo ardente, do grande conhecimento desencadeador de poder sobrenatural, são seduzidos pelo demônio, realizam o pacto e, após a sedução, cometem crimes para selá-lo. Fausto assassinou o soldado Valentim, irmão de Margarida. Enquanto fazia uma serenata para a amada, surgiu Valentim, querendo vingar a honra da moça, mas foi atingido mortalmente por um golpe de espada dirigido por Fausto que estava sob os poderes de *Mefistófelis*.

Riobaldo assassinou a Treciziano, como primeiro ato após o pacto, mentalizando nele toda a figuração do mal "... Ele era o demo, de mim diante... O Demo!... Fez uma careta, que sei que brilhava. Era o Demo, por escárnio, própria pessoa!" (Rosa, 1986, p. 452) Essa morte significava a continuidade da sedução maligna, constituindo um claro sinal que denunciava o

unesp

estabelecimento do pacto, agora selado em sangue: "Do sangue alheio que grosso me breava, mal me alimpei o queixo; eu, desgostoso de sangue, mas deixava, de sinal?" (Rosa, 1986, 453)

Na confrontação com o poder terrível sobrenatural, ambos desfaleceram. Fausto resolveu dedicar-se às artes proibidas da magia, ao invocar o "Espírito da Terra, ente grandioso, sustentáculo da vida e da história, não suportou o espetáculo, sublimemente horroroso da aparição e tombou desmaiado".

Riobaldo, no momento mágico, nas Veredas Mortas, à meia-noite, envolto por absoluta solidão, e face ao estrépito horroroso do redemoinho que se formou na hora fatídica, tombou abruptamente.

Ambos tinham um problema a resolver. Fausto queria superar a limitação humana, impulsionadora de sua angústia, por isso pretendia conquistar espiritualmente o universo, já que o saber erudito não lhe bastava. Riobaldo buscou avidamente poderes sobrenaturais, que pudessem ampliar sua astúcia guerreira, para vencer seus mais terríveis inimigos, os jagunços de Hermógenes.

Essas obras, correlacionadas com outras igualmente representativas da cultura ocidental, como *Fédon, A Divina Comédia, A Cidade de Deus*, ao espelhar esse essencial interesse, exprimem, cada uma a seu modo, um conteúdo voltado para a transrealidade: esse é um paradigma inarredável na estruturação da cultura ocidental, que registra com freqüência essa possibilidade em exaustivas variantes semânticas, muito expressivas da percepção estético-filosófica dos autores dessas significativas produções culturais.

Esses são autores que criam a partir de dois mundos, têm a capacidade de transpor a linha divisória que separa o universo das formulações temporais comuns daquele da causalidade profunda. E à medida que esse trânsito se realiza, levado a efeito por um artista de fato, instaura um símbolo precioso a ser contemplado: a obra de valor universal.

unesp

Do jogo instaurado pela fantasia inventiva emerge uma seqüência de imagens, que o homem, empenhado na busca de um sentido para o seu estar no mundo, forma de si mesmo. Para ele, essas imagens constituem semi-símbolos, que o ajudam a vislumbrar um sentido para a natureza, para si mesmo e para a sua integração cósmica, sendo que todas essas possibilidades emanam de um ideal humano que existe de maneira permanente, no ego, e que a dicção artística transforma em experiência virtual, detentora de alto sentido para a vida em geral.

Uma das características principais dessas obras é o interesse que elas nutrem pela apreensão de fatores relacionados com a transcendência. Elas colocam em debate problemas complexos como o vazio, a insignificância e a insuficiência humana, aspectos da natureza do ser que são considerados na sua profunda e insuperável significação.

De qualquer forma, está em questão a necessidade essencial que o ser humano apresenta de compreender-se face à variabilidade das forças contrárias que fervilham em seu interior e que só se entremostram na evidência da criação fascinante da arte, que se associa à relação representativa da busca de um sentido para a experiência humana, permitindo ao leitor o contato com a significação subliminar do cosmos.

Como o sentido da experiência existencial não se conclui, a imersão na fantasia e no devaneio assume maior relevo. Quando uma possibilidade de compreensão não se dá a conhecer de todo, como aconteceu com as indagações metafísicas de Fausto e de Riobaldo, ela assume para o homem um especial sentimento de valor. Essa possibilidade recebe na estética da empatia o nome de estancamento psíquico.

Quando uma manifestação representativa dá-se a conhecer apenas parcialmente, a inteligência aguarda ansiosa a sua conclusão. Mas como o acontecimento revela-se de maneira inconclusa, a mente fixa-se no feito parcial, no ponto em que a terminação deve aparecer; como esta não aparece, sua falta amplia a impressão psíquica, desencadeando o estancamento de enorme força que ativa a inteligência e o sentimento.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Certas obras de arte, em razão da profundidade de suas reflexões, atuam nessa perspectiva, permitindo ao observador ou ao leitor uma mirada, que adentra o limiar do impossível, assim o sonhador (artista ou leitor) abre uma janela mágica a partir da qual se descortinam as convicções que nascem além do que se pode ver e do que se pode tocar, fazendo instaurar-se aí a força potencializadora da arte.

Grande Sertão: Veredas tem esse perfil, por isso consegue o amálgama completo entre o objeto estilizado e a metáfora estilizadora, instaurando para o leitor um universo pleno de sentido, no qual os enunciados metafóricos abrem novos horizontes para a significação.

Grande Sertão: Veredas e *Fausto,* embora sejam obras de diferentes períodos, podem correlacionar-se porque a formatividade que atua na experiência social e a essencial humanidade da arte, tocam, ambas, o âmago da maioria das pessoas, se não de todas, tendo em vista o lugar privilegiado que a arte ocupa no centro da vida espiritual, em razão de sua profunda constituição humana.

unesp

7- PERIGOSAS FRONTEIRAS

Platão já havia postulado em sua obra *Leis* que uma das formas de se contrapor à ruína e ao aniquilamento é a obtenção de uma legislação consistente. As orientações contidas nessa obra estão voltadas para um princípio magno: 'Deus'. Ali, esse pensador assinalou que um dos grandes perigos com que as pessoas se deparam, no exercício de uma justiça reta, está na soberba arrogante dos incrédulos, porque estes, obscurecidos pela vaidade, podem querer impor-se pelo dinheiro, pelo vigor corporal ou por qualquer outra forma igualmente condenável.

Ao tratar do fenômeno da incredulidade, Platão mostra que entre o bem e o mal reina guerra sem tréguas, a qual está vinculada ao relacionamento conflitante entre a fé e a incredulidade. Posto em face desses princípios díspares, o homem comum precisa despertar de seu descuido indolente pelo homem moralmente amadurecido, a fim de que, premido pela inércia e subjugado pela prevalência de insaciáveis paixões, não venha ceder à maldade.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o protagonista apresenta também essa essencial preocupação, por exemplo, quando relata que um doutor rapaz, no Araçaí, discorreu-lhe sobre a vida, informando que a pessoa desenvolve-se por progresso próprio, "mas que Deus não há. Estremeço. Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível". (Rosa, 1986, p. 48) Portanto, o autor retoma grandes questões da tradição e, a partir delas, cria um universo ficcional rico e multiforme.

O antagonismo metafísico existente entre o bem e o mal é um tema constante na tradição cultural do Ocidente, e de grande influência em várias áreas de conhecimento, estando presente, de maneira contínua, na literatura, na filosofia, na antropologia e na política. O núcleo central do enredo de *Grande Sertão: Veredas* está, por isso, matizado por esses traços, revelando, em sua profundidade, elementos complexos da desapropriação e da influência poética, em seu processo revisionário.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O autor retomou a articulação conceitual proveniente da modalidade especulativa do discurso e conferiu-lhe, nesta obra, a transfiguração solicitada pelo funcionamento semântico da enunciação metafórica, de modo a obter a abertura significativa própria da formatividade artística.

A reflexão e a transfiguração constituem troncos que se avizinham da *poíesis*. É por isso que uma certa tonalidade proveniente do discurso especulativo de Platão dissimula-se em expressividade criadora, em Guimarães Rosa, instaurando uma linguagem que, pela pertinência semântica, procura dar conta das ações representativas do destino do ser, ao longo da existência:

> A sorte da alma, depois da morte, corresponde à sua decisão e esforços durante a vida. Deus, Senhor do Universo, conhece as obras da alma, as boas e as más. Fixou a cada homem o posto em que melhor possa contribuir para a vitória do bem e a derrota do mal. Cada alma, no lugar em que se encontra, ou escolhe os píncaros da luz, ou se precipita no bojo da noite profunda. (Siegmund, 1966, p. 57)

Está aí ressaltada a condição do homem de se auto-determinar na história, de maneira responsável e livre e de estabelecer as suas necessárias transformações que dão alento à sua travessia no transcurso da existência.

Essa concepção, referente ao fio condutor que une, de forma quase imperceptível, a penetrante filosofia platônica ao texto do presente romance, constitui uma das raras possibilidades de estabelecer o amálgama entre os parâmetros filosófico e poético, já que, neste caso, "o metafórico só existe no interior da metafísica". (Nunes, 1986, p. 289)

Esse sentido ancestral, ao ser transfigurado em *Grande Sertão: Veredas*, torna-se eficaz para a revelação do ser, projetando-o em sua origem, que é o lugar em que o 'poético' está preliminarmente fundado. Isso é possível porque a palavra poética procede, em parte, da reflexão e seu exercício não se restringe à instauração do êxtase, mas em possibilitar a fruição intuitiva "enquanto penetrante e livre entendimento do espírito com os objetos de sua consideração". (Kant, 1995, p. 62)

A religião cristã e a filosofia platônica apresentam um certo substrato maniqueísta, que no cristianismo resultou na importância atribuída aos anjos e demônios, salientando o conflito permanente reinante entre a *luz* e as *trevas*. Esses aspectos entrelaçam-se na expressividade criadora de *Grande Sertão: Veredas*, solicitando a atividade participativa do leitor, de tal forma que ele possa apreciar o texto, não pelo que aflora na superfície, mas naquilo que ele sugere, evoca, ou deixa implícito, pois a produção ficcional permite ser lida como uma intercorrelação de múltiplos discursos.

Grande Sertão: Veredas é um texto que constrói um sistema de ambigüidades muito particular. Primeiro, elabora um discurso de superfície que, por meio de uma retoricidade cativante, prende a atenção do leitor apressado; segundo, estabelece as condições apropriadas para a instauração de um discurso que adentra os substratos temáticos fundamentais da civilização.

Esse texto coloca em pauta, por essa dúplice emissão, dois fatores contrapostos e fundamentais da produção ficcional: a continuidade (normatividade) e a diferenciação (desvio), facultando ao leitor qualificado vislumbrar, junto com a interpretação da mensagem, o processo formativo da obra, permitindo-lhe uma participação sempre mais ativa e salutar na tarefa de reescritura do texto.

Ao tratar de assuntos ligados à religião, à magia e ao destino último do ser, o romance em exame está evocando a obra platônica, sugerindo uma retórica da influência e trilhando as vias que lembram a insondável reserva dos devaneios da intimidade. Estabelece-se aí uma espécie de recanto, que acolhe, de maneira afável, as aspirações humanas primordiais, cujo significado não se descerra facilmente, ou mesmo não se descerra nunca.

Como o protagonista percorre uma via de permeio entre essas atividades, envoltas por mistérios ignotos, ele se dá ao luxo de manter implícitos seus segredos, especialmente quando diz "Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo!"

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

(Rosa, 1986, p. 530) procurando, com isso, dissimular, ao longo do enredo, seus enigmas, porque os significados inefáveis devem permanecer ocultos ou ceder às relações sociais mais profundas e discretas, já que "A vida da gente nunca tem termo real!" (Rosa, 1986, p. 30)

Riobaldo, no extremo de sua ânsia conflitual, dirige-se a seu compadre Quelemém (um sábio dos gerais) para consultá-lo sobre essa possibilidade, e o compadre responde-lhe – "Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quais iguais..." (Rosa, 1986, p. 538) Entretanto, esse saber não é suficiente para dissipar sua permanente incerteza.

A dúvida essencial e permanente do protagonista, resultante do conflito entre a fé e a incredulidade, é também a de todos nós, que estamos inseridos na cultura ocidental, o que inscreve *Grande Sertão: Veredas* entre os romances da condição humana, que tratam de grandes e recorrentes problemas do homem. Sua profunda constituição humanitária instaura-se nos perímetros que se pautam entre o saber e a ignorância, entre o revelado e o oculto, entre a segurança e o perigo.

Riobaldo procura, continuamente, compreender a ordem cósmica, por isso pretende uma diferenciação ampla e definitiva, que possa estabelecer as fronteiras pertencentes ao bem e ao mal, esquecendo-se de que todo conhecimento é parcial e essencialmente dinâmico. Desta forma, esse texto ironiza os sistemas fechados de interpretação e ressalta a variabilidade interpretativa, por meio de seu processo formativo.

O desejo de compreender a ordem cósmica não é uma preocupação só do protagonista, está entranhado na filosofia e na religião, como um permanente anseio do ser humano. E as orientações tais quais foram colocadas, há milênios, de que Deus é o sumo bem, o criador, permeiam a cultura ocidental. Mas surge, imediatamente, outra questão conflitante: se o criador é o regente supremo, de onde emanam todos os males existentes no mundo? Por que sua obra estaria sujeita a eles? Por não encontrar respostas satisfatórias para essas questões, o homem angustia-se, de uma angústia 'existencial' permanente.

unesp

E mais, por que o homem está, na maioria das vezes, fadado ao fracasso? Além de todas as dificuldades de permeio, no momento final estão presentes a decreptude, a velhice, com todas as suas mazelas, especialmente a morte. Essas indagações sempre afloram, em maior ou menor extensão, na literatura culta dos mais expressivos escritores, como Platão, Dante, Goethe e muitos outros.

A amplitude cultural é um fator considerável nessa obra, ela traz consigo uma variedade de sentidos que traduzem eficazmente certas aspirações da experiência existencial. Seu processo criador, fundamentalmente ativo, solicita da interpretação um novo papel: em vez de conduzir o leitor à decifração do sentido, ele evoca o desdobramento de suas múltiplas significações.

É próprio da obra ficcional conter em si um mundo, um acervo de conhecimentos e de experiências, que é disponibilizado para a fruição do leitor. Dizendo de outro modo, encontramos a obra inserida no mundo e um mundo nela introjetado, que exprime a nossa experiência fundamental, em decorrência do caráter auto-referencial da arte.

As grandes questões que despertam a humanidade do ser, no romance em tela, advêm do significado oscilante que nasce na fronteira entre o bem e o mal, entre a fé e a incredulidade, entre a magia e a religião e que tende a ser observado a partir de um lugar central, onde se instaura o *ponto de equilíbrio*, que encontra sua melhor expressão no significado cambiante, estabelecido pelo substrato temático principal: a busca de sentido em face dos pólos antagônicos que instituem uma versão plural das coisas, dos seres e do mundo.

É aí que o leitor estabelece seu centro de *apercepção*, de onde se irradiam os sentidos adicionais. Estabelece-se, nesse modelo formativo, o princípio da *concordância qualitativa*, que garante a expressividade do texto, decorrente do modo de configuração de suas forças.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Sintetizando, a apreciação do romance em análise pode dar-se por uma apreensão que vai do centro para os elementos complementares ou destes para instaurar-se no centro. Existe no complexo anímico do leitor a tendência para apreender o conjunto espalhado de elementos, de maneira unitária, reunindo-os em torno de um elemento central, aqui configurado como a busca de sentido para os antagonismos que constituem a vida.

Essa operação consiste em fazer com que o elemento central aglutine, sob sua influência, os demais fatores, de modo a ressaltar o centro, que desabrocha como elemento dominante do conjunto artístico. Subseqüentemente o elemento dominante e os fatores dominados integram-se em harmônica simetria, conferindo à obra um acentuado teor formativo.

O elemento dominante nesta obra, no que se refere ao substrato temático, é o contínuo conflito existente entre o bem e o mal, entre a fé e a incredulidade, que angustia o protagonista, na busca de um sentido para a sua existência. As viagens do bando, o encontro de localidades muito estranhas como o Sucruiú, constituem a direção oposta ao sentimento de extrema profundidade da vida.

Decorre daí que as atividades criativa e especulativa do homem nutrem-se mutuamente, resultando ambas de um esforço interior acentuado, mas ambas gozam, em sua intimidade, de naturezas diferentes. Na primeira, há sempre um estranhamento permeando seus códigos, isto faz com que o destinatário seja sempre superativado nos processos e nos jogos de interpretação. Ele participa de uma tensão que se estabelece entre a *conformidade* e a *liberdade*, no que tange aos sentidos emergentes da obra, que "se articula para ser apropriada por outrem – o leitor – como uma experiência aberta, imprevista e incompletamente determinada". (Schiffer, 2000, p. 153)

Nesta narrativa, o autor serviu-se de recursos expressivos adequados para *desrealizar* o mundo e acrescenta-lhe encanto, estimulando as aspirações fundamentais do fruidor, pela instauração de um mundo suplementar que não se conclui plenamente, mas que, pelo jogo da intuição e da imaginação, adentra as solicitações mais secretas e

unesp

profundas do leitor, conduzindo-o a uma essencial manifestação *aperceptiva*, porque a obra responde ao artista e ao destinatário sobre as primordiais necessidades que neles estavam no aguardo dessa substancial manifestação. Uma parte dela comenta ou faz alusão a um mundo que se descortina diante de nós; a outra revela um mundo emergente do devaneio, propulsor do imaginário.

7.1- As Dissimulações do Cujo

Depreende-se das páginas de *Grande Sertão: Veredas* que o demônio tem suas artimanhas, suas formas específicas de manifestar-se ao homem. Não se apresenta de dia, prefere a calada da noite, não se manifesta às claras, mas de modo disfarçado, não diz de fora, mas de dentro, por sinais que carecem de interpretação. Os sertanejos acreditam que ele oriente as pessoas pactárias. Por isso crêem que ele, possuindo o seu corpo, conduz o Hermógenes na passagem perto do acampamento inimigo sem que esse personagem e seu bando sejam notados:

> Montado, mole, nas costas do Hermógenes, para espiar o primeiro das coisas. O Hermógenes que por valente e valentão – para demais até ao fim deste mundo e do juízo final se danara, oco de alma. Indicando todo o rumo. Do tamanho de um bago de aí-vim, dentro do ouvido do Hermógenes, por tudo ouvir. Redondinho no lume dos olhos do Hermógenes, para espiar o primeiro das coisas. (Rosa, 1986, p. 264)

Ele atua a partir do interior, mostrando o caminho ao pactário, de forma imaterial, fantasmagórica, o grão de aí-vim – figuração demoníaca – é metaforização do personagem narrador: são energias interiores que se percebem, de início, na forma de um sentido ainda distante, obscuramente pressentido de tal forma que as palavras da língua articulada não poderiam exprimi-lo satisfatoriamente. Crê-se que o poder demoníaco, tal qual o da fé, se cultivado, cresce paulatinamente. Na concepção do protagonista, o tinhoso, com seus sortilégios procura os lugares mais insólitos para ali estar, envenenando tudo em volta:

> Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo – que é só assim o significado de um azougue maligno – tem ordem de seguir caminho dele, tem licença para campear? (Rosa, 1986, p. 4)

unesp

Vê-se que o demônio tem sua forma dissimulada de manifestar-se, não se personifica, sabe-se que ele ali está pelo estrago provocado, pela horrorosa situação criada, pelo significado de um azougue maligno, esses são alguns de seus sinais.

O pacto, a venda da alma ao diabo, é uma possibilidade que se coloca na travessia existencial, conseqüentemente, *viver é muito perigoso*. Esta é uma concepção milenar, que traz ao homem o maior dos perigos, a perda do que tem de mais essencial: a alma. Platão já acentuava a importância de termos uma fé inabalável em Deus, (1972, p. 250) baseando-se em dois princípios fundamentais: a primazia da alma em relação ao corpo e à matéria, e a sua sobreposição à ordem visível e moral de todo o cosmo.

A tematização do bem e do mal está na base de nossa cultura. A civilização ocidental é a metafísica da vontade de atingir esse conhecimento, que se institui em alegoria que conduz e orienta o homem frente às suas indagações essenciais. Essa é a condição que arrasta os personagens, desta narrativa, para um sutil jogo no qual eles se sentem engajados na história, mas habitando próximos do perigo, da morte, e esta "É um dom ainda impensado da medida do imenso, isto é, do jogo supremo ao qual o homem é conduzido em seu caminho terrestre e no qual ele próprio é colocado em jogo". (Heidegger, 1991, p. 211)

Envolto na torrente do existir, o personagem narrador detém-se diante de limites, pasma em face dos grandes fundamentos. Nesse aspecto ele assemelha-se a Hermes, o mensageiro que anuncia a mensagem sem nunca finalizá-la. Postar-se diante da trajetória vivencial que traduz o anúncio, na fidelidade de simples passagem, em face de um ocaso inconcluso, é que torna o homem amável. Vislumbrar um horizonte distante e intraduzível faz parte desse jogo permanente e mágico da vida, no qual o homem assemelha-se a uma "Águia que em vôos rastejantes e alcandorados não consegue jamais o poder de seu poder. Seu caminho, quer avance, quer retroceda, é risco de perda desse seu país de infância donde lhe advêm todas as possibilidades. Sucumbir nesse berço originário do animal é a grandeza do homem". (Buzzi, 1978, p. 51)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A assimilação intuitiva do universo cultural, aqui ficcionalizado, exige a participação efetiva do leitor, pois o mundo que se lhe descortina nasce da palavra poética que se desgarra do real empírico para adentrar a imaginação, mantendo o peculiar entrelace dessas duas regiões.

As idéias anteriormente expostas tendem a dilatar ao máximo a percepção do leitor, e não devem ser, aqui, entendidas como verdadeiras ou falsas, mas como possibilidades formativas, inventivas, uma vez que, no contexto artístico, só se justificam se forem "contempladas e vividas esteticamente, tendo em vista que viver é inventar. E mais, que o belo é aquela criação que aumenta o sentimento de vida, por meio de um jogo, que conduz ao êxtase e à exaltação da vontade de viver". (Plazaola, 1973, p. 150)

Portanto, é preciso considerá-las não como verdades isoladas, mas como invenção, semi-símbolos destinados a fascinar a percepção do leitor, permitindo-lhe uma salutar intuição e uma participação ativa no decorrer da leitura; só assim esta obra se torna um elemento vivificante para o fruidor.

Após a leitura de obras como *Grande Sertão: Veredas*, *Fédon*, de Platão, *A Divina Comédia*, de Dante e *Fausto*, de Goethe e outras que ficcionalizam adequadamente a contingência e a essência, ressaltando situações substanciais da condição humana, o leitor é levado a conceber o mundo a partir das dimensões mais autênticas do ser. Essas obras ressaltam vivamente a complexidade e a instabilidade do homem, sem negligenciar a riqueza de sua espiritualidade.

O romance em exame, por ser produzido a partir dessa consciência filosófica e moral, têm uma concepção de vida capaz de libertar o leitor dos estreitos limites do momento histórico em que está inserido. Ele traz impregnado em sua dimensão formativa a propensão inequívoca de despertar o fruidor para as questões fundamentais que envolvem a vida, os aspectos filosóficos e antropológicos dela conseqüentes.

unesp

7.2- Uma Difícil Escolha

As ações dos personagens desta narrativa estão assinaladas pelo paradoxo e pela cisão, aspectos fundamentais na caracterização de seu processo fragmentário. Aliás, certos princípios correntes na contemporaneidade, como descontinuidade e indeterminação, que aparecem em várias áreas do conhecimento, tornam-se soluções criativas na ficção.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o protagonista experimenta, a todo tempo, a cisão, o dissenso e a descontinuidade, daí a fragmentação na continuidade das ações, na instauração do tempo e no dimensionamento do espaço, expedientes que se convertem em recursos criativos nesta obra.

A cisão, a falta de esperança e o enfraquecimento de concepções, consideradas consistentes, são fatores que afetam o personagem-narrador, colocando-o em face da (im)possibilidade de se auto-determinar livremente, e essa condição o angustia, causando-lhe o desconforto de ter que caminhar entre duas possibilidades divergentes. Essa ambivalência origina-se do fato de ser a liberdade o limite entre a inocência e a culpa: essa dúplice plausibilidade arrasta o personagem narrador, colocando-o entre o reto agir e a transgressão.

Essas questões preocupam profundamente o protagonista, que se interroga continuamente em face das decisões tomadas, sobre os limites de sua inocência e de sua culpa. Se se deixou levar ou não pela tentação. Tal qual menino em sonhos, indaga:

> E a gente, isso sei, às vezes é só feito menino. Mas em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos – tudo corre e chega tão ligeiro – : será que se há lume de responsabilidades? Se sonha já se fez... se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. (Rosa, 1986, p. 17/8)

O pacto com o Cujo traduz, nesta obra, a revolta, o inconformismo do personagem em face da precariedade da existência, da fragilidade que o envolve, assim como do nada que ronda seu ser. Desta forma, ele percorre caminhos escusos e toma atitudes extremadas, pois traz no âmago um forte anseio de liberdade, que o leva a fugir das formas

unesp

opressivas da civilização, de sua ordem social, jurídica e religiosa, ainda que para isso tenha que cometer atos transgressores.

É preciso, também, não esquecer de que se está em face de uma criação ficcional, uma 'forma significante', que o sentimento e a emoção nela 'transfigurados' vêm revestidos por um caráter qualitativo de conteúdo imaginário, auto-suficiente, organizado de conformidade com os interesses da criatividade e que nesse processo há um lugar específico destinado à intencionalidade, esta concebida em sentido específico, como uma ação planejada, que envolve a vida do artista em sua totalidade, de tal maneira que "todos os infinitos aspectos de sua experiência possam assumir uma direção formativa". (Pareyson, 1993, p. 26)

7.3- As Múltiplas Faces do Real

As soluções aventadas nesta narrativa indicam que suas personagens se debatem ante a uma dúplice realidade: uma voltada para o mundo histórico, que traduz suas aspirações de maneira especulativa, e outra direcionada para o mundo historial, onde o que é falado se recolhe na magia do canto que se transmuta em arte.

O mundo artístico rompe com o ambiente real do leitor, ao instaurar a pertinência semântica por via do enunciado metafórico, e esse desvencilhamento faculta ao mundo de uma obra ficcional um caráter muito mais intenso e significativo do que aquele delineado pelo mundo real.

Também, quando o contato do homem com a realidade faz-se de maneira tensa, ele experimenta uma excitação afetivo-emocional, que pode ser de incômodo interior ou de angústia, ambos geradores de uma série de conflitos que tocam diretamente a sua interioridade. Essa é uma das afetações sofridas por Riobaldo, ao longo do enredo de *Grande Sertão: Veredas*.

unesp

A inconformidade entre o homem e o mundo resulta da interpretação, que é uma ocorrência natural, que reflete a condição do ser de estar no mundo e de ter que conviver com os fenômenos e as coisas. Nessa convivência, o homem cria certas representações, uma delas é o mito, que foi abordado no capítulo quatro.

No mito, as palavras passam a simbolizar a realidade; a consciência vê-se em face de um conjunto de enigmas, que propõem uma representação específica, tendo em vista que atuam a partir de conteúdos subjacentes, tonalizados de mistérios. A ocorrência do mito pressupõe a convivência com significados escondidos, que ocultam segredos permanentes do mundo, como os referentes à sexualidade (Hermafrodito), e indicadores da desobediência (Prometeu e Adão).

Uma das propriedades do mito é permitir que o homem tenha acesso a um plano superior da realidade, mediante rituais 'religiosos', que permitem à consciência conhecedora fundir-se com a realidade fundamental a ser conhecida.

À maneira da elaboração mítica, aparece, nesta obra, a ficcionalização do pacto com o demônio. Tanto o conhecimento mítico quanto a realização do pacto não ocorrem aleatoriamente. Dão-se num contexto apropriado, a partir de características específicas. É necessária uma base interpretativa para avaliar a intensificação do sentido que ocorre durante um ritual. A manifestação do sagrado, com características míticas, além de agregar inescrutáveis sentidos, tem seu modo singularizado de presentificação; ocorre num determinado lugar, numa hora estruturalmente prevista, com certas alterações climáticas e com a presença de seres que, pela inconformidade com o real, indicam o sobrenatural, ou como diz o protagonista:

> – "O Hermógenes tem pauta... ele se quis com o capiroto..."
> Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobéia. Se sendo. 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 barriga de leitões. Tudo errado, remedante, sem completação...O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Coxo – toma espécie, se forma!" (Rosa, 1986, p. 37)

unesp

Portanto, os elementos que integram a ordem do evento são ritualmente próprios: o lugar é único, uma encruzilhada; a hora tem que ser aquela, meia-noite; a predisposição do sujeito interessado há de ser grande, porque vai invocar fortemente o Cujo; em seguida acontecem as alterações descritas na paisagem, a ventania sem motivação aparente, os seres que compõem a paisagem surgem alterados "uma porca com uma ninhada de pintos, ou uma galinha rodeada de leitões". Esses são indícios que evidenciam a manifestação demoníaca.

Riobaldo, consciente dos procedimentos que constituem o ritual, procurou ultrapassar a fronteira do real e adentrar o espaço-tempo míticos, onde e quando se daria o tão esperado encontro: "Ah – eu, eu, eu! 'Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!'... Existisse. Viesse! Chegasse, para o desenlace desse passo". (Rosa, 1986, p. 371)

O espaço apropriado para a defrontação é a encruzilhada, local simbólico de reconhecida importância em variadas culturas. Trata-se de um lugar epifânico, que, pelo ritual, torna-se uma espécie de centro energético do mundo. É nela que os espíritos ou gênios manifestam-se, interagindo com os homens, fazendo aparições, por isso são lugares assombrados, sempre temíveis. "Nas tradições de todos os povos, a encruzilhada é o lugar onde se erigem obeliscos, altares de pedras, capelas, e onde se fazem inscrições: lugar que leva à paz e à reflexão". (Chevalier, Gherbrant, 1989, p. 367) É nela que se dão os diversos rituais de passagem, de pacto, de favorecimento ou de punição, rituais de fertilidade e de início de plantio, dentre outros.

O meio-dia e a meia-noite são horários densamente simbólicos: é neles que ocorrem os momentos de intensidade máxima do *Yang* e do *Yin*. Os chineses acreditam, inclusive, que o tempo propício para a concepção dá-se no solstício de inverno e à meia-noite. Também no Ocidente esse instante é de acentuada importância: foi nesse solstício e à meia-noite que Cristo nasceu. Essa é a hora dos mais importantes presságios, oportuna para que se dê o estado de repouso absoluto na beatitude. Segundo alguns estudiosos "a culminação do sol espiritual dá-se à meia-noite, em analogia inversa à do sol físico". (Chevalier,

unesp

Gherbrant, 1989, p. 603) Também, os antigos escolhiam esse horário para efetivar a iniciação em seus mistérios.

Deduz-se das reflexões anteriores que os personagens de *Grande Sertão: Veredas* procuraram orientar-se pelo que há de mais essencialmente estabelecido em nossa tradição cultural, o que elucida o grau de seu apreço para a obtenção do poder mágico. Foi orientado por esse propósito que o protagonista agiu: "A resolução final que tomei, em consciência. O aquilo. Ah, que – agora eu ia! Um tinha de estar por mim: O pai do mal, o Tendeiro, o Manfarro... Declaro ao senhor: hora chegada. E foi assim que as horas reviraram: – A meia-noite vai correndo... eu quis falar". (Rosa, 1986, p. 370)

Num contexto dessa natureza, está espelhado o que se pode ver com os olhos biológicos e o que se pode apreender por uma focalização espiritual. Tanto o que pode ser notado fisicamente, quanto o que não pode, compõem o objeto artístico, por isso é que uma relação dessa natureza difere daquela "que existe entre o gesto e o que este expressa, pois a relação simbólica permeia a aparência e o que nesta aparece, ou o que por meio dela é pensado", (Lipps, 1923, p. 29) isso é que constitui a qualidade imaginativa que está a serviço do importe vital transparente na arte.

É preciso tentar ver no objeto aquilo que a criatividade do artista induz a que se veja. Há um sentido na obra de arte, comunicado pelo artista, que escapa à realidade, tendo em vista que ele está orientado para o mundo da aparência, da imagem. É por isso que o leitor não vê em *Grande Sertão: Veredas* apenas uma história de jagunços, promovendo uma vingança, mas um conjunto de experiências e sentimentos profundos que ilustram a essencialidade da condição humana.

7. 4- No Interior do Espaço Sagrado

Foi no decurso desse procedimento que o protagonista atingiu um estágio elevado do movimento ascensional, chegando a uma invulgar concentração, no espaço simbólico mais adequado: no caminho de permeio sobre a encruzilhada e sob o cruzeiro do sul "mas o

unesp

cruzeiro ainda brilhava a dois palmos..." (Rosa, 1986, p. 370) O protagonista sentiu-se numa localização privilegiada entre a cruz celeste e a cruz terrena. Tomado pelo êxtase, ele foi lançado no centro da aragem do sagrado, "... fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um Adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades – de pancada." Mas tudo isso está além da fronteira da comunicação comum, ou como disse o personagem "...isso não é falável!" (Rosa, 1986, p. 370)

Foi procurando atingir limites insondáveis, onde pululam forças avassaladoras, que o personagem-narrador apossou-se de coragem e bradou:

> – "Lúcifer! Satanás!...
> – "Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus infernos!" (Rosa, 1986, p. 371)

Perfazendo a transfiguração do estar para o ser,

> O espírito do homem se libera da matéria em que se encontrava encerrado – 'despresenciei' – para se dissolver na noite luminosa das vibrações siderais, abandonando cá em baixo um corpo sólido, esvaziado de toda substância. Após a regeneração espiritual na fonte energética de cima, com o regresso da consciência ao invólucro físico, o novo Riobaldo retorna à matriz terrestre, descendo para a beira dos buritis, aonde o pano d'água. E, ali, depois de beber até estancar a enorme sede, abraça-se a uma árvore, um pé de breu-branco. Assim o corpo recupera a substância vital, contribuindo para isso o mel que escorre pelo tronco da dita árvore.
> (Mendes, Oliveira, 1998, p. 44)

Nas sociedades primitivas, segundo Langer, a dança era realizada em círculo e este "simbolizava uma das realidades mais importantes na vida dos homens primitivos – o reino sagrado, o círculo mágico", que separa o espaço da santidade (sacral) daquele do cenário profano. "No círculo mágico todos os poderes demoníacos são soltos". (Langer, 1980, p. 200) O mundo profano, e tudo o que lhe diz respeito, é excluído da interioridade desse espaço.

Em *Grande Sertão: Veredas* a encruzilhada constitui a figuração dessa espacialidade. É nela que as energias se avolumam e que o personagem atinge o êxtase e atravessa o abismo entre este e o outro mundo. Esse é um cenário tipicamente plástico, que não se assemelha em nada com a geometria ou a geografia. Cumpre-se, aqui, a operosidade

unesp

do artista que é a de criar a representação de 'vivências', verossimilhança de eventos vividos e sentidos, que constituem, em sua integridade, uma elaboração puramente virtual.

A narrativa de Guimarães Rosa segue, aqui, uma máxima do conhecimento milenar que orienta o homem a não iniciar nenhuma tarefa importante, antes de enfrentar as serpentes interiores e de estabelecer com elas uma união e um processo experiencial duradouro. O protagonista submeteu-se a esse árduo procedimento preparando-se para o acontecimento mais importante de sua vida: a guerra contra o bando do Hermógenes.

O pé-de-vento ou redemoinho simboliza um processo evolutivo, a passagem de um estágio a outro, mas de uma evolução que não se curva ao controle da atividade humana, já que se acha dirigida por forças superiores. O mergulho no redemoinho pode significar tanto a queda – a submersão do ser em seu interior – quanto à evolução ascensional deste. Mas a sua força interna, que desencadeia a violência, pressupõe uma extraordinária intervenção no decurso das coisas.

No romance em tela ele tem esta dupla significação. Diadorim e Hermógenes submergiram-se nele, quedando-se para sempre, mas Riobaldo experimentou a passagem de um estágio a outro, imbuindo-se de forças espetaculares. De qualquer forma, esse fenômeno carrega em seu interior uma força descomunal, daí o 'refrão', ao longo do enredo, que alude a essa colossal energia, contida em seu interior '...O diabo na rua, no meio do redemunho..." (Rosa, 1986, p. 4)

Isso ocorre porque essas palavras proibidas, se pronunciadas em tom de blasfêmia, conduzem o emissor ao centro das manifestações demoníacas (ao centro do círculo sagrado). A ocorrência do sagrado, com certa aparência mítica, forma-se por via de uma certeza subjetiva, que se confirma na presentificação dos elementos simbólicos que denotam o acesso ao sobrenatural pela intuição que pressente "... O senhor imaginalmente, percebe?" pelo cheiro de breu queimado e as demais alterações ambientais, anteriormente descritas.

unesp

A metamorfose ocorrida nos elementos, em torno, corresponde figurativamente àquelas verificadas no psiquismo do pactário. Pode-se concluir que essas perturbações traduzem a expressão do desejo, do ideal, do sonho que está incrustado nas profundezas do inconsciente, e que toma forma na imaginação perceptiva do iniciado. Mas isso não é tudo; é preciso "conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois". (Rosa, 1986, p. 37)

Embora a obra de arte constitua uma realidade diferenciada daquela do cotidiano, suas partes estão constituídas de acordo com as leis da realidade, porque a significação propõe uma base segura para a contemplação estética.

Ainda que a obra épica apresente uma estreita correlação com a realidade histórica, sua elaboração remete a um mundo ficcional, diferente e estranho à realidade primeira. Na medida em que o artista mantenha e destrua esses laços aparentes, pela imagem e pelo dado simbólico, o mundo representado adquire volume, vida, e a obra instaura-se soberana, tornando-se um valor em si mesma.

7.5- Envolto pelo Encantamento

Riobaldo foi tomado pelo encantamento, arremessado para um tempo fantástico, inserido num universo maravilhoso e, com a mente transformada, passou a participar de um outro setor energético. Foi assim que o protagonista transformou-se em Urutu-Branco, um ser que superou os sonhos anteriores atordoados "jamais nunca eu sonhei mais" (Rosa, 1986, p. 373); tinha o que mais aspirava, o poder, pois conquistou uma visão privilegiada "Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias". (Rosa, 1986, p. 373) Por isso indagava inebriado: "Isso era um sinal?"

Nos momentos intensos de busca do supra-real ou do infra-real, pode ocorrer o fenômeno a que os psicólogos denominam de conjunção: a instauração do entrelaçamento de opostos, na alma humana. O fenômeno da *conjunctio* ocorre nas partes mais internas do ser, em espaço sombrio

unesp

quando já não existe luz brilhando, quando estamos completamente inconscientes, quando a consciência nos abandona, então algo nasce ou é gerado na mais profunda depressão, na mais profunda desolação, nasce a nova personalidade. Quando nos sentimos esgotados esse é o momento em que ocorre a *conjunctio* a consciência de opostos. (Franz, 1980, p. 124)

Algo semelhante aconteceu ao protagonista, que atingiu o ponto máximo de sua interioridade: no ápice da desolação, nas frinchas abertas pelo desfalecimento (quando se despresenciou), "Aquele foi um buracão de tempo", (Rosa, 1986, p. 372) emergiu-lhe uma nova personalidade, que terá reflexos definitivos em suas ações e que influirá, de modo decisivo, nos episódios mais significativos da narrativa, até o seu desenlace.

7.6- Detendo a Magia

Nesse momento pleno de magia, o personagem-narrador, ainda não totalmente refeito, foi presenteado com um belíssimo ginete, com a tralha completa: o cavalo Siruiz. E ele que, antes, não tinha condições de chefiar, como ocorreu à época da morte de Medeiro Vaz "Riobaldo tu comanda... Eu que sou eu, bati o pé: – 'Não posso, não quero! Digo definitivo! Sou de ser e executar, não me ajusto de produzir ordens..." (Rosa, 1986, p. 66) Depois, amadurecido, viu-se em condições de fazê-lo, e diante do bando gritou:

– "Quem é que é chefe?' – eu quis?' e logo dirigiu-se a Zé Bebelo nos seguintes termos, "– Seu Zé Bebelo, velho, tu me desculpe..." ao que este prontamente lhe retorquiu, "Não, Riobaldo..." ele me atalhou: – tenho de tanger urubu, no m'embora. Sei não ser terceiro, nem segundo. Minha fama de jagunço deu o final..." (Rosa, 1986, 384/5)

Subseqüentemente, imbuído de novos poderes foi aclamado chefe: "Os todos ouviram, romperam em risos. Cantando que logo gritavam, entusiasmados: – "Urutu-Branco! Ei, o Urutu-Branco!... (Rosa, 1986, p. 386)

Foi assim que Riobaldo tornou-se o chefe Urutu-Branco, símbolo do homem supostamente pactário, que com seu extraordinário poder enfrentou as hordas inimigas, vencendo-as e restaurando a paz no sertão.

unesp

Mas esse discurso de superfície, que tanto deleite propicia ao leitor, alude metaforicamente a outra realidade, que se insere na essência da cultura ocidental, porque ao indagar sobre a existência ou não do demônio, ele está indagando, simultaneamente, sobre a existência de Deus. E se Deus existe a história humana tem um sentido, se não existe, tem outro, ou nenhum. Portanto, esta surpreendente narrativa, de tão agradável leitura, que mimetiza habilmente a experiência vivencial do sertão, questiona profundamente a essência da condição humana, de conformidade com os princípios espelhados no seio de nossa cultura.

Vê-se que a inquietação que assola Riobaldo é gerada pela crise de entendimento, que se coloca no limite de duas interpretações paradoxais de mundo: uma com perfil mítico, influenciada por sincretismos diversos; e outra de ordem racional. De tal forma que sua interpretação mítica diz que o Diabo existe, e que com ele foi firmado um pacto, mas sua interpretação racional informa que não há nenhum demônio, que isto é superstição "O senhor vê, superstição parva?" (Rosa, 1986, p. 3)

E assim em toda a obra as duas interpretações convivem simultaneamente, de tal forma que o personagem-narrador experimenta a realidade múltipla e amarga de sua circunstância, ou seja, o conjunto de situações que envolvem o seu mundo real e imaginário, de forma conflitiva, paradoxal. Portanto, a crise que Riobaldo experimenta, sobre o sentido da existência, ou não, do diabo, não é sua, é reflexo da cultura ocidental.

Esse processo de crise está estreitamente relacionado com o jogo de *continuidade* e *desvio*, pois a criação ficcional sempre revisita o passado. O ficcionista, ao dar ensejo a seu trabalho, mergulha na densa floresta da tradição, haurindo de lá um conjunto de concepções básicas, desencadeando a partir das origens uma acentuada reescritura. Em outros termos, o ficcionista, "Para viver, deve desinterpretar o pai, por meio de um ato crucial de desapropriação". (Bloom, 1995, p. 30)

A leitura de uma obra como *Grande Sertão: Veredas* torna-se muito mais enriquecedora e cativante para o leitor que conhece vários textos da tradição, que vêm de

unesp

Homero aos nossos dias, porque uma indagação crítica aprofundada descobrirá que "todos que hoje lêem e escrevem no Ocidente, independentemente de sua origem racial, sexo ou contexto ideológico, continuam filhos ou filhas de Homero". (Bloom, 1995, p. 44) Ademais, o texto que resgata o passado adentra os sentidos culturais mais intrincados, fazendo com que a palavra poética retroceda às fontes, recuperando os significados que precisam ser presentificados. A recordação "cria a proximidade com as coisas, chamando-as à presença e desvelando-as na linguagem". (Nunes, 1986, p. 275)

7.7- Entre a Realidade e a Imaginação

O bom texto ficcional quase sempre dialoga com outros profundamente incrustados na cultura. Os grandes ficcionistas sempre se nutrem de outro texto, emanado da fonte precursora da tradição; por isso seria muito difícil pensar numa obra literária exemplar que não atentasse para esse princípio. A influência poética é uma realidade constatável, que age nos estratos mais internos da cultura, dando-se a perceber apenas aos iniciados. A presença da tradição é tão marcante, na atualidade, que vários pensadores propugnam pelo princípio segundo o qual os dois fatores que mais pesam na produção literária são os poderes de *conservação* e de *criação*.

Segundo Bloom, a criação ficcional está mais ligada à palavra hebraica *davar* do que a palavra grega *logos*. Porque *logos* relaciona-se mais estreitamente com razão, palavra e pensamento e *davar* refere-se à representação, à ação e à instauração do ser. O *logos*, assim entendido, indica o desdobramento da vida real e *davar* procura exprimir as manifestações provenientes da imaginação. A arte postula sempre a emissão da vida sentida e a especulação volta-se continuamente para a análise da realidade. Entretanto, é preciso considerar que as postulações sobre a vida real são extremamente redutoras se comparadas com as experiências criadoras da imaginação.

Desta forma, o *logos* está mais ligado ao intelecto e *davar* à sensibilidade e à intuição, tendo em vista que se preocupa em trazer à luz, pela palavra artística, os aspectos

unesp

autênticos do ser. As duas posturas, entretanto, não se excluem, há apenas o predomínio de uma delas, num ou noutro momento.

Nietzsche (1983, p. 89) já pressentia o que Freud denominou posteriormente de *cena primária*, fator de grande alcance e importância para a interpretação das obras literárias. Duas dessas cenas foram descritas por Freud e são de enorme interesse para os estudos artísticos: a cena da fantasia edipiana e a do assassinato do pai por seus filhos rivais. Elas indicam traumas fantasiosos, que afloram persistentemente, na intimidade dos seres humanos, e esses traumas apresentam uma aptidão particular para o desencadeamento do processo imaginativo, sobretudo porque priorizam a imaginação em lugar da observação.

A *cena primária* permite postular que na palavra artística não há permanência de significação, ela prima pelo cruzamento de diversas escrituras, especialmente a do texto atual e a do contexto cultural anterior. A criação porta em seu interior as marcas de dois criadores "a do precursor e a da rejeição da mortalidade por parte do efebo". (Bloom, 1995, p. 30) Portanto, a elaboração de um texto atual pressupõe a presença de duas realidades conflitantes, uma que se refere à absorção de textos anteriores, e outra que reflete o desvio do cânone histórico.

Considerando as postulações anteriores é possível aproximar o episódio do pacto demoníaco, em *Grande Sertão: Veredas*, e o concomitante adentramento no espaço sagrado, com a perspectiva mítica de Adão no Éden, retomando não mais Homero, mas a *Bíblia*. Riobaldo, tal qual os personagens do mito Adâmico, praticou um ato de profunda desobediência em relação ao supremo criador. O leitor qualificado lerá, nesse episódio de *Grande Sertão: Veredas*, o mascaramento ou a releitura do contexto bíblico. Nesse aspecto, o conceito de cena primária, admite uma leitura alternativa do texto atual, especialmente do seu modo de inserção nos estratos subjacentes da cultura.

A correlação entre os dois contextos faz-se de maneira complexa, tensa, envolvendo um grau acentuado de transformação, ou por um procedimento que tende à criação parodística, esta concebida como uma 'transcontextualização atravessada pela ironia, o que

unesp

resulta numa repetição com diferença', tendo em vista que "a paródia é uma repetição diferenciada" como propôs Linda Hutcheon (1989, p. 137) Essa possibilidade precisa ser acompanhada pelos desdobramentos subliminares da narrativa, porque só uma leitura em profundidade permite confrontar a leitura atual com o relato bíblico.

7.8- Da Leitura à Desleitura

A narrativa atual retoma o contexto anterior sempre de outro modo, num processo que Bloom denominou de *desleitura*. O artista, no momento da criação, é impulsionado por uma força singular: o *daimon*, uma voz que o torna atuante e rebelde, que o torna apto a mascarar e desconstruir os textos anteriores que estão entranhados em sua mente profunda: a relação que se faz entre o texto atual e os antecessores é de ordem metonímica, isto é, o texto ora produzido é tomado como parte e procura desler a tradição, tomada como todo.

Guimarães Rosa relaciona-se de maneira diferenciada com os precursores, que são retomados e submetidos a um sincretismo labiríntico. A alusão é, permanentemente, estabelecida de forma parodística, de modo a ressaltar uma visão particular do sertanejo, em relação à espacialidade, à postura religiosa e à vida em geral, numa linguagem única e irrepetível. Em *Grande Sertão: Veredas*, o arranjo dos fatos, a composição do momento e a retoricidade formam uma defesa, ao dar o tom da diferença, o que o torna singular, em relação ao precursor.

As grandes obras de arte da humanidade projetam suas luzes para um futuro distante, exercendo sobre as obras atuais um enorme poder oculto, de que é impossível desvencilhar-se, mas essa relação é sempre conflitiva, porque o artista detém uma enorme força interior e esse "daimon sempre se torna nosso destino ao permitirmos que nos encontre". (Bloom, 1995, p. 24) A base do jogo funda-se no processo de permanência e transformação, isto é, a assimilação dos precursores dá-se, inicialmente, como amor, que posteriormente converte-se em disputa revisionária, pois é a convivência antitética "de amor e ódio cósmicos que governa a produção poética", segundo Bloom.

unesp

Embora a produção dos precursores seja sumamente importante, a ligação com eles efetiva-se de forma tensa e descontínua, portando as marcas de um acentuado revisionismo. Os escritores atuais criam a partir de forças rebeldes abrangentes, que enfatizam um processo permanente de transformação, o que torna a leitura (ou desleitura) altamente complexa e exigente. É a partir da possibilidade autônoma e criadora da arte, que o artista, ao vislumbrar o caráter antinômico, que norteia seu relacionamento com a realidade, promove o mascaramento como forma mediadora entre seu produto singularizado e irrepetível e o complexo abrangente da cultura.

O mascaramento está ligado, de algum modo àquilo que os estetas, especialmente Schiller, denominaram de *Schein* (aparência); essa arrojada concepção permite abstrair a arte de todas as finalidades práticas, deixando que ela assuma seu caráter efetivo de ilusão, esta entendida como o procedimento que permite captar o que subjaz, nas dobras profundas do objeto. Isto é o que lhe dá um caráter de 'desfamiliarização' ou de alteridade, esta entendida como o abrandamento do raciocínio lógico em favor da sensibilidade. A ficção assume esse modelo formativo porque o texto artístico não procura conduzir o leitor a uma crença, em relação ao real, mas permite que ele se desligue dessa crença, passando a intuir a obra, não como realidade, mas como símbolo expressivo do sentimento humano, e mais, não de um sentimento que teve lugar a partir de um fato vivido no cotidiano, mas de um sentimento puramente sentido, como previu Langer.

Esse modo de sentir relaciona-se estreitamente com a intuição, esta compreendida a partir de sua etimologia (*in* = dentro e *tueri* = observar). A visão que ela permite não é a imediata, mas aquela que vem da íntima interioridade. Isto confirma o papel humano da intuição, que é o de conduzir à captação de qualidades sensíveis, provenientes da intimidade do homem por meio de uma clarificação que todos portam em seu interior, que Aristóteles denominou de "intelecto ativo". É por isso que, na captação do objeto artístico, não há como falar de uma apreensão simples, já que os conteúdos são associados e transcendem a realidade empírica; o que resta é um 'mosaico excitante', constituído de pura virtualidade, tal qual a cena primária.

unesp

Ao tratar da personalidade complexa de Diadorim, cuja sexualidade oferece fronteiras tão misteriosas quanto aquelas que permeiam a fé e a incredulidade, o narrador faz, com sutileza, alusão aos seres andróginos que eram fortes e presunçosos porque retinham em si a integração dos opostos, mas foram fragmentados por Zeus, resultando, daí, as partes masculina e feminina; por isso uma parte procura incessantemente a outra ao longo da vida. É assim que Diadorim aparece, tanto para o narrador quanto para o leitor, envolto em sutis mistérios " – mas Diadorim é a minha neblina..." (Rosa, 1986, p. 16) Talvez nem o artista atual detenha uma clarividência completa sobre os meandros interiores dos seres, "Aprendemos o que não vemos só mediatamente, e não temos como corrigir estas lentes coloridas e distorcidas que somos". (Bloom, 1995, p. 29) Esse fato também concorre para que os textos atuais façam sempre a reescritura dos anteriores.

Um personagem como Diadorim busca permanentemente a sua individuação, mesmo vivenciando a experiência conflitual dos pólos opostos que integram seu psiquismo. Na experiência diária pode suceder que ele esteja mergulhado sob o caudal da *persona*, que é um recorte proveniente da psique coletiva, aqui manifesta pela sexualidade masculina, que lhe fora imposta pela família e reconhecida por seus pares, propiciando-lhe um sistema útil de defesa. É por isso que ele passou conscientemente a identificar-se com ela, ficando assim envolto por uma impenetrável capa de revestimento.

Esse personagem constitui, assim, a representação dos mais secretos e obscuros desejos que se acham encravados nas profundezas do psiquismo humano. O inconsciente sussurra, de maneira contínua, aos ouvidos do ser, transmitindo-lhe matizes de uma significação insuspeitada. É preciso considerar o fato inarredável de que "Um homem e uma mulher falam na solidão de nosso ser. E, no livre devaneio, eles falam para se confessar mutuamente seus desejos, para comungar na serenidade de uma dupla natureza bem entrosada. Nunca para se combater". (Bachelard, 1996, p. 55) Mas em razão do contexto social, essas 'energias' convivem em Diadorim em permanente conflito.

Esse personagem traz na intimidade a procura contínua da alteridade, que está vinculada à instauração das pulsões do masculino e do feminino. Mas as circunstâncias

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

conduziram-no a sonhar mal, fazendo com que assimilasse de forma inadequada (exageradamente) um dos pólos.

Dessa forma, quanto mais a *persona* (em sua representação social) encontrar-se na pele do autor, mais dolorosa será a luta para domesticá-la, e atingir os liames da *anima*. No corpo de cada homem existe uma minoria de genes femininos que foram sobrepujados pela maioria de genes masculinos. Assim, inclusive em termos biológicos, o homem tem uma estrutura extremamente complexa. "A anima é, presumivelmente, a apresentação psíquica da maioria de genes femininos presentes no corpo do homem". (Silveira, 1998, p. 99)

Assim, a anima é o símbolo fascinante da feminilidade permanente reinante no cosmos. Sua imagem altissonante, máxima, está espelhada na mãe, e isso faz com que, aos olhos do filho, ela pareça revestida de indizível magia. Toda cultura está prenhe do fascínio do eterno feminino. Esse conteúdo necessário e essencial subjaz em todas as manifestações culturais seja em forma biológica, ética, psicológica, seja em forma onírica ou outra.

A androginia constitui a forma de inserir-se, com duplo radar, nas profundezas do inconsciente, e Diadorim é um personagem que muito bem representa essa dúplice constituição do ser humano. É uma personagem dotada de uma riqueza de vida latente inexaurível, mas essa energia é propulsora de enormes conflitos, que o envolvem, tanto quanto envolvem o protagonista.

8- A RELIGIÃO, A MAGIA E OS ENIGMAS DO HOMEM

> a arte diz as coisas com palavras tão sedutoras que dá vontade de repetir o que diz ... Então, de certa maneira, é preciso crer numa realidade estética porque ela é um fenômeno de linguagem.
> Umberto Eco

A arte, a magia e a religião sondam, permanentemente, as possibilidades reveladoras dos segredos cósmicos, aglutinam em seu interior aspirações e valores essenciais; por isso, ocupam um lugar central no transcurso da experiência humana.

A riqueza inerente a essas áreas disponibiliza para o artista um quadro referencial que lhe permite conviver, criativamente, com sua realidade interior profunda, de tal maneira que essas forças existentes em sua alma sejam transpostas para a imaginação.

Uma das razões que levam o artista a ter um invulgar interesse por esses setores deve-se, possivelmente, ao fato de eles o conduzirem a uma acentuada espiritualidade, pois é nesse âmbito que aspectos como a sensibilidade, a unidade e a totalidade manifestam-se em seu grau mais intenso, predispondo a interioridade do artista para acolher a contemplação enquanto penetrante e livre entendimento do espírito em relação aos objetos por ele considerados.

A religião e a magia constituem instâncias que facultam ao artista aproximar-se dos segredos cósmicos, por isso tendem a interagir com a formatividade artística, especialmente, na produção de um autor de reconhecida cultura humanística como Guimarães Rosa que, com singular habilidade, dá-lhes o tom característico da criatividade e com o sentido secreto, delas decorrente, mobiliza, em sua arte, os significados subjacentes do texto, no propósito de traduzir as adversidades que incidem em nosso destino.

É próprio da atividade criadora postar-se ao lado dos significados mais expressivos da experiência humana; portanto essas duas atividades, tão importantes para a revelação da

unesp

intimidade das personagens e tão essenciais à tonalização metafísica de uma obra e à interpretação da realidade experiencial, colaboram efetivamente na elaboração do texto artístico. Outrossim, a arte "singulariza, simboliza e, de certo modo, continua o ato que está na origem dos seres e das pessoas, inserindo-as num horizonte cósmico". (Pareyson, 1993, p. 216)

Importa considerar que, embora a religião e a magia sejam fatores apreciáveis na composição de *Grande Sertão: Veredas*, tendo em vista a explicitação metafísica de enorme importância que a arte desempenha na vida espiritual, nenhuma obra é melhor ou pior, por trazer em sua constituição essa ou aquela concepção de mundo, mas por tê-la impresso adequadamente nos elementos que compõem sua estrutura, conferindo-lhes a especificação própria da formatividade artística. Nesse sentido, o romance em análise conseguiu uma original ficcionalização dessas atividades e de seus modos de conceber a realidade, pois o autor infundiu-lhes, pela transfiguração imaginativa, o teor próprio da arte.

A religião relaciona-se sempre com poderes extra ou supra-naturais, dedicados ao temor reverencial, à confiança e ao amor; a magia consiste em levar o homem a apropriar-se o mais possível de seus próprios poderes, adquiridos pelo domínio das forças naturais, que são utilizadas para o proveito pessoal.

Os personagens desse romance sofreram grandes tensões internas, na sua convivência diária com os significados obscuros provenientes dessas duas concepções espirituais. Alguns mais ousados tentaram adentrar caminhos suspeitos, que lhes permitissem, pelo acesso às forças mágicas, orientar, segundo seu desejo, as ocorrências cotidianas. Foi no afã dessa busca que Riobaldo e Hermógenes procuraram (segundo a suposição do personagem-narrador) o pacto com o Demônio, atitude que padecia de enorme rejeição no seio social.

O protagonista experimentou momentos de atordoantes dúvidas, que vêm por ele, assim, relatados:

unesp

Que eu de repente me perguntei, para não me responder: – 'Você é o rei dos homens?...' Falei e ri, Rinchei, feito um cavalão bravo. Desfechei. Ventava em todas as árvores. Meus olhos viam só o alto tremor da poeira. E mais não digo; chus! Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe.

Vem horas, digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio, então – o outro? ... Todo tormento. Comigo, as coisas não têm hoje e ant'ontem amanhã: é sempre. Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. (Rosa, 1986, p. 37)

Riobaldo é um personagem que experimenta a contínua fragmentação do ser e o incômodo receio da situação paradoxal que a vida lhe apresenta. De qualquer forma, viver pressupõe experimentar as contingências e os desacertos do mundo.

Nesta obra aflora, continuamente, a tensão existente entre os problemas que envolvem a natureza e a realidade, dando aos personagens o senso de protagonistas ou de vítimas, de favorecidos ou de prejudicados. De qualquer maneira, é próprio das criações ficcionais mais significativas pôr à prova a relação do homem consigo mesmo, com a realidade, com a história, infundindo-lhe os mais diferentes retratos e fisionomias, sempre com a finalidade de sondar-lhe os labirintos do inconsciente, suas possibilidades mais secretas que se firmam no espaço poético da imagem.

Na verdade, estabelece-se uma complexa semiose entre esta obra e as ideologias, e esse confronto evoca, com freqüência, certas relações perigosas, mas de muito interesse para o crítico literário, que procura estabelecer conexões significativas que transitam da realidade para a arte.

8.1- Os Personagens e seus Segredos

Os personagens, em *Grande Sertão: Veredas*, são ficcionalizados a partir de seus permanentes enigmas; é por isso que assumem, muitas vezes, compromissos estranhos, contornos imprecisos na configuração desse universo verossimilhante que estimula a nossa imaginação e a nossa sede de verdade. Aqui, eles sempre oscilam entre a religião e a magia, equilibrando-se instavelmente entre essas possibilidades, de modo a impulsionar a reflexão para os estratos transfiguradores da arte.

unesp

No universo ficcional instaurado por *Grande Sertão: Veredas* o impulso inicial que emana dos fatores culturais, anteriormente tratados, e que toca profundamente o âmago dos personagens, é o mesmo: a percepção cotidiana da fragilidade do ser, o pasmo surgido em face de uma existência real, insuficientemente compreendida,

> ...a angústia existencial decorrente da ameaça de acontecimentos inesperados, provenientes de circunstâncias variadas, a incapacidade de controlar a vida por si só, a vinculação necessária ao mundo e aos demais homens, a certeza de ser inevitável a morte, o dever moral ditado seja pela consciência seja pela comunidade, a necessidade de adaptar-se às múltiplas ordens estabelecidas e, finalmente, a luta entre o dever e o querer – todas estas experiências colocam o homem frente-a-frente com o invisível. (Siegmund, 1966, p. 36)

Esses fatores culturais emergem da experiência vivencial dos personagens, deixando aflorar as tensões particulares que os afligem e que se convertem em uma significação maior que a obra quer revelar. Assim, o leitor é conduzido a interpretar as condições gerais da sociedade que influem no modo de pensar, de ver e de formar, inscritos no texto, e que afetam simultaneamente a sensibilidade do artista e do leitor.

Em *Grande Sertão: Veredas* essas atividades culturais estão ficcionalizadas de tal maneira que os leitores vejam nelas não o reflexo de uma realidade dada, mas o procedimento do jogo que se encontra alegorizado na realidade artística, conduzindo o leitor ao contato com uma experiência intensa, resultante da homologia que, por esses fatores, o texto estabelece com a forma social.

É por isso que o leitor não acompanha apenas as aventuras bélicas de Riobaldo, suas dúvidas em relação a Deus e ao Demônio, a fragilidade humana que ele tão bem simboliza, mas o sentido de vida que ele carrega e que está submetido ao domínio da arte. É nela que o imaginário faz resplandecer as condições ignotas que envolvem o personagem, e são essas condições que iluminam ou turvam sua visão do mundo:

> E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode contratar pacto com ele? E a idéia me retorna. Dum mau imaginado... será que pode também ser que tudo é mais passado e resolvido remoto... que, quando um tem noção de resolver a vender a alma sua, que é

unesp

porque ela já estava dada vendida, sem se saber; e a pessoa sujeita está só é certificando o regular dalgum velho trato – que já se vendeu aos poucos, faz tempo? (Rosa, 1986, p. 29/30)

A religião e a magia são fatores carregados de significado e recebem, na obra em exame, uma carga imponderável de cosmicidade e de sonho. Nesse âmbito, as relações dos personagens com o mundo tornam-se elásticas, evanescentes, prontas para traduzir a intuição espontânea e a representação sensível.

Essas atividades são não apenas causa de um despertar íntimo, mas agentes de uma ação vivificante que impulsiona as forças interiores dos personagens, acelerando-as, tranqüilizando-as, colocando-as em tensão, alçando ao cume suas atividades vitais. Elas carregam consigo uma força que penetra e ilumina o texto, elevando-o a um estado subseqüente de apercepção, que decorre da integração dessas forças com os demais fatores que o constituem.

Essa 'forças espirituais' tornam-se, aqui, 'massas semânticas' dotadas de estímulo psíquico, são representações que solicitam as condições próprias de apercepção, ou seja, solicitam a atenção e a percepção em grau muito acentuado, tendo em vista que são manifestações profundas criadas pela cultura, e dotadas, desde sua origem, de um senso especial de imaginação. Elas dão, no presente caso, um efeito especial à narrativa, ligando-se, de modo específico, à história subjacente, que tenta revelar o sentido da vida.

A maneira de colocá-las, não como verdades, mas por um jogo que faz ressaltar as possibilidades do imaginário, cria a situação adequada para impressionar a interioridade do leitor, de despertar-lhe o interesse, induzindo-o a um instante de contemplação. E nesse âmbito elas não figuram como verdades ou inverdades, mas como semi-símbolos que traduzem os permanentes segredos que envolvem os personagens.

O protagonista experimenta estas duas forças vitais com compaixão, esta entendida como um impulso interior dirigido para uma experiência intensa. Pesa, aqui, a força interior projetada por aquelas dimensões, que conduzem o personagem-narrador a um valor, que o faz sentir-se homem entre os homens, sendo este resultante de sua livre manifestação e que

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

o conduz, de maneira suave, ao êxtase. Essas dimensões humanas, transmutadas em arte, permitem ao leitor acolher interiormente esta singularíssima experiência, que consiste em ativar sua essência interior a partir de um objeto exterior.

Essa inserção nos estratos profundos da cultura é um efeito que atinge mais especificamente a fantasia do fruidor que, ao ser tocado pela obra artística, sente um peculiar agrado, pela contemplação de um objeto sensível, que lhe permite forjar um cenário mágico, colmado por uma temporalidade indistinta, que lhe inunda o ser de satisfação.

O agrado e a contemplação não ocorrem por acaso, são resultantes de uma força específica que ressoa em cada coração humano, resultante da particular formatividade do texto. Este carrega consigo uma potência vital, que emerge das significações intensas, originárias de suas camadas mais profundas.

Às manifestações humanas, assim formadas, está unida uma acentuada força reveladora, instaurada pelo texto, pois sua ficcionalidade constitutiva carrega em si uma energia, uma tendência, um sentimento próprio de atração, do qual irrompe uma afetividade, que não decorre do que se diz, mas da elaboração artística do dizer.

8.2- O Efeito da Estilização

O autor, no romance em exame, imprimiu ao personagem uma específica singularidade, conferindo a seu processo transfigurador o que a estética da empatia denomina de *estilização*. Este fator está ligado à forma de organização dos constituintes da narrativa e atua no sentido de assegurar-lhes a necessária coerência. Ele tende a configurar no personagem aquilo que o particulariza, apresentando uma similaridade com a caricatura, ao ressaltar certos aspectos em detrimento de outros.

Em *Grande Sertão: Veredas* está acentuada no protagonista a profunda instabilidade que o envolve e que o faz oscilar entre o medo e a coragem, entre o bem e o mal, entre

unesp

Deus e o Demônio, bem como uma enorme capacidade de conviver com o perigo e com o sofrimento. Primeiro, acentua-se-lhe aquilo que é próprio de seu caráter estrito. Depois, faculta-lhe o que é próprio do caráter geral: as aspirações profundas que lhe dão alento, nos diferentes momentos de sua história, como a busca, permanente, de sentido para a sua experiência vivencial.

É por isso que Riobaldo, ansioso por encontrar uma solução para seu dilema neste mundo, experimenta a zona fronteiriça entre a religião e a magia, sendo-lhe ressaltada a tendência profunda para a última.

As tensões sociais que atingiram o protagonista, bem como o estado constante de guerra que o rodeava, induziram-no a tentar resolver os problemas imediatos por via de soluções mágicas; é com o propósito de eliminar esses problemas imediatos que ele procurou, nas Veredas Mortas, o pacto com o demônio. Vencer a guerra era a solução mais urgente de sua trajetória experiencial.

Por realizar um percurso tenso entre a religião e a magia, Riobaldo torna-se um personagem diferenciado, dotado de feição própria, diversa daquela de seus pares, principalmente do Hermógenes que é vaidoso, malvado, covarde e antiético.

À medida que se estiliza o caráter de um determinado personagem, ele distancia-se progressivamente das condições naturais e aproxima-se daquelas formais, que são próprias do contexto ficcional e que, ao agregar-se a outros aspectos como a subordinação sucessiva e simultânea, adquire finalmente especificidade artística.

É importante observar que a atividade mágica é de particular importância neste romance, tanto na composição geral do substrato temático, quanto na estilização do personagem. Portanto, a força potencial inerente a essa atividade foi aproveitada e convertida em força atualizada, no contexto formativo da obra.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A religião e a magia, pela sua especial maneira de ligar o cotidiano ao espiritual, constituem uma via de acesso à penetração, à revelação, à vida que na obra se exprimem e que, unidas a outros aspectos como a elaboração formativa oriunda da plasticidade mítica, à criação do sistema enunciativo a partir de múltiplas vozes, à configuração do imaginário, permitem ao leitor um nível acentuado de interpretabilidade, mesmo sabendo que se está diante de um texto que constitui um objeto reconhecidamente inexaurível.

É importante observar que essas atividades são plenas de vida. Há nelas movimento e atividade, por isso atuam para expandir a densidade significativa expressa pelo texto. Pelo princípio da unidade artística, elas se agregam, harmonicamente, aos demais elementos composicionais deste romance para instaurar sua dinamicidade interna. O significado emergente dessas duas concepções concorre, ademais, para dar sustentação ao tema central: a busca de sentido para a existência.

A preponderância desse substrato temático, que reúne em si as duas atividades, concorre para que se estabeleça com clareza a parte fulcral, que se instaura como elemento dominante e centro aperceptivo do conjunto que sustenta esta obra.

Assim, os subtemas, que são desenvolvidos em momentos separados e, por isso, com feição própria, encontram no tema central seu ponto de equilíbrio. Como a obra mostra várias faces da vida, algumas vezes contrapostas, a tendência da reunião aglutinadora em um ponto é um princípio gerador de prazer.

8.3- Uma Experiência Fragmentária

Os estudiosos da cultura como historiadores, filósofos, sociólogos, informam-nos que os seres humanos, ao longo de sua experiência histórica, sempre enfrentaram profundas tensões internas, geradoras de rupturas quase inconciliáveis. Estas manifestam-se em múltiplos setores da atividade humana: na arte, na mitologia e na religião entre outros. Esta cisão emerge de várias formas: como o bem e o mal, como Prometeu e Sísifo, como Apolo e Dionísio. Portanto, no âmago da vivência cotidiana há a presença permanente desses

unesp

fatores contrastantes, que constituem uma relevante questão da experiência, submetida a uma sutil elaboração ficcional em *Grande Sertão: Veredas*.

É preciso considerar que uma das características do protagonista está no fato de ele não se limitar a integrar-se passivamente a seu contexto, mas por estar aberto a tomar posição, em face dos grandes dilemas que a experiência lhe propõe. Porém, Riobaldo experimentou uma singular perplexidade: primeiro, sentiu-se premido a integrar-se a seu contexto como simples jagunço e, posteriormente, a afastar-se dessa posição inicial chegando a dirigente de bando, movido por um forte senso de astúcia. Ao mesmo tempo em que se viu forçado a acomodar-se ao mundo, tal qual existe, experimentou, também, a tentação de ensaiar caminhos sinuosos, que o conduzissem ao interior do segredo das forças "sobrenaturais", a descobrir o ponto secreto que lhe permitisse dirigir, como pactário, os acontecimentos de seu mundo.

Para revelar esses sentidos paradoxais da condição humana, o autor serviu-se de uma linguagem singularizadora, plena de recursos expressivos, na qual o crítico deve embrenhar-se para descobrir a fala 'verdadeira' que se encontra dissimulada na dicção literária, talhada em *Grande Sertão: Veredas* por hábeis recursos formais.

A magia e a religião, por seus reconhecidos alcances, sugerem ao longo da leitura problemas fundamentais relacionados à interpretação, tais como: estaria a obra denunciando os horrores da violência praticadas no sertão? Estaria tratando do destino do homem? De sua angústia em face da ausência de uma compreensão satisfatória da vida?

A presença, no texto, desses dois paradoxais fatores nos torna conscientes da proximidade dos mistérios que nos rondam permanentemente e, assim, fruímos a espera de uma revelação sempre iminente, mas que nunca se consuma. O romance torna-se, por isso, um objeto cuja contemplação nos arrebata e nos faz conscientes da impossibilidade de conhecermos nossa essência íntima. A entrevisão instaurada pela obra excita em nós a ânsia de enxergar além da limitada cortina do cotidiano, mas, em seguida, abre-se um vazio no interior desse mistério semi-escondido que nos atrai e nos conturba.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Os personagens de *Grande Sertão: Veredas* mostraram sempre interesse em contactar-se com o invisível e dele tirar proveito para solucionar certos problemas emergentes como a obtenção de forças especiais para contrapor-se aos inimigos e a consecução da invulnerabilidade.

No sertão, espaço principal desta obra, os personagens sentem a duplicidade oriunda das forças sugestivas provenientes da religião e da magia, de suas significações dissimuladas e de suas sutis inferências; ademais, ali o invisível está sempre inserido no visível, como sugere Riobaldo, ao dizer que é preciso "... navegar por detrás das coisas..." (Rosa, 1986, p. 359) e "As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca," (Rosa, 1986, p. 372) instaurando as determinações de uma efetiva plurivalência simbólica, que dá ao discurso literário uma específica amplitude.

8.4- Efeitos da Transfiguração Artística

No espaço literário, a religião e a magia aparecem transfiguradas, de modo a desafiar os princípios organizadores da experiência ordinária e, por suas propriedades expressivas, tornam-se aptas a representar o momento mágico da criatividade ficcional que reúne em si a imanência com a transcendência.

Desta forma, elas transitam da realidade histórica e antropológica para os sentidos instauradores da arte, que carregam consigo os conceitos de densidade, precisão e intencionalidade estética, que se voltam fundamentalmente para o bem e para o belo, tendo em vista que o bem está relacionado à causa final, constituindo a fundação do sentido que sustém a obra, e o belo à causa formal, que se relaciona com a qualidade do sentimento de prazer.

Elas permitem vislumbrar a precariedade material e espiritual que envolve os personagens, revelando sua sede de infinito, que se manifesta nos gestos orientadores de

unesp

suas ações, expressos nas dobras mais profundas das proposições temáticas, lugar ficto em que a união da imanência com a transcendência encontra sua expressão mais viva.

Esses fatores abrem-se, no romance, para suas significações inesperadas e ambíguas, fazendo com que os personagens tenham, dos fenômenos da vida, uma visão que aponta para o contraste que se estabelece entre seus interesses materiais e espirituais. Isto decorre do fato de os personagens manifestarem uma tendência por um *ethos* magnífico ou invulgar, solicitando uma leitura que avance do sentido literal para o significado transfigurador da arte.

Assolados pelas limitações existenciais, os personagens sentem-se motivados a entrar em contato com as forças conflitivas e poderosas do universo, que os impulsionam numa direção dúplice: a vontade de experimentar uma energia extra-ordinária que lhes permita resolver problemas imediatos, como a vitória nas guerras e a obtenção de uma invulnerabilidade que lhes garanta chegar ao poder, e o receio de que o contato com essa força estranha ameace a condição futura de suas almas.

As crenças e as práticas supersticiosas que estão profundamente enraizadas nos processos mentais dos personagens e que são susceptíveis de vir à superfície, em certas circunstâncias, constituem excelente material plástico, neste romance, apto a permitir que a ambigüidade saia do plano da obscuridade para o da plurissignificação, conduzindo o leitor a uma experiência criativa resultante do relacionamento estabelecido pelos opostos.

Esses fatores contrapostos têm uma importância particular neste texto; eles instauram a necessária *diferenciação*, que resulta no princípio da 'variedade na unidade', desencadeador de deleite estético. "A oposição ou pugna atua segundo sua natureza e suas relações com a unidade e com o fator prazenteiro, vivificando desta maneira o efeito do conjunto." (Lipps, 1924, p. 502) A força aterrorizante da magia, representada pelo pacto, aparece mesclada com a tendência pacificadora da religião, predominando a última, e o ponto de trânsito constitui um elemento a ser notado, pois essas energias precisam ser

unesp

sentidas simultaneamente. Assim, elas dinamizam o texto, criando uma semantização complementar que afeta a sensibilidade do leitor.

De qualquer forma, os fins propostos pelos personagens estão estreitamente ligados à misteriosa força da magia, que consiste em vencer perigos, obter poder, superar limitações ordinárias, de modo a obter um favor para si ou para o grupo, como fez Riobaldo, "Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. 'Deus ou o Demo?' – sofri um velho pensar... E em troca eu cedia à arras, tudo meu tudo o mais – alma e palma, e desalma... Deus e o Demo! 'Acabar com Hermógenes! Reduzir aquele homem"... (Rosa, 1986, p. 370)

Na atitude mágica, o apreço maior está direcionado para os valores terrenos; isto faz com que as necessidades imediatas do indivíduo o levem à cobiça e à dureza de caráter. Nota-se, a esta altura, um evidente antagonismo: o homem religioso tende à bondade, à benevolência; o mago tende à aspereza, à desobediência. Riobaldo experimentou, no âmago, essa contradição. Inicialmente não via em si condições para dirigir; em seguida, tocado pelo sopro mágico, não se via como dirigido.

A concepção mágica, pelas razões expostas, centra-se no homem, de forma antropocêntrica, e em última instância, egocêntrica. Portanto, o mago não busca o Absoluto, o Único e o Todo, fora ou acima do mundo, mas o controle de forças, a obtenção de poder a partir de energias existentes na própria realidade. Ou, se o faz, dirige-se a forças pouco conhecidas ou ao demônio, que estão abaixo do poder supremo universal.

Em face da fragilidade da condição humana, os personagens de *Grande Sertão: Veredas* deixam-se seduzir pelas forças superiores, que para eles são as forças do bem e do mal, de Deus e do Demônio, que aparecem permeadas por um complexo sincretismo. Riobaldo atribui as suas decisões à intervenção do Demônio, por meio do pacto, e não de ter ele próprio determinado suas ações; mas sempre pairam dúvidas se suas laborações foram ou não dirigidas pelo Cujo, que sorrateiramente esconde-se por trás das ações

unesp

espiritual" (Plazaola, 1973, p. 304) tem a propriedade de estimular os elementos formais da expressão, concorrendo para o aumento da qualidade de prazer.

Nesta obra, o leitor não acompanha apenas uma história, que envolve o andamento de uma guerra praticada entre jagunços, que procuram realizar uma vingança, mas ele entra em contato com um conjunto de fatores sensíveis e imaginários, que apresentam uma modulação melódica singular, uma aprimorada ordenação espacial e temporal, uma elaboração metafórica e um processo simbólico irrepetível, uma dimensão formativa única, que instituem um novo e peculiar objeto de *apercepção*.

Uma obra assim elaborada detém uma particular riqueza interpretativa e uma qualidade especial de impressão que dinamizam as potencialidades internas do fruidor, e permite que este apreenda, pela leitura, um abrangente sentido do mundo, resultante de um elevado sentimento de atração que aflora do texto. Essa sintonia estabelecida entre leitor e texto já constituiu objeto de reflexão de pensadores como Plotino que postulou que "a parte de si mesma com que a alma contempla faz-se uma só coisa com o objeto contemplado", e com Schopenhauer ao afirmar que "na vivência estética, a representação e o sujeito cognoscente estão identificados na consciência".

A experiência estética toca qualitativamente a sensibilidade do leitor, permitindo-lhe um particular sentimento de agrado. Esse sentimento que se torna intenso e vivificador já foi considerado por Platão, que a esse respeito disse que "presenciar uma porfia entre Sócrates e Protágoras conduz não a um gosto, propriamente, mas a um deleite". (Lê Goff, 1980, p. 142) O contexto especulativo tanto quanto o artístico estabelecem um modo de relação particular do espírito com a realidade simbolicamente representada, que conduz o observador a um processo de *compaixão*, isto é, a um impulso interior orientado para uma percepção intensa. Assim, também, é *Grande Sertão: Veredas* um texto em que a extraordinária qualidade da composição artística do jogo de forças, que alicerça seu substrato temático, concorre positivamente para ampliar seu potencial de efeitos, assim como a qualidade de sua apreciação por parte do leitor.

unesp

9- O GRANDE SERTÃO: UM TESOURO DO IMAGINÁRIO

O espaço, fora de nós, ganha e traduz as coisas:
Se quiseres conseguir a existência de uma árvore,
Reveste-a de espaço interno, esse espaço
Que tem seu ser em ti.
Claude Vigée. *Les Lettres*

Quase sempre, numa obra artística, o espaço origina-se da modulação criadora de quem o dimensiona. O mundo produzido pela imaginação narrativa reveste-se de uma particular afetividade, diferindo daquele estudado pelo geógrafo. Isso ocorre porque a arte faz o deslocamento da dimensão palpável para aquelas dos estratos criativos da fantasia.

É universal a propriedade que tem o homem de trasladar para o exterior suas manifestações interiores. Por isso é que se diz sempre que o riacho murmura, ulula o vento, as folhas sussurram sob o afago da brisa. Atribui-se ao mundo exterior uma animação especial. Ele torna-se vivido, não em sua positividade, mas sob a tutela da intuição. Torna-se, progressivamente, humanizado, pessoalizado.

É congênita no ser humano essa tendência de projetar nos elementos da natureza, em seus momentos criativos, seus sentimentos, sob o influxo criador da imaginação. O mundo natural constitui-se para o homem e, especialmente, para o artista, em algo animado, pleno de vida. O processo de humanização deve decorrer de sua vontade interior de que as coisas vivam, de que participem de seus estados interiores; isto lhe dá prazer, tendo em vista que o desprazer resulta da negação de vida.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o espaço é uma extensão que precisa ser multiformemente interpretada. Os elementos que o compõem estão artisticamente elaborados, de tal maneira que as coisas apareçam tonalizadas por inúmeras disposições afetivas. Ora afiguram-se belas e acolhedoras, ora feias e horripilantes, em razão do valor que se lhes atribui; em outros termos, elas são amadas ou odiadas. De qualquer maneira, é impensável recriar a natureza sem humanizá-la de algum modo.

unesp

Nessa perspectiva, aflora, no romance em análise, uma espacialidade sensivelmente percebida, apta a afetar a atividade anímica do fruidor, que experimenta nesse cenário sua dimensão interior. A essa colaboração, que permite integrar o real com o real artístico, dá-se o nome de *projeção sentimental* (*Einfühlung*), resultante de uma intensa atividade processada no âmago do leitor, que faz com que as coisas se tornem belas e geradoras de deleite.

Nesta obra, os constituintes aparecem humanizados, por isso gozam de vitalidade. Surge, assim, uma transfiguração que propicia um enriquecimento mútuo, de tal forma que a obra artística e o leitor passem a exercer recíproca impressão entre si. Os elementos do universo natural perdem essa condição e exprimem no texto o mundo da imagem, sob o influxo específico de um efeito realizado pela projeção sentimental.

Na arte, esse efeito simbolizante dá uma tonalidade particular ao ambiente. E mesmo fora dela isso pode ocorrer. Veja-se que o psicanalista C. G. Jung, num momento de rara lucidez, solicitou a seu leitor que considerasse a diversidade de matizes contidos num espaço propenso à simbolização:

> Descubramos uma construção e expliquemo-la seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século XI. No porão, descobriram fundações romanas e, debaixo do porão, acha-se uma caverna em cujo solo se descobrem ferramentas de sílex, na camada superior, e restos da fauna glaciária nas camadas mais profundas. Tal seria mais ou menos a estrutura de nossa alma. (Jung, 1986, p. 86)

Pelas reflexões de Jung percebe-se que na interioridade do ser humano, tal qual na estratificação da casa, estão sobrepostas as mais diversas eras. A análise do espaço, similarmente, é muito mais rica e abrangente do que se imagina. "Nosso inconsciente está *alojado* nele. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das *casas*, dos *aposentos*", das diversas configurações do espaço ficcionalizado, "aprendemos a morar em nós mesmos". (Bachelard, 1984, p. 197)

Há um enlace muito particular entre o leitor e o mundo ficcionalizado, e mais, 'o fruidor está inserido no espaço tanto quanto o espaço está inserido em sua intimidade'. O

unesp

leitor habita um certo meio que mantém relações com aquele alçado ao processo criativo da imaginação. Daí a importância de descobrir e de avaliar as relações simbólicas substanciais que o leitor estabelece com seu meio, que é similar àquele metaforizado na obra, no qual os personagens experimentam suas utopias ficcionais mais significativas.

9.1- Um Mundo à Parte

> Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo sem ação sobre nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade.
>
> Bachelard. *A poética do espaço*

O sertão torna-se, no romance em análise, a porção essencial do universo, ou mesmo o próprio mundo, porque "na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive-o em sua realidade e em sua virtualidade, por meio dos pensamentos e dos sonhos". (Bachelard, 1984, p. 200) Para o protagonista o sertão é o cosmos, o espaço vivido e recoberto em toda a sua extensão pelo onirismo, esse estado que eleva o homem à contemplação, permitindo que, pelo devaneio, ele viva, nesse meio, seus mais sublimes valores.

Inicialmente, o grande sertão é percebido como um elemento unitário. Um mundo à parte que aglutina em seu interior uma pluralidade de elementos; dentre eles destacam-se as veredas, os gerais e os itambés.

O espaço é concebido, primeiramente, em sua dimensão unificada porque esse é um princípio formal muito forte. O próprio personagem, em sua corporificação material, é concebido de forma global, tendo em vista que sua compleição ficcional configura-se múltipla, pois ele se nomeia como Riobaldo, Tatarana e Urutu-Branco.

Ao atribuir ao espaço as características de unidade e de totalidade, o leitor está trasladando para ele elementos suscitados por sua íntima percepção, isto é, está atribuindo-

unesp

lhe valor. Por isso, ele se torna algo que produz vida ou possibilidades de vida, fator que enriquece a experiência humana, expressa na criação mimética.

9.2- Os Gerais

Os gerais constituem uma parte muito importante do Grande Sertão. É neles que várias viagens, batalhas e recordações do protagonista acontecem. Sua amplitude permite que o devaneio do personagem se distenda, a vastidão faculta ao sonhador alçar vôos. Sobre a sua configuração diz Riobaldo:

> O Urucuia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendões, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgem dessas há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniães... o sertão está em toda parte. (Rosa, 1986, p. 1)

O que o personagem diz do espaço por ele freqüentado na mocidade, deve ser o que lhe ficou no devaneio, pois é neste que se aloja o passado. Suas mais significativas aventuras estão emergindo, atualmente, da memória, já que se trata de uma narrativa posterior.

Para evocar os valores da intimidade, projetados no passado, é necessário "induzir o leitor ao estado de leitura suspensa". (Bachelard, 1984, p. 206) A força contida no jogo da criação ficcional conduz o leitor a recriar em seu íntimo essa espacialidade que se desgarra do devaneio. Segundo Bachelard, "os valores de intimidade são tão absorventes" que o leitor não lê mais seu espaço, mas o cenário recriado pelo sonho. Pode-se dizer que o espaço da mocidade é que tonalizou a vida do personagem, os posteriores foram apenas variações desse.

Certos ambientes oníricos permanecem indeléveis na interioridade do ser humano, sempre prontos a compartilharem da arte. Por isso o personagem narrador pode, pelo devaneio poético, trazer o passado para o presente e reconstruir sua história na tela mágica da imaginação.

unesp

A impressão de grandeza é uma das características dos gerais. Neles os personagens sentem a sensação de estarem lançados ao mundo, de serem pequenos em face da imensidão. Um desses espaços é o Liso do Suçuarão "o desmenso, o raso enorme por detrás dos morros. E a gente dava a banda da mão esquerda ao Vão-do-Oco e ao Vão-do-Cuio; esses buracões precipícios – grotão onde cabe o mar, e com tantos enormes degraus de florestas, ... Isto é um vão". (Rosa, 1986, p. 444)

Nesse trecho, os *buracões precipícios e grotões onde cabe o mar* devem estar menos ligados a uma paisagem inusitada e mais aos devaneios do infinito. É preciso acompanhar a narrativa com cautela, porque ali está em jogo, também, a infinitude do espaço íntimo, tendo em vista que as ressonâncias que atravessam a interioridade do personagem, que está vivendo a espacialidade, sobrevêm dos sonhos que lhe compõem 'a vasta tela da memória'. (Bachelard, 1984, p. 470)

De qualquer maneira, a vastidão que a narrativa sugere não é a do mundo natural, mas a da intensidade interior do ser, já que o sertão representado procede da memória criativa do personagem narrador. E mesmo ao aproximar-se também dos limites de espaço vivido, que é sempre maior do que se imagina, é possível configurá-lo assim: "o senhor faça o que queira ou o que não queira – o senhor toda-a-vida não pode tirar os pés: que há-de estar sempre em cima do sertão. O senhor não creia na quietação do ar. Porque o sertão se sabe só por alto..." (Rosa, 1986, p. 470)

Como o sertão é grande, "...é do tamanho do mundo", (Rosa, 1986, p. 60) a mente do protagonista vaga em sítio aberto, procurando deslindar na intimidade o tecido antropocósmico da aventura humana. Por tratar-se de uma história, em que as aventuras que a integram desenvolvem-se em natureza ampla, seus sentidos apontam para conteúdos de ordem cósmica como a fé e a incredulidade, a existência possível de Deus e do diabo, o sentido da vida.

unesp

mulato veio insistindo". (Rosa, 1986, p. 91) E o garoto seu amigo reage com bravura "Urutu dá e já deu o bote? ... o menino abanava a faquinha nua na mão. Tinha embebido ferro na coxa do mulato... A lâmina estava escorrida de sangue ruim". (Rosa, 1986, p. 91)

No início, num trabalho de intensa formatividade, está o prenúncio do fim. Na batalha final, Urutu-Branco fica novamente à distância, exercendo a sábia e mágica chefia, e Diadorim é quem pratica a grande aventura de assassinar o Hermógenes, vingando a morte de Joca Ramiro.

Numa outra ocasião, o personagem deixa o bando de Zé Bebelo e bate em fuga "Varava dez léguas, madrugava, me escondia do largo do sol, varava mais dez... encontrava no São Francisco bem de frente de Januária, passava, chegava em terra cidadã", (Rosa, 1986, p. 59) e reencontra Diadorim já moço, sente por ele uma atração estranha e desproporcional, ingressando, a partir daí, no jaguncismo.

Numa terceira travessia, Riobaldo cruza o São Francisco para desenvolver as aventuras essenciais do enredo: primeiro dirige-se às Veredas Mortas, depois cruza uma porção dos gerais, até então proibida, o Liso do Suçuarão, num ato de excepcional bravura e um quê de sopro mágico, "Alguém a alto me levou... A fortes braços de anjos sojigado... Os outros usufruíram quinhão de minha andraja coragem. Sobrelégios?" (Rosa, 1986, p. 448)

O protagonista sente-se tocado em sua interioridade por uma força que lhe dá coragem, que lhe imprime vida. E esta coragem e este vigor, por meio da *revivência*, trasladam-se para a interioridade do leitor, evidenciando o potencial de sentido que o texto lhe proporciona. Acompanhando as aventuras do romance, o leitor as revive interiormente, num jogo próprio da arte, e mais, a tensão resultante do confronto da vida ficcionalizada na obra, com aquela por ele experimentada cotidianamente é motivo de gosto estético.

Os gerais constituem a porção mais vasta do grande sertão, propiciam uma visão especial de cosmicidade e metaforizam a inserção do homem num mundo, que emerge

unesp

pleno de potencialidades significativas. Trata-se de um elemento dotado de forma, de impulso sensível, que estabelece um complexo conjunto de combinações com as veredas e com os itambés.

No início Riobaldo enfrenta a enormidade do São Francisco, ao final defronta-se com outro lugar perigoso, cuja feição suscitava impressões negativas na mente do protagonista, "...no fundo de um grande solapo, no paredão. Se dizia. Tanto que lá nem bicho mateiro não ia tirante macaco." (Rosa, 1986, p. 485) Esse espaço horripilante, inabitável, reabsorve em si energias estranhas, características do assombro, por isso sugerem lembranças que esmaecem a vida.

Esses lugares têm a propriedade de colocar sob tensão uma dupla possibilidade para o leitor, que consiste no sentimento de afirmação e de negação de vida. O perigoso e o horrendo colocam sob tensão a perspectiva de uma historicidade tranqüila. Há, nesse caso, a interferência de uma projeção sentimental negativa, mas que no contexto geral tem uma função de sublimidade, isto é, o jogo das forças opostas conduz o leitor à sua mais íntima profundidade; e esta abertura psíquica proporciona-lhe prazer, trata-se da sublimidade do vendaval e da tensão, mas ao final a força do conjunto instaura-se unificada.

O sublime pode trazer consigo o caráter do espanto e do assombro, provocando no conjunto a acentuação dessas impressões a propósito do espaço narrado. Apesar da presença do elemento dissonante, a unidade pode ser agradável, e no presente caso ela o é, tendo em vista que vem instaurar a surpresa, após um momento de seriedade. "A oposição, ou luta, opera segundo sua natureza e suas relações com a unidade e com o fator prazenteiro, vivificando desta maneira o efeito de conjunto". (Lipps, 1924, p. 502)

O caráter dissonante, proveniente do sublime assombroso, pode aumentar a intensidade da impressão do leitor, especialmente se o espaço estiver adequadamente arquitetado, de modo a permitir que os largos vôos do devaneio possam conduzir à profundidade os anseios insondáveis do fruidor.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A imagem mental, que se pode estabelecer entre as cenas iniciais e finais, decorre de uma criatividade especial do espaço, o que permite que se acentue a impressão de totalidade, demonstrando que o texto foi submetido a um projeto rigoroso de formatividade.

9. 3- As Veredas

> O espaço não está em lugar algum. O espaço está em si mesmo como o mel no favo. No reino das imagens, o mel no favo não obedece à dialética elementar do conteúdo e do continente.
> Bachelard. *A poética do espaço*

As veredas também constituem uma dimensão significativa para o estudo da espacialidade, no romance em análise. A sua importância, como característica primordial do macro-espaço 'Sertões', está implícita na sua inclusão no título da obra. Elas integram a parte verde e viva dos gerais. São aqueles lugares que melhor convêm à habitação. Como se tornam local habitado estão sempre repletas de histórias, suscitando continuamente grande valor evocativo.

As veredas são lugares aprazíveis, procurados pelas populações sertanejas para residir e pelos bandos de jagunços para seus descansos, entre uma viagem e outra:

> Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as veredas. São vales de chão argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais; de pássaros. (Rosa, 1981, p. 22)

Elas tornam-se, assim, o lugar ideal para a função de habitar, já que os rasos (as chapadas) são locais inóspitos: "o Liso do Suçuarão não concedia passagem a gente viva, era o raso o pior havente, era um escampado dos infernos". (Rosa, 1986, p. 25) Elas constituem um ninho nessas grandes extensões, praticamente inabitáveis. O ninho metaforiza o lugar primitivo que acolhe com bondade e calor os animais, livrando-os dos perigos das tempestades. Nele o animal se refugia, encolhe-se, ocultando-se da aspereza proveniente das forças naturais.

unesp

As veredas constituem um ninho, por isso carregam consigo uma imagem apropriada para exprimir os sentidos de ternura e de calor, daí sua importância para ressaltar o sugestivo simbolismo desse agradável espaço do sertão. O ninho lembra a velha casa, primeira morada, por isso sua imagem é especialmente forte para despertar os sentidos que se entretecem na tela onírica do leitor.

As veredas traduzem, semelhantemente, os sentidos de morada, de espaço paradisíaco, na imensidão dos gerais, onde o homem instala sua residência e onde os jagunços e seus animais recobram suas energias. Nelas está a essência da vida do sertão. São elas semi-símbolos da fonte, é delas que poreja a vida que se avoluma em rio:

> Há veredas grandes e pequenas, compridas ou largas. Veredas com uma lagoa; com um brejo ou pântano; com pântanos de onde formam e vão escoando as nascentes dos rios; com brejo grande, sujo, emaranhado de matagal (marimbu); com córrego, ribeirão ou riacho. (Rosa, 1981, p. 22)

Os personagens, os animais mamíferos e os pássaros encontram nas veredas um lugar de descanso; por isso ensejam, para os primeiros, inúmeras imagens, que se vão desprendendo da geografia para se agregarem à íntima apreensão do leitor. Elas configuram-se, aqui, em menor escala, como os oásis nos desertos. Por isso, constituem o mundo adequado para o sonho: nas agruras do calor o viandante sonha com esse oásis, para a restauração das energias vitais.

Nelas estão concentradas as grandes forças cósmicas, metaforizam a fonte da vida e dos profundos segredos. No espaço por elas delineado o sonhador encontra o clima propício para formar as convicções que nascem além do que se pode ver e do que se permite tocar. Foi numa delas que Riobaldo buscou tratar pacto com o demônio:

> Senti esse intimado... A não me apartar à-toa dali das Veredas-Mortas! ... eu podia, eu ali ficava. Feito ele. Nós dois, e tornopio do pé-de-vento – o ro-ró girando mundo afora, no dobar, funil de final, desses redemoínhos: ... Ali, ri; ele não. Ali – eu, eu, eu! 'Deus ou o Demo para o jagunço Riobaldo'. (Rosa, 1986, p. 370/71)

unesp

O protagonista coloca em cena, nas veredas, as ações essenciais de sua vida, a possível assimilação das forças demoníacas, nesse presumível e assombroso encontro; além disso, aí estão indicações antecipatórias do desfecho. Durante a luta final, Riobaldo profere essas palavras, que constituem uma reza brava ... "o Diabo, na rua, no meio do redemunho..." perde o amigo Diadorim e vence a guerra.

Elas inserem-se na imaginação do personagem narrador e passam a integrar um movimento paradoxal de concentração e de expansão. Nas Veredas-Mortas o protagonista sentiu o máximo de concentração das forças cósmicas, à meia-noite, quando foi ao encontro com o demônio. Ao mesmo tempo conseguiu distender sua mente, ampliando seu processo imaginativo: "Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembranças, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu tomava outra razão; sem nem que fosse por minha própria vontade". (Rosa, 1986, p. 373)

Motivado pelo devaneio, o homem, que medita, adentra espaços imensos de profundidade cósmica, e pode experimentar momentos muito profundos e secretos de si mesmo. É por isso que uma parte ignota do mundo tornou-se acessível a Riobaldo, que agora a contempla com graça, em sua intimidade, haurindo daí energias interiores que lhe dão indicações preciosas na arte de chefiar.

É como se de repente o real e o imaginário se tivessem agregado para exercer, sobre a mente do protagonista, uma essencial atração. Nesse caso, a atividade psíquica não separa um do outro e, por isso, colocam o personagem em face de uma terceira visão, proveniente do fascínio gerado pelo devaneio. E a imagem daí resultante traduz os sentidos sub-reptícios, mas fundamentais, da sensibilidade e da imaginação.

Sob o impulso do devaneio, a mente capta e transforma o mundo, fazendo com que as energias interiores do personagem se dilatem progressivamente até atingir o ponto extremo, onde o fascínio une-se ao sentimento de êxtase, e absorve o mundo sensível, simbolicamente matizado.

unesp

Desvela-se, aqui, na densidade simbólica, a intensificação do ser, resultante do trabalho fecundo da mente devaneante, que favorece a que o personagem experimente um sentimento positivo, uma força interior por meio de uma manifestação espontânea, plena de vida.

9.3.1- A vastidão

A ampliação é uma das categorias internas do devaneio. Ela porta em sua íntima integridade variados elementos, dentre eles uma tendência especial de ressaltar a vastidão, de tal forma que "a contemplação da grandeza determina uma atitude tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito," (Bachelard, 1984, p. 316) como acontece com a interioridade do protagonista, visualizada anteriormente.

Mesmo diante das imensidões dos gerais, das chapadas e dos lisos, o personagem carrega consigo a possibilidade de renovar em si a contemplação desse ideal de grandeza, de vastidão. É próprio do devaneio abandonar o objeto próximo e buscar o que está distante, no reino da possibilidade.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o devaneio retoma as lembranças do passado, dá-lhes nova coloração, amplia-as e as torna esteticamente assimiláveis. Nesse caso, não se tem o ser 'atirado ao mundo', mas o mundo é superado na sua limitação objetiva pela ampliação do ser imaginante, o que muito contribui para o prazer estético.

A imensidão, assim, desgarra-se totalmente da configuração geográfica e passa a integrar a "expansão do ser que a vida rotineira, que a prudência detém, mas que sempre volta na solidão." (Bachelard, 1984, p. 317)

As veredas sempre foram tidas como um espaço belo e aconchegante, apto a infundir vida à vastidão do sertão; por isso é que no texto literário instauram-se plenas de

unesp

significado real e imaginário, é como se elas aqui se erigissem no centro vivificador do mundo, instaurando um clima propício ao desenvolvimento do devaneio.

O protagonista, durante os longos tempos de batalha, sempre trouxe na imaginação a representação onírica da vereda. Mesmo em espaço aberto, o sonhador supera a vastidão e procura manter sempre presente a lembrança desse espaço habitável. A distância não dispersa a imagem, pelo contrário, mantém na memória o lugar sonhado em que gostaria de viver, se possível, com a mulher amada na "Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda". (Rosa, 1986, p. 119) A vereda é um lugar aberto, onde a vida sobeja, é um estado de alma, por isso é que Riobaldo planejou viver sua velhice numa delas. Nesse ninho vivificador no grande sertão.

Numa obra como *Grande Sertão: Veredas*, o espaço é sempre um valor, "e haverá valor maior que a intimidade? – ele crescerá. O espaço valorizado é um verbo em nós ou fora de nós, a grandeza nunca é um 'objeto'. (Bachelard, 1984, p. 328)

A beleza e o aconchego da vereda não se fecham, ao contrário, abrem-se para acolher os sonhos do viandante. Ela contém a fertilidade nos espaços imensos, retém o poder que concentra as grandes energias reais e surreais, as transmutam, distendem-nas por via do onirismo criativo, que alimenta, ao reunir, numa única substância, a fecundidade plenificadora do espaço da intimidade e do espaço geográfico.

A espacialidade criada pela imaginação tem seus matizes; pode estar, muitas vezes, povoada de presenças importantes, enlaçando o personagem a um futuro consolador: "e o amor afirmante, eu senti o que queria, conforme declarado: que, no fim, eu casava desposado com Otacília – sol dos rios... casava, mas que nem um rei. Queria, quis". (Rosa, 1986, p. 482) Nesse reino, para o personagem narrador, os tempos se interpenetram, reordenam-se no instante mágico, instaurando o espaço onírico.

A vereda adquire, para o protagonista, significação especial, torna-se o lugar da coexistência, mais ainda, o centro da extensão espacial. Nessa dimensão vivencial do

unesp

espaço, o tempo torna-se flexível, traz os momentos distantes para o presente; os horizontes refletem-se no centro, fazendo com que os habitantes das veredas fiquem não apenas muito bem localizados em relação aos horizontes, mas postados no centro da turbulência imaginária.

Quando voltada para a vereda, a mente está sempre de sobrevôo, tonalizando o espaço: "Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verde... Buriti do ouro da flor..." (Rosa, 1986, p. 529) Para o sonhador a natureza apresenta-se, a cada momento, com um matiz novo, tornando-se um espetáculo irrepetível.

Estando na Guararavacã do Guaicuí, um arraial do sertão, o personagem narrador sente a falta de uma vereda: "Me deu uma saudade de algum buritizal, na ida de uma vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento, saudade dos gerais". (Rosa, 1986, p. 523)

Pelo devaneio, o protagonista traz à sua interioridade a vereda com seus buritizais. Partindo da dialética do próximo e do distante, mediatizada pela função de habitar, ele opera um processo inverso, o exterior vem magicamente aninhar-se no interior.

Em seguida, ele faz uma conversão mais arrojada: "O senhor vê, nos gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulhos de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra. O senhor dorme em sobre um rio?" (Rosa, 1986, p. 255) Aqui seus sentidos descem abaixo da linha do horizonte, para ouvir-lhe a imaginação. Nesse caso, o corpo inteiro envolve-se na pulsação secreta, para guiar-se, com segurança, ao terreno ignoto de uma voz que ninguém ouve, 'a não ser aquele deve ouvi-la'.

A imagem das águas que deslizam por baixo da terra, nos gerais, é vigorosa e apropriada, como expressão da vida verdadeira que se esconde, analogamente à de Diadorim, sob cujas vestes sobrevive um outro ser, num outro mundo, que só excepcionalmente se mostra por pequenos sinais perceptíveis aos olhos da sensibilidade capaz de com ele conviver empaticamente.

unesp

As páginas de *Grande Sertão: Veredas* apresentam um contexto sutil e muito revelador. O espaço e os personagens interpenetram-se, permanentemente, instaurando uma relação muito particular entre o texto e o leitor de tal forma que, pelo jogo ficcional, a interioridade e a exterioridade estabeleçam profícuas correlações simbólicas.

É preciso considerar, sobretudo, que não estão em jogo os gerais, a crosta que os envolve e as águas que sob eles murmuram, em sua condição natural, mas a atividade que neles palpita, ou seja, é preciso que se veja ali apenas aquilo que a inteligência criadora do artista quis que se visse: o dado sensível que lhes confere teor artístico a partir da aparência que se desgarra da atividade inscrita na imagem.

O espaço habitado sustém o homem livrando-o das tempestades que lhe podem sobrevir a qualquer momento, pois está continuamente ligado a seus pensamentos, lembranças e sonhos passados e futuros. O espaço, que se assemelha a um ninho, é de suma importância; é às margens de uma vereda que Riobaldo edifica sua praça fortificada:

> E sozinhozinho não estou, há-de-o. Pra não isso, hei coloquei redor meu minha gente. Olhe o senhor: aqui, pegado, vereda abaixo, o Paspe – Meeiro meu – é meu. Mais légua, se tanto, tem o Acauã, e tem o Compadre Ciril, ele e três filhos, sei que servem. Banda desta mão, o Alaripe; soubesse o senhor que é que se preza, em rifleio e à faca, um cearense feito esse! Depois mais: o João Nonato, o Quipes; o Pacamã-de-Presas. E o Fafafa – este deu lances altos, todo lado comigo, no combate velho do Tamanduá-tão ... Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. (Rosa, 1986, p. 16)

Dizem-nos os historiadores que os exércitos romanos deslocavam-se pela Europa e por suas imediações e que toda noite o acampamento era montado segundo a geometria da praça central de Roma. Assim, onde quer que estivessem, estavam em casa. Vê-se que a imagem da casa é vigorosa e acompanha o homem, permanentemente; deve ser por isso que Riobaldo edificou seu espaço (sua casa da velhice) como uma fortificação planejada segundo sua astúcia de jagunço.

A vida começa num ambiente fechado, num quarto, num berço, espaço em que o homem se sente reconfortado e protegido. Em *Grande Sertão: Veredas* ela termina,

unesp

também, numa extensão territorial em que o protagonista passa a viver em paz e tomado por uma especial atração.

A morada de Riobaldo tem não apenas os valores do abrigo, que estão quase sempre enraizados no inconsciente, mas absorve em si a história de sua vida pregressa, plena de batalhas, agora revividas pela presença dos amigos guerreiros. Após ter conquistado e dominado o grande sertão o personagem retorna à casa, isto é, retorna à sua própria interioridade. A espacialidade integra-se à essência do jogo do ser. Essa maneira aprimorada de integrar o ser ao espaço, de tal forma que eles se vivifiquem mutuamente, pressupõe um acentuado grau de formatividade.

9.3.2- Uma praça fortificada

O espaço habitado pelo protagonista é múltiplo e significativo pelo que contém de história, e só irão compreendê-lo aqueles que acompanharem as variadas aventuras dos que ali se instalaram. Portanto, suas marcas estão muito mais direcionadas pelo devaneio do que pela geografia ocupacional, daí resultante. É na dimensão do devaneio, não na dos fatos cotidianos, superficiais, que o passado épico permanece vivo e poeticamente significativo no texto.

A morada é um espaço compartimentado, que preserva as imagens do passado, do presente e os sonhos do futuro. Na vereda está concentrada agora uma grande força, a energia dos heróis remanescentes do Tamanduá-tão, de quem depende o futuro pacífico dos gerais. A realidade antiga cedeu a uma nova, o sonho veio matizar esse novo ambiente, redimensionando a pujança de vida da vereda. Entretanto o texto literário é sempre assim, um mundo envolto por intensa significação.

Nesse âmbito é sempre possível constatar que o 'cenário' interior, ficcionalizado, é sempre mais rico e elevado do que aquele que se descortina diante dos olhos. O olhar da mente é muito mais intenso e revelador do que o olhar biológico, sobretudo porque vem matizado de indizível encanto.

unesp

A coloração dos espaços interiores, sempre intensa, tende a permanecer por mais tempo em nossa intimidade, permitindo que os devaneios nos tragam uma inexprimível energia vital. A força que daí emerge decorre da nossa vontade e da nossa ação, provocando-nos excitações anímicas, impulsos interiores voltados para a atividade e para a fruição da beleza.

No texto em exame, a vereda suscitada pelo devaneio é, por sua reapropriação metafórica, mais significativa do que a vereda geográfica; por isso, ela passa a exprimir uma inexorável atividade, vivida pelo personagem e compartilhada pelo leitor. Há nela uma força particularmente vivificadora que lhe proporciona uma projeção positiva. Ela assume uma função simbólica, permitindo ao personagem e ao leitor viverem, a partir de seu significado, uma outra coisa: o instante do devaneio, expresso por uma ação e por um estado interior similares, resultantes de uma excitação anímica especial. A maneira de imprimi-la no texto faz com que ela carregue consigo certas funções como a representação do sonho, propiciada pela fluidez da mente, denunciando, que mais importante que a realidade, é a criatividade.

Esse componente espacial desgarra-se de sua dimensão própria, passa a assumir um valor relativo, decorrente de seus efeitos, ou seja, passa a ter um valor especial pela sua propriedade de adequar-se à 'expansão' da mente, pelo devaneio. Sua importância decorre do fato de ela agregar-se à interioridade do personagem, despertando-lhe uma significação particular, o de ser o homem o maior valor que uma obra possa exprimir, ou ainda: "O portador de um valor por seus efeitos, é aquele que produz vida e possibilidades de vida, isto é, aquele que propicia ao homem algo positivo, ou algo análogo ao homem fora dele, que concorre para expandir-lhe a liberdade". (Lipps, 1924, p. 154)

unesp

9. 4- Os Itambés

Os itambés constituem fatores importantes na elaboração desse contexto ficcional. Eles integram-se de maneira muito adequada a um processo de leitura que coloca em cena uma seqüência de imagens a partir das veredas e dos gerais, de modo a permitir que se vislumbrem ali três estratos, que serão posteriormente examinados. A integração ficcional desses elementos está inserida num processo de leitura que perpassa a totalidade da obra.

A integração desses três constituintes permite que se entreveja o sentido de verticalidade do texto, aos quais se junta o sentido de cosmicidade. Analisando-se os diferentes planos geográficos, evidencia-se que as veredas ficam no nível mais baixo, assumindo assim um valor imagético específico, a profundidade topográfica transmuta-se em sentido de profundidade humana, retendo em si um significado especial de intimidade. Elas adentram a intimidade dos gerais, como os sentimentos penetram a interioridade dos personagens.

Os gerais estão no nível intermediário, onde transcorrem os acontecimentos que dão lugar à rotina histórica da vida. Neles as ações descortinam-se, umas após outras, num plano de normal sucessibilidade. Aqui acontecem as viagens, as batalhas com suas estratégicas astúcias e as caçadas para reposição de suprimentos alimentares.

Os itambés constituem a parte mais alta, por isso implicam o sentido de elevação das energias interiores, são semi-símbolos da absorção do real pelo ideal. Por isso procuram dar um direcionamento às energias interiores do protagonista, permitindo que ele se oriente com mais clareza, sobre suas ações e sobre suas respectivas finalidades.

Como são mais altos e apontam para o infinito, suscitam na mente meditativa a imensidão do mundo e a profundidade do ser íntimo. Por isso, não se considera neles sua constituição material, mas a dimensão ideal que eles representam na elaboração ficcional desta obra.

unesp

Fatores como as veredas, os gerais e os itambés são orvalhados por uma luz muito íntima, por isso chegam a um nível mais elevado de realidade, tornando-se símbolos que ocultam, permanentemente, inúmeros significados.

Quando um texto é tecido com um perfil adequado de formatividade, como no presente caso, seu cenário expande-se alcançando múltiplos níveis simbólicos. Assim, a altura dos itambés e a configuração íngreme de seus rochedos não são vivenciadas em sua materialidade, mas são assimiladas pelo leitor de conformidade com as particularidades inerentes à experiência estética.

A beleza do itambé é resultante da transfiguração ficcional realizada pela obra. Em âmbito artístico, ocorre como que um disfarce das vantagens físicas dos elementos materiais, que são recriados de modo a alcançar um grau de diferenciação indispensável, para que as disposições dos leitores sejam, por eles, afetadas positivamente.

É normal que numa obra muitos elementos tenham uma natureza peculiar, uma significação que atravessa o texto em sua totalidade: "São por isso portadores específicos de estados de ânimo (*Stimmung*)", (Lipps, 1924, p. 214) isto é, são detentores de uma expressividade capaz de alterar o estado anímico do leitor.

Logo após o pacto, Riobaldo necessita comunicar aos demais a grandeza que agora ostenta. Por isso, fez de um itambé seu trono e de lá exercitou os poderes do novo reino que iniciava:

> Era primeira viagem saída, de nova jagunçagem; e as extraordinárias cousas, para que todos admirassem e vissem, eu estava em precisão de fazer. E vi um Itambé de pedra muito lisa; subi lá. Mandei os homens ficassem em baixo, eles outros esperavam. Minha influência de afã, alegria em artes, não padecessem de estorvar em monte de pessoas nenhumas. De despico, olhei; eles nem careciam de ter nomes – por um querer meu, para viver e para morrer, era que valiam. Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo. (Rosa, 1986, p. 387)

A elevação do itambé faz pressupor a altura da aspiração do protagonista no grande sertão. Está aqui o anúncio do que seria o maior chefe de jagunços dos gerais, aquele que conseguiu vencer os implacáveis inimigos e restabelecer definitivamente a paz.

unesp

Pode-se dizer que o itambé conjuga dois sonhos muito fortes, o da altura e o da dominação. Sobre os rochedos o protagonista põe o mundo a seus pés: é nesse pedestal que ele assimila e começa a praticar a astúcia bélica de Zé Bebelo, a altivez de Joca Ramiro e a Bravura de Medeiro Vaz.

A partir desse momento ele se sente detentor dessas forças diferenciadas, dessa riqueza que tem algo de sublime, direcionada a um fim específico: eliminar o Hermógenes com seu bando e restabelecer a convivência pacífica no grande sertão. Portanto, a integração particular dos itambés com as veredas e com os gerais não é uma questão de geografia, mas de ficção, em seu específico sentido.

A partir dessas considerações, a magnitude do protagonista, sobreposta num trono no itambé, não se refere a uma grandeza física, mas a uma grandeza interior, resultante de uma profundidade e de uma abrangência anímica específicas. Agora, ele sente-se feliz em ter especial poder: "Mas somente prezar que eu era Riobaldo, com meus homens, trazendo glória e justiça em território dos gerais de todos esses grandes rios que do poente para o nascente vão, desde que o mundo é mundo, enquanto Deus dura!" (Rosa, 1986, p. 389)

Nota-se, nessas ações do protagonista, um momento tranqüilo do exercício de suas energias interiores, que afloram da profundidade e tocam o sentimento. Trata-se da vivência de uma força que não se anuncia ao exterior, com estrépito, mas que encontra sua expressão característica nas manifestações interiores, tênues e tranqüilas, permitindo que nesta obra transpareça profundamente a representação simbólica da vida.

Após os momentos tensos experimentados nas Veredas Mortas e da divisão do bando com a subida de Riobaldo ao posto de chefe, seguida da renúncia e partida de Zé Bebelo, esse momento de suavidade tem uma importância particular, porque, depois de um instante de poderosa atividade vital, como o desencadear de uma tempestade, o momento de calmaria permite ao leitor visualizar toda a variedade do conjunto. O texto compõe-se de

unesp

momentos conflitantes e de outros de menor força, mas ambos são necessários à afirmação de sua beleza. A conjugação ordenada dos efeitos dá-lhe singular agrado.

A montanha, também, faz parte do complexo onde se acham os itambés:

> ... que era, em bruto, de repente, a parede da Serra do Tamanduá-tão, feia, com barrancos escalavrados. Os barrancos cinzentos, divulgando uns rebolos, barrancos muito esquisitos – como as costas de filas de muitos animais... No fundo de um grande solapo, no paredão. Se dizia. (Rosa, 1986, p. 484/5)

Ela cria, por seu volume, um sentimento de atração ou de assombro. Suas dimensões têm o poder de acentuar a impressão do leitor. Em seguida, passa-se da extensão natural para as dimensões de prazer, para a contemplação do devaneio, que o vulto sobranceiro da montanha provoca. Aqui, busca-se mais a consciência de dimensão, não como resultado de medida, de quantidade, mas da qualidade da impressão que ela suscita, provocando o deleite do contemplador.

Os elementos, dentre eles os itambés e as montanhas, participam da configuração própria do imaginário, porque o mundo da obra de arte é ideal, completo e acabado, tendo por fim desencadear no leitor essas múltiplas sensações de agrado e de vitalidade. "Na verdade, o conteúdo espelhado na obra de arte, projetado na aparência sensível, partilha da experiência do observador que contempla e deleita." (Lipps, 1924, p. 83)

Os componentes integrantes do meio surgem numa obra ficcional a partir de impulsões do imaginário e quando devidamente burilados, como em *Grande Sertão: Veredas*, passam a constituir uma intenção artística, um modo de criar, iluminado por uma inconfundível vocação formal.

É importante ressaltar que as soluções artísticas preexistentes não impedem que o autor crie um trabalho original. Elas estão aí para serem renovadas, enriquecidas. Ademais, o estilo está intrinsecamente ligado à pessoa do artista, a ponto de confundir-se com sua espiritualidade, que orienta seu modo próprio de formar.

unesp

Portanto, a integração fecunda entre os fatores espaciais e as aventuras experimentadas pelo protagonista, especialmente aquelas voltadas para os possíveis sentidos de sua existência, constituem um lastro apreciável que confere ao projeto formal e espiritual da obra uma específica singularidade.

Quando se obtém o nível de integração anteriormente considerado, é porque o ficcionista conseguiu dimensionar as pressuposições artísticas anteriores de modo a obter um resultado eficaz, em que as possibilidades inventivas foram revestidas de um teor acentuado de formatividade, como aconteceu na elaboração do romance em tela.

9. 5- O Processo de Unificação

Os constituintes do texto são apreendidos pelo leitor de maneira conjunta, de tal forma que se tenha deles uma visão harmônica de seu todo. A essa mirada, plena de sentimento formal, em que se percebe a globalidade do texto, dá-se, na estética da empatia, o nome de *unificação quantitativa.*

O princípio da unificação quantitativa tem uma dupla constituição: o objeto pode ser visto em sua unificação sucessiva ou simultânea, esses dois aspectos garantem a instauração da harmonia, que é uma das faces de sua artisticidade.

Num romance é possível verificar o trabalho criativo a partir dessas duas características. A espacialidade, em *Grande Sertão: Veredas*, pode ser percebida em sua sucessão. Ao longo da leitura, toma-se contato com seus elementos constitutivos, de maneira seqüencial. Pode-se, primeiramente, entrar em contato com os gerais, e verificar seus variados matizes; depois, com as veredas, espaço habitado e pleno de energias cósmicas e, finalmente, com os itambés, que tendem a ligar o finito com o infinito. O enredo é criado em uma sucessão no tempo, mas é percebido pelo leitor de maneira simultânea. O texto ficcional é composto de variadas partes, mas, mesmo assim, elas são apercebidas de maneira concomitante, sendo que esta apreensão conjunta decorre de uma operação natural, emanada da sensibilidade do leitor.

unesp

Ao ler uma narrativa, quando se chega ao desfecho, é necessário que a apresentação, a complicação e o clímax ainda estejam presentes na mente do leitor, e normalmente estão, porque se isso não ocorrer perde-se a impressão de conjunto, e conseqüentemente a consecução do efeito estético da obra.

A unificação sucessiva une-se solidariamente à simultânea, propiciando o efeito de conjunto, causador de deleite estético. Por isso é que, embora os fatores integrantes do meio como os gerais, as veredas e os itambés apareçam em momentos diferentes do enredo, são apreendidos solidária e simultaneamente pelo leitor, em função de sua integração harmônica. "Esse é um sentimento de valor próprio que se desgarra de um todo assim constituído." (Lipps, 1924, p. 28)

A harmonia, resultante da unificação simultânea e da unificação sucessiva, constitui um princípio estético geral, que está diretamente ligado a um procedimento de mútua adequação, que envolve, reciprocamente, o texto e o leitor, provocando no último o sentimento de prazer, sem o que a função estética não chegaria à sua consumação.

9. 6- O Fator Subordinante

Embora o objeto estético seja constituído por uma variedade de partes, que se integram harmonicamente no conjunto daí resultante, a harmonia faz-se em torno de um elemento unificador comum, que mantém íntimas relações com os fatores subordinados. Isso ocorre, na criação artística, porque esse traço operacional está presente na interioridade do homem, ou ainda "A subordinação é um fator aperceptivo que aparece por todas as partes e em mil formas, na vida psíquica". (Lipps, 1924, p. 43)

A presença de um elemento subordinante faz parte dos efeitos pretendidos pela produção artística, estando presentes nas diversas manifestações culturais como a pintura, a escultura e a arquitetura: "Assim, acontece, por exemplo, em uma catedral gótica em que o

unesp

edifício, considerado em sua direção longitudinal, sintetiza-se na torre", (Lipps, 1924, p. 73) e sua parte interna sintetiza-se no altar.

O elemento subordinante destaca-se naturalmente no todo estético, reúne em torno de si os subordinados, o observador o apreende, exatamente assim, atualizando, ali, a sua singularidade conceptiva. O olhar e a leitura atuam no sentido de ressaltar esse ponto predominante.

No romance em análise, o elemento dominante, no que se refere à espacialidade, são as veredas, como se deduz do próprio título: *Grande Sertão: Veredas*. O nome, nesse caso, está estritamente ligado ao mundo que ele figurativiza. Ao lado delas estão os gerais e os itambés, de maneira aderente, como que a servi-las.

Essa maneira de conceber não exige que o espaço seja fragmentado e visto a partir de um ponto, mas orienta o leitor para uma especial (re)criação, que conduz à especialização aperceptiva. Como a obra está especialmente formada, o trânsito do fator dominante aos fatores dominados, e vice-versa, dá-se de maneira suave, plena, em que cada um mantém a integridade de suas funções, e a completude do conjunto instaura-se em total harmonia, conforme prevê a teoria da formatividade.

Os gerais, as veredas e os itambés agregam-se de forma branda e agradável, ressaltando a formação harmônica do grande sertão. Desse modo, é possível ver como, pelo trabalho artístico, os elementos diferenciados uniram-se solidariamente para compor o todo acabado. O leitor compreende, agora, o incremento da função de prazer, resultante dessa especial simetria.

Por uma motivação profunda as veredas assumem a significação de um ninho, lugar terno e acolhedor, destinado ao desenrolar da experiência humana, tornando-se o local onde as forças se equilibram, se condensam; elas constituem o centro de interesse, transmutando-se, por isso, num elemento instaurador de impulso sensível, de uma tendência formativa, que conduz a uma particular *apercepção*.

unesp

Cumpre esclarecer que o elemento dominante não pode ser focalizado isoladamente. Se sua predominância fosse absoluta, isto seria o contrário da unificação, visto que esta se baseia na indivisibilidade das partes, devidamente integradas. Essa inseparabilidade dos elementos no conjunto permite fazer-se a recepção aperceptiva (dos fatores subordinantes e subordinados) numa única mirada.

Decorre dessas considerações que o espaço, tal qual a ação, ou a vivência do tempo, surge associada às personagens, provém do íntimo de seus seres, daí a possibilidade de ele suscitar a interpenetração do real e do imaginário, da tomada de um pelo outro, multiplicando as perspectivas de leitura.

A focalização do objeto pressupõe dois momentos. Primeiro, ele pode ser concebido em sua plenitude, de tal forma que o elemento subordinante e os subordinados sejam apreendidos num único ato conceptivo. Pode ocorrer, também, que a apreensão se dê a partir do elemento subordinante, que aglutina sob seu brilho, os demais.

A esse respeito diz Lipps que "A subordinação do diverso, do exterior, do divergente... a um elemento comum... constitui apenas um momento da comunidade; os elementos divergentes renunciam a seus efeitos divergentes relativamente e se põem a serviço do elemento comum no que toca a seus efeitos e a impressão que sobre ele causam. Seu serviço consiste em dar ao conjunto uma expressão nova, diferenciada". (Lipps, 1924 p. 44)

A diferenciação não diminui a harmonia que deve prevalecer no todo, apenas distingue o que é vário, ressaltando o fator dominante, e o resultado do conjunto não é uma uniformidade amorfa, mas, pelo contrário, a variabilidade impulsiona a sua vivificação, suscitando propósitos expressivos essenciais, pela geração de efeitos qualitativos interiores.

Como as veredas estão estruturalmente integradas aos gerais e aos itambés, essa elaboração singular alimentada pela sensibilidade adquire, no contexto, uma intensidade especial, capaz de dar-lhes uma sensação específica, ao arrastar consigo uma atração própria, geradora de um particular sentimento de prazer.

unesp

Os constituintes espaciais, como vimos, foram rigorosamente ficcionalizados, resultando numa elaboração única, irrepetível e numa irrefutável expressividade artística. Tratamento exclusivo recebeu, também, a interpenetração dos gêneros literários, no texto em exame, o que lhe faculta a expressividade de um teor próprio de inventividade e de beleza, conforme veremos no capítulo seguinte.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

10- A CANÇÃO DE SIRUIZ: A HISTÓRIA DENTRO DA HISTÓRIA

> O que é dito pelo poema e o que é dito pelo pensamento não são de nenhum modo idênticos. No entanto, um e outro podem, de maneira diferente, dizer o mesmo.
>
> Heidegger

A Canção de Siruiz acompanha o enredo de *Grande Sertão: Veredas*, sintetizando-o e vivificando-o. Além disso, ela confere ao texto em prosa um especial estado de ânimo, *stasis*, infundindo-lhe sua particular transfiguração mimética, pois a *mimese* interna, jogo em que as partes do poema espelham-se umas às outras, evidencia-se na lírica. Isso se deve, como acentuou Aristóteles na *Poética*, à noção de irrelevância do extrínseco nesse gênero, em que o processo imitativo prevalece, se comparado com a referência que um poema faz à realidade. Mesmo nos poemas em que o devaneio poético é considerado menor, a alusão lírica não é imediata.

A canção sintetiza os momentos essenciais da narrativa, estabelecendo com ela dinâmica e harmônica convivência. Ela é reveladora da obra total, pois exprime o mesmo centro irradiador comum: o desenrolar de uma história manifesta, a guerra desencadeada entre os bandos de jagunços, e de uma história latente, que se refere à vida humana enquanto portadora de uma significação profundamente enigmática. Como seu sentido está relacionado homologamente com a narrativa, traz consigo as marcas reveladoras do horizonte ontológico, tão peculiar à produção rosiana. Seu dinamismo formal e expressivo permite captar nuances fundamentais, resultantes do relacionamento dialético que se instaura entre a canção e a narrativa, do que se conclui que ela é um fator participante e ativo que reflete o conjunto da obra.

A quadra seguinte já antecipa o que será a Canção de Siruiz, especialmente pelo tom, pela melodia e pelos motivos reflexivos que propõe. Riobaldo está numa situação fronteiriça, na linha divisória que se instaura entre os dois grandes amores de sua vida:

unesp

Otacília e Diadorim: "A saudade que me dependeu foi de Otacília, Moça que dava amor por mim, existia nas Serras dos Gerais – Buritis Altos, cabeceira de vereda – na Fazenda Santa Catarina. Para aplacar a saudade canta:

> Buriti, minha palmeira,
> lá na vereda de lá,
> casinha da banda esquerda,
> olhos de ondas do mar... (Rosa, 1986, p. 40)

A saudade que a cantiga lhe trouxe foi de Otacília, a moça que reside na 'vereda de lá', "Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro". (Rosa, 1986, p. 40) Como se vê, a quadra refere-se aos dois grandes amores do protagonista, que constituem uma tensão afetiva de grande interesse na composição do enredo. Essa dupla possibilidade afetiva se aprofunda ao longo do texto, permitindo que o leitor amplie seus horizontes de leitura.

A existência imaginária adquire peso e densidade no cenário revolto do sertão, local em que o homem integra-se ao mundo à custa de um penoso labor. 'A casinha da banda esquerda' remete ao espaço privilegiado, ao mundo devaneante do eu lírico que se insurge contra as pressões do mundo exterior. A defesa do onirismo e a comunhão com o mundo natural tornam-se uma necessidade premente no cenário inóspito dos gerais.

O devaneio emergente da lírica permite que o sujeito enunciador, inserido num processo de ressignificação do universo, abra-se para uma 'realidade' ulterior mais autêntica, de tal forma que as realidades exterior e interior alimentem-se mutuamente, permitindo-lhe um contato mais estreito com a sensibilidade formativa. A criação lírica recupera para o sujeito seu sentido de hóspede do mundo natural, visitante que se pasma em face de um universo inexaurível, cuja complexa configuração só se descerra levemente pela abertura propiciada pela transfiguração artística.

A morte de Medeiro Vaz desencadeia um momento de profunda tensão no bando, especialmente, quando esse valente Chefe indaga – "Quem vai ficar em meu lugar? Quem capitaneia? ..." (Rosa, 1986, p. 65) e o protagonista informa, 'mas eu vi que o olhar deles

unesp

esbarrava em mim, e me escolhia. Ele avermelhava os olhos? Mas com o cirro e o vidrento. Coração me apertou estreito. Eu não queria ser chefe!" (Rosa, 1986, p. 65) E realmente não foi, naquele momento de sua vida: "Agora a meio a vertigem me dava, desnorteado uma vontade de falar aqueles versos:

> Meu boi preto mocangueiro,
> Árvore para te apresilhar?
> Palmeira que não debruça:
> Buriti – sem entortar...

Deviam de tocar os sinos de todas as igrejas!" (Rosa, 1986, p. 65) Portanto, esse raro momento está a meio caminho da existência do protagonista, que pressente não ser ainda seu instante de ascensão, que deverá chegar oportunamente.

O contexto lírico, tanto quanto o épico, está carregado de profunda potencialidade espiritual e humana; entretanto, o primeiro deixa prefigurar um modo muito singular de dizer. A lírica não só permeia outro contexto, mas também correlaciona-se com a épica de modo a instaurar a leitura múltipla e a ambigüidade, permitindo-lhe uma salutar configuração artística, pois a força potencial da primeira tornou-se atualizada, constituindo um estilo único, inconfundível, dotado de uma capacidade individual de formar.

A tensão entre os gêneros resolve-se em sua finalidade comum, que é 'mimetizar' as histórias manifesta e latente, conferindo-lhes suavidade, harmonia, encanto. Neste caso, o narrador conseguiu que o dimensionamento lírico fosse assimilado pelo contexto épico a partir de uma especial possibilidade formativa. A natureza da lírica foi integrada ao processo artístico, conferindo-lhe singular efeito, ou seja, dar brilho e suavidade à grave e séria condição existencial espelhada pela narrativa. Conseguiu-se, assim, realizar a "forma formante", como previu Pareyson, (1993 p. 75) isto é, a canção integra-se na totalidade da obra e esta acha-se refletida nas partes que constituem a canção.

A inserção de outro gênero no contexto épico atinge um grau *sui generis* de formatividade, ao duplicar, de maneira hábil, a acolhida essencial às múltiplas mensagens do mundo. Essa maneira ímpar de formar redimensiona a perspectiva simbólica, ao permitir

unesp

uma reflexão ontológica, especialmente, do ser em face de uma possibilidade dúplice de liberdade ou aprisionamento (árvore para te apresilhar?)

Ver a obra de arte, assim, pressupõe "não só dar-se conta da necessidade de cada uma de suas partes e do nexo que as liga todas em uma unidade indissolúvel, mas também penetrar no coração dessa unidade para captar o todo e vê-lo presente em cada parte". (Pareyson, 1993, p. 103)

Os momentos que pressagiam o futuro do protagonista são captados com profunda acuidade. A velhacaria do boi preto lembra a astúcia de Riobaldo, após o momento mágico das Veredas Mortas; a palmeira e o buriti que não debruçam e não entortam estão voltados para a predestinação vitoriosa do protagonista que, tal qual Héracles, consegue vencer a grande tarefa, no combate do Tamanduá-tão.

Finalmente, surge a cantiga fascinante, plenamente integrada ao delineamento central do enredo, por aludir ao episódio referente ao comando do grande chefe Joca Ramiro, ao mistério de Diadorim com as marcas da feminilidade e da masculinidade. Depreende-se do contexto da obra que ele era também moça virgem, daí o relato insólito de Riobaldo; "Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: – 'Siruiz, cadê a moça virgem?" Largamos a estrada, no capim molhado meus pés se lavavam. Algum aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada estranha:

Urubu é vila alta,
Mais idosa do sertão:
Padroeira, minha vida –
Vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não? ...

Corro os dias nesses verdes,
Meu boi mocho baetão:
Buriti – água azulada,
Carnaúbas sal do chão...

Remanso de rio largo,
Viola da solidão:
Quando vou p'rá dar batalha,
Convido meu coração...

(Rosa, 1986, p. 101)

unesp

A cantiga mágica encanta o protagonista, inebria-lhe o íntimo, e ali desabrocha com especial sedução premonitória. O poema é uma síntese da trajetória de Riobaldo, alude à sua travessia do sertão, como se pode ver no termo de abertura; Urubu remete a diversos momentos, dentre eles a acontecimentos próximos ao desfecho: "Urubu? Um lugar, um baiano lugar, com ruas e igrejas, antiqüíssimas – para morarem famílias de gente." (Rosa, 1986, p. 270)

Alude à vida de Riobaldo sempre na fronteira, no limiar de dimensões paradoxais, entre Minas e Bahia, entre Deus e o Demônio. "Deus é que deixa afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que tive minha culpa? Aqui é Minas; lá é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades..." (Rosa, 1986, p. 270)

Refere-se à feição de Diadorim "corre os dias nesses verdes", porque quando alude ao amigo, assim ele relata 'Diadorim, os rios verdes'. (Rosa, 1986, 270) Suscita a visão do Urucuia e do São Francisco 'Remanso de rio largo'; fala das batalhas entre os bandos de jagunços, que constituem um dos subtemas essenciais da obra, "Quando vou prá dar batalha", e retrata ainda a companhia inseparável de seu amor (Diadorim): "convido meu coração".

Além do encantamento que tanto impressiona Riobaldo, a Cantiga de Siruiz carrega consigo um forte prenúncio, por vislumbrar uma série de acontecimentos futuros. Depois da guerra contra o Hermógenes o protagonista não voltou mais à Bahia para lutar, "Vim de lá, volto mais não?...", pois a paz foi restaurada no sertão, graças à sua magia bélica. Além disso, ela se torna a matriz de quadras subseqüentes, elaboradas pelo personagem-narrador.

A reduplicação da cantiga explica-se por uma razão essencial, a criação ficcional lírica ou épica diz sempre o que está agregado ao âmago dos seres e das coisas, sem nunca dizer tudo; cada interpretação os intui de um modo, mas nenhuma os decifra inteiramente. Os enigmas da existência estão pressupostos na abrangência da *idéia*, no sentido que lhe

unesp

confere Kant, isto é: como um horizonte dos nossos esforços, pensável mas não captável, pressuposto, mas indefinível, claridade e obscuridade convivem sem conflito na vida das construções dos espírito. (Kant, 1999, p. 67)

Tal qual o futuro que se entranha no presente de Riobaldo, a imagem de Diadorim povoa-lhe a interioridade; isso ocorre igualmente com as dimensões líricas que penetram, continuamente, as camadas épicas, interpondo a história dentro da história.

Além desse aspecto ligado à disposição anímica do leitor, é importante observar que a lírica está muito mais voltada para a temporalidade enquanto estilo de vida e essencialidade da experiência do que enquanto sucessão factual. Ela procura intuir o ser em seu momento eminentemente originário, no vislumbre de sua *parousia*. O ser concebido no processo lírico está eminentemente voltado para a dimensão *historial* em oposição à dimensão histórica. Se o contexto histórico resulta de um registro feito com certo grau de fidelidade, o *historial* é eminentemente transfigurativo, irrepetível, tem por base a recriação dos fatos. Nesse gênero, o caráter *historia*l, que é essencialmente descontínuo, diferentemente da historiografia, assume sua inteira especificação.

O épico está estreitamente relacionado com a memória, ela "é a capacidade épica por excelência." (Benjamin, 1983, p. 66) A poesia lírica apresenta uma especial disposição anímica (stimmung), nela uma paisagem não é apenas um produto do olhar, mas "é um estado de alma", essa pressuposição apresenta uma significação particular, porque "Todo ente em disposição é antes estado do que objeto. Este ser estado é o modo de ser do homem e da natureza na poesia lírica". (Staiger, 1975, p. 59) Por ligar-se ao plano historial, a repetição na lírica exclui todo procedimento orientado para a reprise, isto é, não enseja a deflagração do existente, mas a inauguração da novidade. Opera uma transformação temporal, uma nova trajetória que facilite a presentificação do ser, daí decorre o impacto causado à disposição anímica do leitor. No contexto de *Grande Sertão: Veredas*, esse impacto produz uma força que permite ao leitor entrever no texto um nível profundo de manifestação da magia contida nos objetos e fenômenos.

unesp

Tem-se, aqui, o trabalho da memória procurando reconstituir o passado, e isso é importante porque um tempo distante permite uma imaginação mais audaz e livre do que o presente. Quase sempre, é no período final da vida que se descobrem os significados da aurora e do meio-dia, buscados com veemência no alvorecer, especialmente porque "Meditar sobre uma origem, não é isso sonhar? Para além da nossa história estende-se nossa 'incomensurável memória'. (Bachelard, 1996, p. 104)

Os grandes momentos criativos estão na recuperação do passado, segundo alguns artistas:

> Inventa. Não há festa perdida
> No fundo da memória.
> Robert Ganzo. *L'oeuvre poétique*.

Esses estados especiais de encantamento e de harmonia interior com o mundo nascem dos desdobramentos da recordação. À medida que o artista mergulha no passado, sua memória adentra a imaginação. O contexto poético prevê a junção de ambas. Como o contexto artístico se especifica, é preciso sair da memória relativa ao factual, para atingir aquela ligada ao plano *historial*, ligado à criação de formas simbólicas do sentimento humano. Na arte, o calendário comum cede ao calendário virtual, nascido nos meandros da imaginação.

O devaneio imaginativo ativa a interioridade humana, levando-a a "viver não uma memória de história, mas uma memória de cosmos". (Bachelard, 1996, p. 114) A meditação sobre o passado faz descortinar um mundo à parte no qual a percepção precisa ser substituída pela admiração.

Além da linha que separa a memória factual daquela da recordação criativa, abre-se um passado que trabalha em consonância com os destinos interiores do artista, que de repente submerge, como prevê Bachelard, "com toda naturalidade, nas inocentes delícias da memória irreal".

unesp

Num instante de forte inquietação e de dúvida sobre se queria, ou não, continuar no jaguncismo, o protagonista relembra e, juntamente com o bando, canta esses versos:

> Olererê baiana...
> Eu ia e não vou mais:
> Eu faço
> que vou
> lá dentro, oh baiana!
> e volto do meio pra trás...
> (Rosa, 1986, p. 54)

A estrofe está direcionada a episódios importantes da narrativa, por refletir o paradoxo que se estabelece entre o ser e o não-ser. Atenta, assim, para uma das motivações centrais do enredo – o estabelecimento do pacto com o demônio – houve ou não houve? Riobaldo nunca obteve a resposta exata sobre essa questão, a isto refere-se o movimento de ida e volta da canção.

Informa, também, sobre seu relacionamento com Diadorim, que sempre avançava até certo ponto e refluía. Aduz ao episódio da travessia do Liso do Suçuarão, em que Medeiro Vaz foi até o meio e desistiu, deixando que Riobaldo cumprisse, subseqüentemente, com talento e valentia, essa grande façanha.

Cada parte da canção contém certos motivos do andamento do enredo, porém de maneira imagética, revelando-os tangencialmente; ela elabora um discurso que emite um dizer, cujo significado aparece apenas sugestivamente, no teor claro/escuro que se vislumbra no irreal da imagem.

No universo expresso pela dicção metafórica estão presentes tanto a afirmação do 'real' quanto sua simples possibilidade, resultando daí a magia e os segredos infindáveis da recordação lírica. O fundamental na criação de um texto não é a enunciação explícita, mas aquela que surge nova, única, no momento presente da emissão; aquele aspecto da realidade por ela mimetizado, que se entremostra sem se tornar evidente.

O texto literário, frente aos aspectos da criação, é sempre pré-texto, porque há permanentemente o que nele está dito, de forma artística, e o que dele sempre escapa, ao

unesp

ensejo de ulterior interpretação. É essa possibilidade de ampliar os sentidos vislumbrados pela virtualidade lírica que a criação poética deve registrar.

Essa estrofe, pelo poder de síntese que concentra, adquire um valor afetivo intenso e representa para o leitor um símbolo de força e de elegância. Transmite-lhe o senso profundo da possibilidade e da impossibilidade, do ser e do não-ser. Trata-se de uma elaboração particular, que apresenta, na sua correlação com o épico, um conjunto de artifícios expressivos que precisam ser atualizados pelo leitor. Esse romance traz em seu interior os mecanismos criativos que orientam a sua interpretação.

Quando as ações integralizadoras do enredo já avançaram e já se está adentrando o perímetro da guerra, o personagem-narrador pergunta ao Garanço sobre aquele rapaz Siruiz, "mas o que ele queria saber não era próprio do Siruiz, mas da moça virgem, moça branca, perguntada," (Rosa, 1986, p. 152) e a canção é assim reescrita:

> Olererêêê, baiana...
> Eu ia e
> não vou mais:
> Eu faço
> que vou lá dentro, oh baiana,
> e volto
> do meio
> p'ra trás...
> (Rosa, 1986, p. 152)

Os versos referem-se aos copiosos segredos que envolvem a trajetória de Riobaldo, e de certo modo a seu relacionamento com Diadorim, pois há uma alusão anterior à moça virgem, maneira metafórica de referir-se a este último. Ademais, o amor exprime-se paulatinamente e reluz tanto melhor quanto mais poeticamente é imaginado.

O verso final, da estrofe, ao grafar, "para a", assim, "p'ra", substitui o a por um espaço e alude à separação que sempre existiu entre Riobaldo e Diadorim, bem como ao necessário intervalo que sempre há entre a língua da épica e a da lírica, tendo em vista que, na última, as palavras são buriladas exaustivamente para chegar-se à significação desejada.

unesp

Na lírica a denotação é submetida a inúmeros meandros conotativos, a variadas associações de imagens e de sons para exprimir o processo 'historial' pertinente à 'recordação'.

A perquirição é convocada, a mente abre-se ao mundo para indagar sobre o movimento de avanço e retorno, reiterando-se a visão dionisíaca, que perpassa pelo claro/escuro, na expressividade essencial de "Eu faço, que vou lá dentro, oh baiana, / e volto / do meio / p'ra trás...". Além disso, os versos aludem a uma multiplicidade de importantes fatos, que se espalham ao longo da narrativa como o relacionamento de fluxo / refluxo com Diadorim, a tentativa e a volta de Medeiro Vaz do meio do Liso do Suçuarão e a referência à possibilidade / impossibilidade do pacto demoníaco.

Depois que o protagonista tornou-se chefe e assumiu com brilhantismo o comando de sua horda guerreira, num momento de transitória estabilidade, a cantiga ficou assim:

> Olererê, Baiana,
> Eu ia e não vou mais...
> Eu faço
> Que vou
> Lá dentro, oh Baiana,
> E volto do meio p'ra trás...
> (Rosa, 1986, p. 397)

Como o momento, aqui, é de menor turbulência a estrofe configurou-se mais inteiriça, sem a fragmentação que lhe fora dada na próxima reescrita, instaurada num momento de forte tensão bélica.

Os impulsos permanentemente inconclusos de Dioniso cedem à astúcia realizadora de Héracles. O alongamento de alguns versos dão à estrofe uma linha melódica mais distendida, continuada e durável, reproduzindo homologamente o período de estabilidade do bando. A realidade e o mundo juntam-se no modo lírico de dizer. O gesto continuado de Sísifo transmuta-se na perspectiva criadora de Héracles, conferindo ao protagonista um instante de leveza contra as coações do mundo externo. Lançado ao real o homem é incompleto e insatisfeito, porque está entregue à inumanidade do mundo, e esse aspecto negativo é superado pelo devaneio poético, que dá ao ser "o mundo profundo e belo de uma

unesp

alma, que a imagem poética testemunha, uma alma que descobre seu mundo, o mundo em que ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver". (Bachelard, 1996, p. 5)

Noutra parte, próxima ao desencadeamento da Guerra, num momento de forte tensão dramática, e em face da necessidade de escolher entre seus amores "... eu senti o que queria, conforme declarado: que no fim eu casava desposado com Otacília – sol dos rios... Casava, mas que nem um rei. Queria, quis. – E Diadorim? – o senhor cuida. Ingratidão é o defeito que a gente menos reconhece em si? Diadorim – ele ia para uma banda, eu ia para outra, diferente; que nem, dos brejos *Gerais*, sai uma vereda para o nascente e outra para o poente." (Rosa, 1986, p. 482)

Vê-se que o protagonista está dividido, sua interioridade acha-se fendida. Para representar esse momento, vital na estrutura do enredo, o texto lírico apresenta-se igualmente fragmentado:

Olererê
Baiana...
Eu ia
e não vou mais...
Eu faço
que vou
lá dentro, ó baiana:
e volto
do meio
p'ra trás!
(Rosa, 1986, p. 482)

A dissolução métrica reproduz homologamente a disjunção do real e a fragmentação do personagem, metaforizando o desordenamento do mundo circundante, por uma dupla descontinuidade: a do real e a expressa pelo psiquismo do protagonista, de tal forma que esse esfacelamento reflita a instabilidade do homem em face dos absurdos da sociedade e da vida.

As diversas reescrituras da canção acompanham as etapas composicionais do enredo e o processo de amadurecimento do protagonista. Sua variabilidade vai de Sísifo, o ser que enfrenta corajosamente os embates comuns da vida, a Prometeu, o personagem ousado que

unesp

acessa o mundo divino, passando por Héracles, o herói de grandes feitos e por Orfeu, aquele que adentra o perímetro do espaço sagrado em busca de seus sonhos. Essa fragmentação é própria da literatura do presente que aborda o real e os 'seres' nele contidos em sua imprevisibilidade e multifacetação.

Num momento transitório, enquanto aprendia as artes da jagunçagem, apresentou Riobaldo uma reescritura da cantiga, informando que, tal qual a vida, a arte vai amadurecendo: "Aí sendo que um completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci aquele Siruiz – eu estava pensando." (Rosa, 1986, p. 277) Mas não vê neles um valor essencial; é como se a poesia estivesse amadurecendo paralelamente com a arte de Chefiar:

> Trouxe tanto este dinheiro
> o quanto, no meu surrão,
> p'ra comprar o fim do mundo
> no meio do Chapadão.
>
> Urucuia – 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...

Mas esses versos não cantei para ninguém ouvir, não valesse a pena. Nem eles deram refrigério". (Rosa, 1986, p. 278) O efeito não foi satisfatório porque o eu lírico estava absorto pelo real; assim, houve rivalidade entre o procedimento conceptual e a atividade imaginativa, própria da criação lírica. Sabe-se que as palavras não provocam o mesmo efeito psíquico, se estiverem destinadas a exprimirem a metaforização poética ou os desdobramentos do cotidiano. A diferença consiste no fato de que a expressividade corrente busca sempre a redução significativa dos eventos; a criação poética anseia por seu redimensionamento semântico.

unesp

Esses versos refletem a profunda tensão que envolvia o protagonista, que caminhava em direção ao futuro pacto com o demônio; antecederam, portanto, à lucidez por ele conquistada com essa providência. Foram feitos em momento de ampla turvação. Os versos "toda noite é rio-abaixo / todo dia é escuridão", num tom acentuadamente lírico relembram momentos específicos do enredo, assim relatados: 'viver é muito perigoso...' 'A gente vive não é caminhando de costas?' Ambos os contextos suscitam a inexorabilidade das surpresas propostas pelo destino, que enseja sempre inúmeros segredos, provenientes do cotidiano ou da arte.

A arte surge, aqui, como um exercício humano dotado de uma singular profundidade metafísica, por isso o conhecimento dela decorrente pressupõe uma original cumplicidade entre a produção e o leitor, como enseja o expediente criativo prefigurado nessa canção, o que atesta o enorme poder formativo do presente romance.

Numa estrofe anterior desse poema, o narrador ao dizer 'Remanso de rio largo' faz uma alusão ao São Francisco; aqui, fala do 'Urucuia – rio bravo', esses dois cursos d'água estão muito presentes também ao longo do texto épico. Assim, pode-se perceber entre os gêneros uma relação sinedóquica em que a lírica, tomada como parte, reflete a épica, concebida como todo. Nessa correlação tensa subjaz o princípio segundo o qual uma obra é instigante e construtiva quando, emergindo do fato empírico, revela algo mais rico e móvel, resultante do mistério que se oculta nas coisas.

O Urucuia e o São Francisco evocam uma cena precursora relatada na *Divina Comédia*, que diz assim:

> Essa água que aí vês não tem origem em nascentes alimentadas por gelo liquefeito, como sucede àqueles rios cujos leitos ora intumescem ora ressecam, mas sim procede de fonte inexaurível. E esta, na vontade divina, busca nascimento para dois fluxos que verte. De uma parte flui levando a virtude de apagar a lembrança do passado; de outra, assegura a memória eterna das boas ações. O primeiro veio se chama Eunoé, o outro, Letes; mas apenas se pode provar o efeito de um depois de haver do outro provado a linfa, a qual, em matéria de sabor, todas as mais sobrepuja. (Dante, 1981, p. 215)

unesp

O São Francisco liga-se de certa forma ao Letes, tendo em vista a importância do primeiro nas relações de Riobaldo com Diadorim, sendo que com a morte desse último, desfaz-se também a permanente lembrança e o constante desejo de vingar a morte de seu pai Joca Ramiro. O Urucuia está ligado ao Eunoé, é para as proximidades do primeiro que o protagonista se dirige, após o último combate no Tamanduá-tão, e faz perpetuar lembranças agradáveis experimentadas ao lado de Otacília.

Vê-se, assim, que a 'mensagem' se estrutura de forma ambígua e instaura-se como auto-reflexiva, ao pretender atrair a atenção do destinatário, antes de tudo, sobre sua particular capacidade formativa.

Esse processo de releitura coloca em pauta a *continuidade*, tendo em vista que a obra atual relembra um texto precursor, e o *desvio*, porque a releitura do texto anterior faz-se por um rol de fatores distintivos. Por comportar essa dupla relação, a forma resultante pode ser lida, no processo de comunicação, como uma estrutura apta a absorver mais de um sentido.

No século XX, a percepção da arte pelo prisma do procedimento dialético, envolvido no jogo da repetição e do desvio, muito contribuiu para a instauração de uma nova maneira de considerar as relações da produção ficcional da atualidade, em relação àquela da tradição literária.

A esse propósito, diz Bloom que a continuidade é uma figuração própria da poesia, "não enquanto a relação entre o produto e sua fonte, ou entre o efeito e a causa, mas como a relação maior entre o poeta tardio e seu precursor"; (Bloom, 1995, p. 80) isso ocorre porque os livros estabelecem uma correlação específica e particular entre si; um livro nasce do interior de outros livros, e pela descontinuidade expande o saber, e põe o ser humano em face de uma relação ambígua e conflituosa com a nossa memória de civilização. Disso decorre a marcante influência tanto de Homero quanto da Bíblia na cultura ocidental.

unesp

Noutra etapa de sua trajetória, após o famoso episódio das Veredas Mortas, Riobaldo tinha conseguido clarear sua mente, e lidar melhor com os paradoxos. Pode-se dizer que a criação poética, subseqüente, foi concebida num momento em que se encontrava mais amadurecido, por isso ela apresenta um tom de entusiasmo: "Mas eu tinha conseguido encher em mim causas enormes. Dispor do ror daquilo eu não conciliava, conforme prosseguia, somente então uns versos dei, que se puxaram aos meus seguintes:

> Hei-de às armas, fechei trato
> nas veredas com o Cão,
> Hei-de amor em seus destinos
> conforme o sim pelo não.
>
> Em tempo de vaquejada
> todo gado é barbatão:
> deu doideira na boiada
> soltaram o rei do Sertão...
>
> Travessia dos Gerais
> tudo com armas na mão...
> O Sertão é a sombra minha
> e o rei dele é Capitão!...
> (Rosa, 1986, p. 409)

"Arte que cantei, e todas as cachaças. Depois os outros às fanfas entoaram – mesmo sem me entender, só por bazófias – mas rogando no espanto; cantavam melhor cantando."

A cantiga, como já foi visto, contém os traços essenciais do enredo; veja-se que 'o trato com o Cão' é uma referência explícita ao pacto; a dúvida permanente, que acompanha Riobaldo até o desfecho do romance, está expressa pelo verso 'conforme o sim pelo não'. Fala ainda da ascensão do protagonista, que foi reconhecido como o maior dos Chefes dos Gerais, com a vitória sobre o Hermógenes, no Tamanduá-tão, e da travessia do Suçuarão, feito que só se tornou possível pela astúcia e magia de Riobaldo.

A primeira quadra da canção alude à experiência vivencial e às dificuldades que a permeiam na trajetória histórica, permitindo vislumbrar, na perspectiva de Sísifo, o tema da insuficiência humana. Mesmo em face das objeções diárias o homem não se abate, enfrenta, com persistência, o seu agir, põe-se face-a-face consigo mesmo e procura superar a disputa acirrada com o mundo circundante.

unesp

Ao lado do tema da insuficiência do agir humano que está na expressividade essencial da cantiga e da narrativa, percebe-se, continuamente, a outra face, a visão prometeica do cosmos, o homem colocando em ação todas as suas potencialidades, provenientes do bem ou do mal.

É pela perspectiva prometeica (sondagem do impossível) que a obra se torna pretexto para a sua indispensável abertura para o reino da arte, manifestando, sempre, sua reserva irrevelada, numa cumplicidade oculta com o plano historial.

A face revolta do sertão, debuxada pela guerra, não tem poder de subtrair ao homem uma tendência, um conato, uma força; esse mundo abre-se, permanentemente, para o sentido renovador da terra prometida, da travessia do deserto, símbolo das dificuldades humanas; daí a busca utópica dos jagunços, visando a alcançar uma terra promissora e pacífica. É preciso alimentar-se pelo senso de esperança, ainda que esta não atinja nunca o estatuto de certeza, isto é o que confere a Riobaldo uma fração da perspectiva estimuladora de Héracles.

Com um processo raro de formatividade, o narrador disponibiliza para o leitor a apreensão do enredo por meio de dois gêneros simultâneos e complementares. A obra foi concebida e estruturada como um 'símbolo' em movimento, solicitando do leitor que seja cooperante em face da expressividade da narrativa; e mais: é dotada de um ritmo harmonioso, embora esteja composta por dois gêneros que nela se especificam e se fortalecem, sob o predomínio do épico.

O jogo entre a *apresentação,* própria da épica, e a *recordação*, ligada à lírica, dinamiza a estrutura interna da obra, a perpassa de um extremo a outro, concorrendo para que a projeção sentimental e a subordinação monárquica confiram ao texto a mobilidade perceptiva própria da criação mimética.

unesp

O surpreendente encontro das cantigas populares com o andamento épico põe o leitor em face de uma pujante criatividade, em que transparece a dimensão *historial*, que instaura uma figuração específica da nova aurora do 'ser', resultante da operação alegórica da consciência, sustentada pelo devaneio e pelos enigmas da recordação.

Essa extraordinária felicidade operacional atinge um expressivo significado quando se enlaça a outros procedimentos, como a representação mítica, a recriação permanente da perspectiva metafísica ligada à condição humana, pois todas refletem, operativamente, um intenso grau de formatividade. Nisso consiste uma das características fundamentais da lírica: manifestar, por meio de impulsos de ordem ideal, um conhecimento especial de fatores existenciais que muito contribuem para a humanização do homem.

A canção surge, ao longo do enredo, em intervalos temporais mais ou menos longos, acompanhando sempre o processo evolutivo do personagem-narrador. Seu modo de aparecimento no texto está de acordo com o princípio da unificação sucessiva e da unificação simultânea, tal qual propusera Lipps, na *estética da empatia*. Embora seu surgimento se dê de forma intervalar, cada nova reescritura guarda a essência das escritas anteriores, portanto, ela carrega consigo o sentimento permanente de conjunto.

Seu senso surpreendente de unificação simultânea ocorre em duplo sentido. Primeiro, as várias reescrituras são apreendidas simultaneamente pelo leitor; segundo, o texto lírico relembra, permanentemente, o épico, evidenciando uma impressionante visão de conjunto. A unificação qualitativa, à semelhança da empírica, pressupõe que os elementos constituintes do todo estejam agregados por um laço essencial de união que reside no interior do objeto artístico, vivificando suas qualidades formais.

A canção, tanto quanto o enredo de *Grande Sertão: Veredas,* mostra a preocupação ontológica que envolve a realidade do protagonista. Diferentemente dos heróis clássicos, ele sente-se sozinho e incompleto em face da multiformidade da vida. O homem, no período moderno, não se sente confortável em seu percurso vivencial; muitas vezes, as perspectivas apresentadas pela vida contrapõem-se às suas. A experiência histórica não lhe

unesp

permite atingir um ponto elevado de satisfação; ela assemelha-se ao espelho de Narciso que o paralisa e o tumultua. "A existência é o ídolo supersticioso do homem de hoje. Ela é o altar de um fetiche no meio do deserto." (Battaglia, 1968, p 10)

A inserção do lírico num contexto épico é bastante usual na literatura. O narrador, aqui, ao fazê-lo, imprime um tom de leveza e de popularidade ao texto, que é metafisicamente complexo. Dante, na *Divina Comédia*, procedeu de maneira similar. Em várias partes ele insere, no poema épico, versos de hinos, de salmos e fragmentos de outras obras suas. O Canto XXXIV, do Inferno, contém um verso do Hino de Santa Cruz, que era muito conhecido e cantado, durante as comemorações da semana santa, na época de Dante, que diz assim: "Vexilla Regis prodeunte Inferni": "Avançam os estandartes do rei do inferno". (Dante, 1981, p. 122) No Canto II, do Purgatório, diz: "Dentro, vinham mais de cem espíritos a cantar 'In exitu Israel de Aegypto', e o mais que se lê nesse salmo santo", (Dante, 1981, p. 134) e, ainda nesse mesmo canto, insere o seguinte texto "Amor que em minha mente me sugere..." que provém da segunda canção de sua obra *Convívio*.

A Canção de Siruiz e esse fragmento de Dante apontam para o reconhecimento da síntese de poesia e existência, pois ambos refletem o sentimento de carência que envolve a trajetória humana e tratam da predisposição de abertura do homem em relação ao processo de manifestação do ser.

A assimilação, que o homem faz de pequenas faúlhas do ser, não se dá por acaso; Platão já havia pressentido no mito da caverna, no livro VII da *República*, que a ascensão de um estágio a outro é gradual e demanda um esforço extremo de adaptação. A elevação pressupõe o transcurso de uma via com inúmeros obstáculos, em que o homem se empenha integralmente para superar, no percurso de sua autotransformação, tal qual ocorrera com Dante e Riobaldo. Tem-se, nesse caso, a instrução em seu sentido mais estrito: o ser empenhado na construção de si mesmo, uma *paideia*.

unesp

Assim, os contextos fictícios da *Comédia* sustentam-se mutuamente e permitem ao leitor, contemporâneo de Dante, transitar de um texto denso e desconhecido, para outro conhecido e dotado de leveza. Trata-se da passagem de um tom grave para outro brando, de tal forma que ambos se agregam para compor o desdobramento alegórico que permite à consciência evadir-se de uma espacialidade densamente simbólica, para outra religiosa e folclórica, graças à mediação do devaneio. Percebe-se, ali, na instauração de um processo formativo aprimorado, uma revelação surpreendente do ser, trazida ao presente por um cosmos imprevisivelmente ficcionalizado. É assim que as faculdades superiores do homem corporificam-se no objeto artístico e este as reproduz em sua essencialidade.

No embate da leitura de um texto complexo e abrangente, que configura a trajetória humana em três dimensões e que resulta da compreensão de um universo expressionisticamente visto e vivido, de maneira especial, nas deformações configuradas no *Inferno* e no *Purgatório*, um fragmento novo brilha como um luz nas trevas, imprimindo à obra uma qualidade formativa singular.

O mundo está perpassado por forças contraditórias; o texto de Dante reflete esse fenômeno a partir de seu apurado processo formativo, permeando a constituição do cosmos, e o de Guimarães Rosa, que a ele remete, exprime os grandes anseios que compõem a condição humana; ambos tratam da captação de segredos universais, por meio de elegante e fina artisticidade.

Nessas obras o mais importante não é o que se mostra à primeira vista, mas o que nelas transparece, uma invulgar dimensão real e ideal, conseguidas por um processo singular de formação, apto a permitir um modo de presentificação desse duplo desdobramento, numa harmônica configuração interativa.

O aprofundamento dessa antítese entre real e ideal manifesta-se por meio de uma perspectiva trágica, que reflete a precariedade da existência e faz emergir, pela determinação da coragem de ousar, uma simbolização essencial que ultrapassa o processo contingente. As obras que recriam, tomando por base esse grau elevado de simbolização,

unesp

conhecem o valor inexorável do verdadeiro existir e entretêm com o real uma relação que não lembra em nada a que existe entre um retrato e o retratado, mas aquela resultante da autônoma transfiguração artística, que constitui uma das melhores vias para que a lucidez formativa possa acolher e estimular as aberturas do homem ao cosmos.

11- A FORMATIVIDADE DOS FATORES COMPOSICIONAIS DO TEXTO

Uma parte do prazer que se tem ao ler *Grande Sertão: Veredas* resulta da alternância da elaboração da voz do narrador; sua presença no enunciado narrativo aflora de maneira variável, traduzindo específicos posicionamentos do sujeito enunciador, com repercussões na produção do discurso oscilante da obra. A variabilidade da voz narradora faculta ao texto revelar sua multiplicidade potencial de associações temporais, espaciais e afetivas, ressaltando seu caráter formativo.

O texto inicia-se com a voz narradora de Riobaldo, num momento avançado de sua existência, quando ele é ex-jagunço e fazendeiro estabelecido no curralim, após o último e feroz combate do Tamanduá-tão:

> Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum...
>
> Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior para trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não... (Rosa, 1986, p. 4)

Essa emissão inicial dá a ilusão de configurar o personagem numa dimensão próxima dos dados históricos que sustentam o enredo, mas, à medida que a leitura avança, muda-se a voz narradora e os eventos subseqüentes são relatados pelo protagonista, em outra circunstância. Assim, a narrativa fragmentária ressalta a alternância da vivência do personagem, em momentos e situações variadas, solicitando uma participação ativa do leitor na compreensão do fluxo da história.

O personagem narrador mergulha no interior de suas lembranças, de maneira sutil, e se afasta desse período da maturidade, estabelecendo múltiplos parâmetros temporais que exigem redobrada atenção no decorrer da leitura.

Seguindo essa forma criativa, vê-se que o relato subseqüente

> Só de mim era que Diadorim às vezes parecia ter um espevito de desconfiança; de mim, que era o amigo! Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. E eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docementes coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num espairecer de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. (Rosa, 1986, p. 20)

distancia-se do anterior em pelo menos trinta anos. Aquele foi enunciado pelo velho fazendeiro e ex-jagunço Riobaldo; este pelo jagunço, bom atirador, Riobaldo Tatarana. É preciso lembrar-se de que a estrutura do texto é perspectivada, isto é, segue as normas criativas do artista. A seqüência da narração, vale observar, é afetada por esses condicionamentos enunciativos que pretendem representar o fluir espontâneo das divagações do enunciador.

Essas vozes mescladas, ao longo do texto, constituem diferentes feições, cada uma apropriada à variabilidade do emissor. Enquanto em muitos outros textos o 'autor implícito' trabalha a estratégia narrativa para esculpir uma imagem única, completa e acabada do personagem, aqui, ele opera inversamente, ao propiciar ao leitor uma multiplicidade de semblantes, seguindo a maneira cubista de representar, confirmando a proposição da teoria da formatividade, segundo a qual os efeitos produzidos pelo tecido narrativo tornam-se tanto mais plenos quanto mais intensa for a própria atividade posta em prática pelo ficcionista.

Raciocinando com Umberto Eco poderíamos dizer que "Se colocarmos a rede transparente história/enredo sobre a superfície discursiva do texto, veremos que é exatamente nesses nós, quando o enredo dá um salto atrás no tempo ou retoma o fluxo principal da narração", (Eco, 1994, p. 49) que ficam mais evidentes as variações enunciativas, que tanto contribuem para ativar a percepção do leitor em face das injunções temporais.

A rede enunciadora da narrativa continua e, na seqüência, Riobaldo, ex-jagunço, informa "Ah. Diz-se que o Governo está mandando abrir boa estrada rodageira, de

unesp

Pirapora a Paracatu, por aí...", (Rosa, 1986, p. 18) permitindo inferir que não é possível ler esse entrelaçamento de enunciações, apressadamente.

Tendo adentrado nesse emaranhado de vozes narradoras, o leitor atento sabe que quem enuncia uma parcela do texto, de que faz parte o fragmento subseqüente, não é nem o velho fazendeiro, nem o jagunço Tatarana, mas o grande chefe Urutu-Branco:

> Otacília – me alembrei da luzinha de meio mel, no demorar dos olhares dela. Aquelas mãos, que ninguém tinha me contado que assim eram assim, para gozo e sentimento. O corpo – em lei dos seios e da cintura – todo formoso que era de se ver e logo decorar exato. E a doidice da voz: que a gente depois viajasse, viajasse, e não faltava frescura d'água em nenhumas todas as léguas e chapadas..." (Rosa, 1986, p. 431)

Essa mutabilidade enunciativa dificulta para o leitor acompanhar, numa primeira leitura, quem seja o sujeito enunciador, mas essa estratégia estabelece uma específica formatividade, que confere ao texto uma inconfundível estilização.

Transitando pelas profundezas do bosque da narrativa, essa oscilação acaba por propiciar-nos especial deleite, porque é no coração da floresta que podemos experimentar as subliminares belezas que esse espaço esconde, ou como diz Umberto Eco

> Vamos a um bosque para passear. Se não somos obrigados a sair correndo para fugir do lobo ou do ogro, é uma delícia demorarmos ali, contemplando os raios do sol que brincam por entre as árvores e salpicam as clareiras, examinando o musgo, os cogumelos, as plantas rasteiras. Demorar-se não quer dizer perder tempo: com freqüência, a gente pára a fim de refletir antes de tomar uma decisão. (Eco, 1994, p. 56)

A decisão a que Eco se refere é a do leitor-modelo, porque segundo esse pensador há duas maneiras de transitar pelas trilhas ficcionais: "A primeira é experimentar um ou vários caminhos (afim de sair do bosque o mais depressa possível, digamos, ou de chegar à casa da avó, do Pequeno Polegar ou de Joãozinho e Maria"; (Eco, 1994, p. 52) mas há outras maneiras de percorrer um bosque, que dependem da qualidade e da sutileza do leitor, como, por exemplo, a de andar para ver como é o bosque, descobrir em seu interior prazeres insuspeitados que são apreendidos pelos leitores de segundo nível.

unesp

O processo formativo de *Grande Sertão: Veredas* é motivado, já que a experiência artística de entrelaçar temporalidades variadas não visa tanto à significação, mas aos efeitos gerados pelo texto. A enunciação instaurada no início da obra dá ao leitor a ilusão de estar próximo do mundo real, já a emissão de Tatarana e de Urutu-Branco situa-o no denso bosque da ficção.

Faz parte da natureza do processo formativo de uma obra reordenar o real empírico, pois "Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no todo da obra já o altera, porque repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la". (Iser, 1996, p. 11)

Essa enunciação múltipla convém aos romances do século XX, que passaram por uma série de transformações, especialmente aquelas ligadas à voz narradora. Ao longo da leitura, é necessário que se saiba que o fazendeiro Riobaldo, o jagunço Tatarana e Urutu-Branco, o homem pactário e grande chefe de jagunços dos gerais, constituem entidades ficcionais diferentes, com funções enunciativas específicas.

Foi estudada, especialmente na segunda metade do século XX, a situação segundo a qual o sujeito enunciador constitui uma instância ficcional que viabiliza as transformações narrativas. Ele confere representatividade temática, ideológica e sócio-cultural ao texto e este torna-se, quase sempre, um emaranhado de tempos, espaços e vozes narradoras; talvez por isso é que Umberto Eco tenha postulado: "Para se tornar segredo, um bosque tem de ser emaranhado e retorcido como as florestas dos druidas, e não organizado como um jardim francês". (1994, p. 134)

Esse procedimento criativo está presente no romance em análise, especialmente no entrelaçamento das vozes, o que permite uma abertura de horizontes, que faz com que o texto rompa as estruturas dominantes no mundo real, os sistemas sociais e as configurações interpretativas primárias. Essa obra extrapola as feições do cotidiano, estabelecendo outra realidade referencial, que traz à tona o que está no fundo da obscuridade, de modo a exprimir a intimidade dos seres e das coisas, num jogo intencional fecundo.

unesp

O reordenamento constante do tempo é, igualmente, cuidado de modo a estabelecer o significado que o narrador quer imprimir a cada elo da corrente narrativa. A mente que domina o horizonte do enredo, em sua totalidade, é a do 'autor-implícito'; a ele cabe a focalização do romance, a partir de um jogo de pontos de vista que, mesmo provindo de sujeitos enunciadores diversos, assegura a completude de sua avaliação.

A formatividade que dá origem ao universo ficcional assemelha-se, nessa narrativa, àquela instaurada pelo ritmo na música, por participar da modulação dos momentos de alta, média e baixa tensão, conferindo ao leitor uma tonalidade modular de leitura.

O processo enunciador, ao lidar criativamente com a ordenação temporal e com a instauração do narrador, imprime dinamismo à obra, especialmente pela elaboração da rede de motivos, que aparece ordenada pelas lembranças espontâneas do personagem.

A presente narrativa dá a impressão de que a vida do personagem está sendo recriada em sua totalidade e nela o autor mantém os olhos atentos para a mobilidade temporal, fazendo ajustes necessários segundo uma flexibilidade que une o antes e o agora por meio dos fragmentos da recordação.

Essa maneira elaborada de entrelaçar os momentos da história faz com que a aspiração emergente das disposições anímicas do leitor encontre condições favoráveis para unir-se, espontaneamente, às disposições contidas no texto, tornando propícia a manifestação da força, da profundidade, da harmonia, fatores que permitem aflorar o prazer que a arte faculta.

11.1- Sobre a singularidade composicional

Esse recurso criativo mantém-se ao longo da obra, evidenciando sua unidade interna. Além disso, a disposição dos acontecimentos obedece ao plano criador a que é

unesp

submetida a narrativa, demonstrando o grau de formatividade que lhe dá sustentação e que esta é realizada de maneira específica e intencional.

A narrativa de *Grande Sertão: Veredas* termina, como já foi anotado, com a guerra, em que há a vingança da morte de Joca Ramiro, com conseqüente eliminação do bando do Hermógenes e com a morte de Diadorim. Textualmente o narrador faz essa indicação:

> E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.
> Aqui a estória se acabou.
> Aqui, a estória acaba.
> Aqui a estória acabada. (Rosa, 1986, p. 531)

Como se vê, o leitor está em face de um processo narrativo singular, em que o sujeito enunciador Urutu-Branco, de forma inusitada, encerra sua enunciação, passando-a ao fazendeiro e ex-jagunço Riobaldo para que ele dê continuidade e encerre a obra, instaurando-se na seqüência uma analepse completiva, como se pode verificar:

> Aonde, fui, a um lugar, nos gerais de Lassance, Os-Porcos. Assim lá estivemos. (...) O que pensei encontrar: alguma velha, ou um velho, que da história soubessem – dela lembrados quanto tinha sido menina – e então a razão de muitas coisas haviam de poder me expor, muito mundo. (...) Matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor. (Rosa, 1986, p. 535)

Esse trecho, emitido pelo ex-jagunço, em forma de sumário, reabsorve, em si, várias indicações feitas no decorrer da narrativa sobre a personalidade esquiva e complexa de Diadorim, esse ser misterioso, que ao longo do texto o leitor concebe socialmente como homem e fisicamente mulher. Nesta dubiedade ancora um dos importantes subtemas da obra, ou seja, os fatos e os seres, por estarem em travessia, são tomados em seu dinamismo, o que lhes confere uma significação parcial e múltipla.

As vozes narradoras, por uma elaboração analéptica, transporta-nos de um passado próximo para um remoto, provocando uma mudança de ritmo; assim, graças à intersecção

unesp

das dimensões temporais, o 'autor implícito' indetermina a verdade, tornando-a dissimulada, no tempo dissoluto da memória.

Em termos de significação, é preciso considerar que o narrador conta uma história de jagunços, no plano manifesto, mas o interesse da obra, diversamente, orienta-se para outro ponto, para a história latente, que trata da busca de sentido para a existência, isto é que impulsiona o protagonista o tempo todo:

> 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, 1986, p. 83)

Assim, o leitor percebe que há uma história latente, muito mais essencial que a manifesta, que conduz ao significado profundo dos fatos, 'seres' e segredos que o rodeiam, e que o conduzem ao plano essencial da obra.

A interpenetração dos momentos enunciativos concorre para ampliar as relações entre o narrador e o narratário. Ao longo da elaboração da narrativa, o ficcionista empenha-se em selecionar as melhores modulações de voz, revelando, assim, a consciência formativa que o norteia, ou como postula Pareyson:

> quando um olhar lançado à natureza cessa, ao menos por um instante, de ser distraído, e se reconhece no encanto e na admiração e, levado por um subtâneo interesse, tenta olhar mais a fundo as coisas para lhes captar o segredo e delinear uma imagem que lhes dê vivacidade de maneira a permitir contemplar sua beleza... (1993, 54),

por isso sua constituição torna-se imbuída de intencionalidade artística, e sua matéria passa por uma reordenação capaz de representá-la como arte, em decorrência de seu irrepetível processo formativo. Conclui-se, desse modo, que *Grande Sertão: Veredas* é uma obra de realização formal exemplar, além de conter em sua específica constituição um sentido penetrante, voltado para os mais significativos interesses humanos.

unesp

11.2- A Micronarrativa Internalizada

Uma outra estratégia importante em *Grande Sertão: Veredas* está na inclusão de uma narrativa ou de um relato menor, inserido na história primeira, ou na história segunda e assim sucessivamente, criando situações enunciativas diferenciadas, que concorrem para caracterizar o processo criador da obra. Um exemplo desse procedimento é o fato referente ao caso do Rio Borá, que é relatado pelo personagem narrador que retoma a emissão de outros narradores, já que se trata de um caso conhecido no sertão. Assim, tem-se a enunciação nascendo de outras enunciações:

> Mire e veja: um casal, no Rio Borá, daqui longe, só porque marido e mulher eram primos carnais, os quatro meninos deles vieram nascendo com a pior transformação que há: sem braços e sem pernas, só os tocos... Arre, nem posso figurar minha idéia nisso! (Rosa, 1986, p. 47/8)

Essa narrativa segunda desenvolve-se, aproximadamente, numa página e tem a função de uma analepse explicativa, relacionada a subtemas significativos da obra, como a questão do bem e do mal, da fé e da incredulidade, aspectos que constituem valores essenciais do homem em todos os períodos. Sobre esse assunto Goethe esclarece: "O objetivo verdadeiro, único e mais profundo da história do mundo e da humanidade, ao qual se subordinam todos os outros, continua sendo o conflito da incredulidade e da fé." (Siegmund, 1966, p. 9)

Portanto, os acontecimentos da micro-narrativa estão diretamente ligados àqueles da narrativa, por meio da correlação dos motivos que compõem esses dois planos. O procedimento criativo permite que o leitor passe de uma enunciação à outra, normalmente, porque elas estão entrelaçadas de maneira a não provocar estranhamento.

Grande Sertão: Veredas, de maneira similar a várias narrativas do século XX, não se ordena segundo a ordem cronológica usual, mas segundo a desordem da existência e da memória, por isso acolhe em seu interior micro-narrativas como o caso do Davidão e do Faustino:

unesp

Olhe: conto ao senhor. Se diz que no bando do Antônio Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses – Davidão era o nome dele. Vai, um dia, coisas dessas que às vezes acontecem, esse Davidão pegou de 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 – chegassse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino que morria, em vez dele. (Rosa, 1986, p. 69)

Esse relato também está ligado ao perfil temático da obra, que trata, a todo tempo, da relação do homem com as forças sobrenaturais, das maneiras de controlá-las pela religião e pela magia, enfim, das relações do homem com o bem e com o mal.

Outra alternância enunciativa ocorre no caso contado por Jõe sobre Maria Mutema e o Padre Ponte, que teve lugar no arraial de São João Leão. Riobaldo, que é personagem narrador, quase absoluto, cede aqui a voz a Jõe:

Naquele lugar existia uma mulher, por nome Maria Mutema, pessoa igual às outras, sem nenhuma diversidade. Uma noite, o marido dela morreu, amanheceu morto de madrugada. (...) O arraial era pequeno, todos vieram certificar. Sinal nenhum não se viu, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável... (Rosa, 1986, p. 192)

Essas variações enunciativas, em *Grande Sertão: Veredas*, mantêm estreitas correlações com a narrativa de base, e integram uma subtemática relevante, como a do bem e do mal. Ademais, a punição de Maria Mutema pressupõe dupla interpretação: primeiro funciona como uma analepse em relação à narrativa central; segundo, constitui uma antecipação, por mostrar o mal sendo sobrepujado pelo bem e remete a um dos motivos relatados no final da narrativa: a punição exemplar de Ricardão e Hermógenes, que são dizimados por Riobaldo e Diadorim.

Esse é, portanto, um recurso dotado de significação particular na elaboração do processo formativo do romance em exame, tanto por influir no processo criador que envolve a sintagmática narrativa, quanto por refletir os conteúdos que mostram características próprias do sertão, espaço repleto de múltiplos segredos.

unesp

O modo peculiar e único que o ficcionista adotou para recriar o procedimento enunciativo está em consonância com a seguinte formulação:

> A operação artística como exercício de formatividade pura consiste em um duplo processo: primeiro, a humanidade e a espiritualidade do artista, colocada sob o signo da formatividade, especificam melhor a própria vocação formal e se fazem elas mesmas modo de formar, ou seja, estilo; segundo, a intenção formativa se define no mesmo ato que adota sua matéria e lhe transforma as resistências em estímulos e sugestões (Pareyson, 1993, 56), procurando atuar no mundo figurativizado na perspectiva da sensibilidade e do entendimento.

11.3- Disseminação e Dissimulação

A convivência com Diadorim, marcada por segredos, interdições e mistérios insondáveis, constitui uma das motivações centrais da obra, mas o 'narrador' não institui nenhum motivo seqüencialmente separado para tratar dessa questão; ela se insere na narrativa de maneira gradual, entrecortada e esparsa, de tal forma que a compreensão dessa experiência essencial para o enredo só se complete ao final do texto.

O narrador põe, progressivamente, o leitor em contato com esse ralacionamento inusitado e de grande interesse textual, que se inicia assim:

> 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. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. (Rosa, 1986, p. 85)

Esse é o primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim, cuja significação dependerá de outros relatos feitos ao longo da narrativa. Na página seguinte o protagonista declara: "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." (Rosa, 1986, p. 86)

Sempre o relato subseqüente vem completar o anterior, de modo a permitir que o leitor comece a compor o fio dessa complexa convivência amorosa. Nesse primeiro

unesp

encontro, Riobaldo atravessa com Diadorim o São Francisco, e essa travessia apresenta um teor simbólico importante na obra. É em companhia de Diadorim, e fascinado por ele, que Riobaldo atravessa a margem do real para o 'supra-real', por meio do pacto com o demônio e, tal qual Prometeu, que conquistara uma chama do fogo dos deuses, rouba uma faúlha do poder demoníaco e partindo dos despenhadeiros da guerra, aporta-se, ao final, na margem da paz.

Noutra parte do desenvolvimento, o personagem narrador revela mais desse tênue fio que conduz ao interior do enredo:

> Conto. Reinaldo – ele se chamava. Era o menino do Porto, já expliquei. E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio quere, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? (Rosa, 1986, p. 119)

As informações, sobre esse relacionamento complexo e estranho, são reveladas de forma gradativa, cada ulterior relato traz consigo um novo sentido, uma nova percepção a ser somada na composição do fio condutor da história. Ademais, o sentido do trecho anterior conduz a uma antecipação, porque Riobaldo e Diadorim só se separam com a morte do último.

Esse motivo continua sendo composto de maneira sutil, ativando sempre a percepção do leitor e conduzindo-o ao ponto essencial do processo formador do texto:

> – Riobaldo –, pois tem um particular que eu careço de contar a você...
> – Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. (Rosa, 1986, p.134)

Ocorre na obra o que semelhantemente acontece na vida, ou seja, o sentido que envolve os fatos e os acontecimentos nunca se dão a conhecer por completo, de forma que os elementos mais importantes, que constituem a narrativa, aparecem não só *disseminados*, mas, sobretudo, *dissimulados*; e os relatos parciais só atingem sua significação numa leitura que os aglutine, imprimindo-lhes uma dimensão unificadora posterior. Trata-se de um

unesp

projeto artístico que procura mais encobrir do que revelar os possíveis sentidos que decorrem da experiência cotidiana, das relações sociais, afetivas, religiosas e bélicas.

O narrador sabe que a possibilidade se sobrepõe à realidade, que esta última manifesta-se sempre de modo complexo e dissimulado, tendo em vista que os signos mundanos são evanescentes. Em decorrência disso, o protagonista é posto em cena, de forma a manifestar-se cuidadosamente: "Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro. Que Diadorim tinha ciúme de mim com qualquer mulher, eu já sabia, fazia tempo, até. Quase desde o princípio." (Rosa, 1986, p. 165)

Os segredos que envolvem esse relacionamento vão se clareando de forma vagarosa. Numa primeira leitura os relatos a eles referentes, por estarem estruturalmente separados, não se integram muito bem, mas posteriormente, numa leitura criteriosa, é possível integrá-los, construindo, assim, uma rede dotada de significação e coerência.

Subseqüentemente, o personagem narrador faz referência aos sentimentos e emoções que nele vão aflorando:

> A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome. (...)
> Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. (Rosa, 1986, p. 252)

A disseminação é um procedimento composicional importante em *Grande Sertão: Veredas*, já que envolve os seus subtemas mais expressivos. Além do subtema do amor, anteriormente apontado, outros dois aparecem igualmente disseminados: o primeiro referente ao bem e ao mal; o segundo relacionado às manifestações demoníacas no mundo em torno.

A disseminação, por sua característica dissimuladora, oferece uma compreensão, quase sempre, parcial da realidade, levando o leitor a preencher vazios e a realizar uma interpretação sempre múltipla dos fatos. Seu procedimento formativo apresenta uma

unesp

estreita relação com aquele da configuração alternada das vozes; ambos primam por uma calculada fragmentação. O tema central – a busca de sentido para a existência – aparece mais dissimulado ainda, inteiramente nas entrelinhas: "O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo mundo..." (Rosa, 1986, p. 8)

Riobaldo é realmente um personagem denso, que procura um entendimento satisfatório, que possa revelar a face secreta e dissimulada, que sempre subjaz à interioridade da existência: "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." (Rosa, 1986, p. 83)

Imerso no vazio da experiência vivencial, seu empenho maior é a busca de um sentido para a existência, daí a importância dos subtemas da fé e da incredulidade, do bem e do mal, que se agregam ao tema central compondo uma significativa reflexão, que envolve um espectro raciocinante de relevo no desenvolvimento da história.

O tema central vai compondo-se discretamente, ao longo da narrativa, em forma de meia-luz, procedimento estratégico que exige do leitor redobrada atenção, que imprime à obra uma caracterização própria, ao colocar seus personagens sempre numa situação fronteiriça, entre o conhecimento e a ignorância, entre o ser e o não-ser.

O mundo representado constitui, na obra em análise, um processo orgânico, que permite seqüencialidade, variabilidade, além de um excelente nível de integração dos planos que compõem a alternância enunciativa, demonstrando que a 'transformação dos impulsos interiores em energia formante', para se chegar a uma elaboração única e adequada, logrou êxito.

unesp

O leitor preparado sente-se surpreso em face desse modo singular de criar, que lhe faculta acolher interiormente essa possibilidade formativa, permitindo-lhe reunir na narrativa maior, de forma orgânica, as vozes dos diversos sujeitos enunciadores.

As várias emissões que integram o mundo representado afloram umas das outras: juntas, elas dão ao enredo uma ordenação completa e harmônica. Além disso, numa obra de arte "todas as partes estão ligadas entre si numa indissolúvel unidade, de sorte que cada uma é essencial e indispensável e tem uma posição determinada e insubstituível a tal ponto que uma falta dissolveria a unidade e uma variação provocaria a desordem". (Pareyson, 1993, p. 102)

Está em questão, nesse caso, a regra individual da obra de arte, que é feita de modo singular e irrepetível, visando atingir um nível profundo e necessário de adequação a si mesma, desencadeando uma expectativa agradável e uma projeção positiva no leitor, tal qual ocorre na elaboração de *Grande Sertão: Veredas*.

É possível perceber pelo entrelaçamento das vozes o caráter formativo da obra, que se revela em cada uma das partes, que participam efetivamente da coerência e da completude do texto. Cada parte retém uma fração do fulgor que anima a narrativa, tendo em vista que a expressão vivificadora da obra emana de um centro irradiador comum, ou seja, as partes ordenadas revelam a integridade do todo e este incorpora em si a totalidade das partes, de tal forma que a criatividade que se manifesta nas micro-narrativas é a mesma que resplandece na totalidade do texto.

Neste romance, os constituintes se conjugam para imprimir-lhe vida (*Ausleben*), e esta acentua-lhe a manifestação de força, de riqueza e de harmonia consigo mesma, resultando, pelo livre jogo da fantasia, num processo de humanização. E os objetos humanizados tornam-se, para nós, símbolos inspiradores de novos horizontes de significação.

unesp

11.4- Uma Opacidade Estratégica

Segundo Genette, a focalização interna que adota, de forma sistemática, "o ponto de vista de uma das personagens permite deixar numa quase completa obscuridade os sentimentos da outra, e, desse modo, constituir-lhe, sem grandes custos, uma personalidade misteriosa e ambígua, aquela mesma para a qual Proust criou a denominação de 'ser de fuga'. (Genette, 1980, p. 199)

Em *Grande Sertão: Veredas* o leitor fica sabendo sobre os desejos, as inquietações e a incompletude de Riobaldo; contudo, a interioridade de Diadorim fica numa profunda opacidade. É uma personagem de excepcional força e magia, pois é por intermédio dele que Riobaldo adere ao jaguncismo e estabelece pacto (?) com o demônio, é em sua companhia que o personagem-narrador encontra seu destino; apesar disso, Diadorim permanece opaco, a voz lhe é concedida poucas vezes, isso faz com que o leitor desconheça seus sentimentos. Ele aflora na história como um grande amor de Riobaldo, o que o torna condizente com o 'ser de fuga' que, segundo Genette, é o ser amado.

Os fatos e as circunstâncias referentes a Diadorim só se elucidam ao final da narrativa, quando ocorre sua morte. E, assim mesmo, tem-se dele um conhecimento parcial, já que continua indefinidamente ambíguo, passível de secretas possibilidades interpretativas. Outrossim, o claro/escuro, a revelação e o ocultamento constituem características determinantes desta narrativa, não só em relação a Diadorim, mas também em relação ao personagem principal, que é debuxado sempre a partir de experiências limites e de fronteira: entre Deus e o Diabo, entre a fé e a incredulidade, entre o ser e o não-ser, experimentando continuamente o vazio e a plenitude da existência.

Certos pontos permanecem obscuros até o fim: não sabemos qual o sentimento de Diadorim em relação à vida, à religião e ao amor. Riobaldo promoveu esforços para realizar o pacto, mas não ficou claro se este foi, de fato, estabelecido. O protagonista

unesp

venceu a guerra, mas a vitória parece ter sido de Diadorim, que, com o assassinato de Hermógenes, vingou a morte do pai, realizando assim o grande sonho de sua vida. A mulher do Hermógenes não se aborreceu com a morte do marido; portanto, o sentimento instaurado no desfecho, que revela ainda a feminilidade de Diadorim, é, para o protagonista, mais de pasmo, de mergulho num poço de enormes segredos do que de revelação.

A ambigüidade textual, entrevista pela condição dúbia de Diadorim e pelas constantes hesitações do herói, constitui uma das características essenciais desta obra. A duplicidade de aspectos, assim como a variabilidade das hipóteses sugere mais a insolubilidade dos problemas ou a incapacidade do herói para resolvê-los.

A opacidade e a maneira sutil de lidar com as ambigüidades, unidas a uma emissão feita, predominantemente, pelo narrador protagonista demonstra que esses fatores ajustam-se, com perfeição, aos demais, dando à obra um efeito de completude e a impressão de um resultado inédito, decorrente da especial vivificação do conjunto. Ademais, essa maneira de apreender o objeto em sua totalidade e em seus efeitos evidencia o exercício operativo da formatividade.

11.5- A Criatividade das Anacronias

O processo formativo que sustém a enunciação está intrinsecamente relacionado com a complexa ordenação temporal do texto. Quando o jagunço Riobaldo Tatarana diz que

> Nem nós vamos com Medeiro Vaz para fazer barbaridade com a mulher e filhos pequenos daquele pior dos dois Judas, tão bem que mereciam, porque ele e os da laia dele têm costumes de proceder assim. Mas o que a gente quer é só pegar a família conosco prisioneira; então ele vem, se vem! (Rosa, 1986, p. 30)

o leitor qualificado sabe que esse relato aglutina temporalidades diferentes, que concorrem para ampliar a criatividade das anacronias. Esse fragmento aparece no início do texto, mas

unesp

a parte 'Nem nós vamos com Medeiro Vaz' refere-se ao meio da história, pois sabe-se que Medeiro Vaz chefiou o bando de jagunços, de que Tatarana era integrante, logo após a morte de Joca Ramiro. Tem-se, aqui, uma constelação temporal, porque o relato está textualmente inserido na apresentação, remete ao desenvolvimento e reporta, por meio da memória, a um período intermediário em que Riobaldo ainda era moço.

Mas a parte, '... o que a gente quer é só pegar a família conosco prisioneira, então ele vem, se vem!', remete para um ponto próximo do desfecho, pois é lá que acontece o seqüestro da mulher do Hermógenes, bem como a vingança imposta a seu bando. Esse episódio reaparece em páginas subseqüentes até que seu sentido se complete. O narrador retoma outras vezes seu conteúdo em forma de ziguezague, instituindo uma descontinuidade que faz parte da elaboração temporal da obra em análise.

Importa observar que a temporalidade tem, aqui, uma conotação própria, uma dimensão estética particular. Pode-se dizer que a obra começa *in media res*, pois o narrador, até a página oitenta e quatro, faz um resumo geral, apontando todos os pontos importantes do enredo; a partir daí ele estabelece seu início com a adolescência de Riobaldo e seu primeiro encontro com Diadorim, mas a nova seqüência não se mantém, pois a narrativa volta a fragmentar-se, como num embaralhamento de cartas, como diz o protagonista: "estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte." (Rosa, 1986, p. 82) Esse fragmento constitui uma metanarrativa, já que o narrador informa sobre seu modo particular de organizar o texto. Os acontecimentos que integram a narrativa vertem e revertem a todo instante, exigindo que o leitor correlacione momentos e fatos que tiveram lugar numa escala temporal variada.

Na seqüência, os relatos são feitos tomando por base um movimento de ziguezague, estabelecendo uma temporalidade complexa, como nesta analepse:

A mocinha miosotis? Não. A ros'uarda. Me alembrei dela; todas as minhas lembranças eu queria comigo. Os dias que são passados vão indo em fila para o sertão. Voltam, como os cavalos:

unesp

os cavaleiros na madrugada – como os cavalos se arraçoam. O senhor se alembra da canção de Siruiz? (Rosa, 1986, p. 272)

A metáfora textual é apropriada, os momentos díspares enfileiram-se na seqüência do texto, acompanhando o movimento retrospectivo da memória, até a canção de Siruiz, que está no início da narrativa, quando Riobaldo era garoto e a ouviu pela primeira vez.

Ao perpassar por momentos temporais díspares, o narrador faz com que o relato fuja das proximidades do real para adentrar os momentos fascinantes da imaginação, provendo o texto de cosmicidade e de sonho. Essa maneira de inserir os fatos no tempo, exprimindo-os em ziguezague, apresenta uma força reveladora própria, alimentada por uma específica plasticidade.

A descontinuidade temporal, que permeia a ocorrência dos fatos, é uma matéria dotada de exigências e de possibilidades formativas, que, por isso, integra-se de maneira harmônica ao teor singularizante da obra. Um elemento assim elaborado evoca sempre os demais e todos juntos concorrem para instaurar o nexo vivo resultante da ativação da forma.

11.6- A Função dos Anúncios

As prolepses, que fazem breves alusões a 'fatos' relacionados com a narrativa maior, são denominadas por Genette de anúncios; têm a função de fazer referência a um acontecimento importante na estrutura composicional que, a seu tempo, terá seu lugar, sua devida inserção no texto. Veja-se este fragmento, do começo da narrativa, quando Riobaldo ainda garoto pergunta a Diadorim – "Você nunca teve medo?" – ao que seu amigo responde: " Costumo não..." (Rosa, 1986, p. 89)

Diadorim acrescenta em seguida – "Meu pai disse que não se deve ter..." e depois faz esta consideração de singular importância para a integração global da leitura "...Meu pai é homem mais valente deste mundo". (Rosa, 1986, p. 89)

unesp

A coragem de Diadorim e a valentia de Joca Ramiro são qualidades a serem confirmadas bem mais adiante na narrativa. Trata-se de anúncios de amplo alcance, o que confirma o trabalho formativo do autor, visando à coesão e à arquitetura de sua obra. Há várias simetrias que se estabelecem à distância e correspondências 'telescópicas' que testam a todo instante a qualidade da percepção do leitor. Num escritor que burila detalhadamente seu texto, a elucidação dessas estratégias contribui para a compreensão global da obra.

O anúncio é um fator composicional que auxilia eficazmente a elaboração dessa narrativa fragmentária, em função da descontinuidade que ele pressupõe, como neste trecho:

> Mas Diadorim e o Caçanje se estavam já adiante, por me esperar chegar. – 'Redemunho!' O Caçanje falou, esconjurando – Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: *redemunho* era d'Ele – do Diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora não ri? Pensei. O que pensei: *o diabo, na rua no meio do redemunho*... Acho o mais terrível de minha vida, ditado nessas palavras, que o senhor nunca deve de renovar. (Rosa, 1986. p. 213)

Aqui está o prenúncio de um dos motivos mais importantes da narrativa, a luta final horrível, em que a vingança é consumada, e em que morreram Diadorim e Hermógenes. O protagonista sentiu-se, repentinamente, exaurirem-lhe as forças diante deste embate, "Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim mesmo, me tonteava, numas ânsias"; (Rosa, 1986, p. 527) a única façanha que ele conseguiu foi pronunciar essa reza brava ...*O diabo na rua, no meio do redemunho*...

Esse breve relato contém indícios essenciais do enredo, passa por outros que o retomam, até chegar àquele final que sintetiza o desfecho da guerra, o que confirma o efeito da narrativa intercalada, em que o microrrelato de um motivo surge e desaparece, voltando a surgir outras vezes, num crescendo, até atingir o seu clímax. Esse modo formativo tem, por seu significado, a faculdade de trazer à superfície o que está na

unesp

profundidade do texto; ora, o profundo nos objetos 'belos' é a possibilidade que eles têm de proporcionar a expansão do ser.

Os componentes integrantes das estratégias da narrativa como vozes enunciadoras, disseminação, dissimulação, opacidade, anacronias e anúncios podem ser correlacionados a uma das definições de arte. Aqui, procura-se avaliá-los a partir da arte entendida como formatividade, tal qual a definiu Luigi Pareyson.

Segundo esse autor, há três conceituações tradicionais para a arte. A primeira prevaleceu na antigüidade que a concebia como um fazer, "em que era, explícita ou implicitamente, acentuado o aspecto executivo, fabril, manual." (Pareyson, 1989, p. 30) Mas os estudos antigos não se preocuparam em estabelecer a distinção, necessária, entre a arte em sua natureza intrínseca e o ofício, a técnica do artesão.

A segunda concepção, muito mais presente no decurso do pensamento ocidental, procura compreender a arte como conhecimento, visão, contemplação, relegando a plano secundário o aspecto executivo, exterior desse fenômeno, entendendo-o, " ora como a forma suprema ora como a forma ínfima do conhecimento, mas, em todo caso, como visão da realidade, ou da realidade sensível em sua plena evidência, ou de uma realidade metafísica superior e mais verdadeira, ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática". (Pareyson, 1989, p. 30)

A terceira, que a concebe como expressão, teve seu ápice no Romantismo: fundamentava-se no princípio de que a beleza da arte não consistia "na adequação a um modelo ou a um cânone externo, mas na beleza da expressão, isto é, na íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as anima e suscita". (Pareyson, 1989, p. 29)

Essas diversas concepções permitem uma visão ampla do fenômeno artístico, mas, nenhuma delas, isoladamente, é capaz de dar conta da complexidade própria da arte.

unesp

A primeira concepção toca num problema central da arte: seu aspecto produtivo, realizador e executivo, como muito bem elucidou Pareyson. Mas é preciso considerar que muitas outras atividades humanas têm essa face executiva e produtora. Diferentemente do sistema manual e fabril, em que o fazer tem um aspecto evidente e vistoso, a "arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com freqüência, foi, na verdade, chamada, criação", (Pareyson, 1989, p. 32) porque, como os organismos existentes na natureza, tem vida própria, autônoma, independente, gerando por sua vez, objetos inteiramente singulares, reveladores da essencialidade dos seres e das coisas.

Nessa perspectiva, arte é vista como *formatividade*, ou seja, como a reunião indissociável de 'produção e invenção'. Ela torna-se, assim, uma operosidade própria: um fazer que inventa *o por fazer e o modo de fazer*. "A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original". (Pareyson, 1989, p. 32) Nela a execução e a produção são encontradas no próprio ato de fazer, sem qualquer projeto prévio, já que resulta da invenção. Assim, a arte é realização "não somente de um 'facere, mas propriamente de um 'perficere', isto é, um acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível". (Pareyson, 1989, p. 32) Esses aspectos estão, entretanto, ligados estreitamente à forma artística, que busca ser exemplar em sua perfeição e singular em sua originalidade.

Decorre daí que, embora todas as obras literárias de ficção tenham seu projeto de elaboração da voz do narrador (ou narradores) seu sistema de anacronias, seu procedimento de elaboração da opacidade e da construção de seus anúncios, cada uma lida com esses aspectos de modo próprio, buscando infundir-lhes singularidade e perfeição.

Por isso é que em *Grande Sertão: Veredas*, que se inicia pela voz enunciadora de Riobaldo ex-jagunço, sendo subseqüentemente permeada pelas enunciações de Tatarana e Urutu-Branco, até passar, de vez, para as vozes desses últimos, este procedimento torna-se

unesp

singular e irrepetível, não só nesta obra como, também, em outras deste autor, determinando a singularidade de seu modo de fazer.

A maneira única de elaborar a enunciação, ligando-a ora à temática central da obra ora a seus subtemas mais importantes, como o da fé e da incredulidade, ou ao do bem e do mal, concorre para que o leitor perceba que está diante não de um fazer 'com arte', mas de um 'fazer arte', tendo em vista que a "arte propriamente dita conduz à especificação da *formatividade*, exercitada, não mais tendo em vista outros fins, mas a finalidade é ela em si mesma". (Pareyson, 1993, p. 37)

Tanto o processo de enunciação que conduz a um procedimento específico de leitura, que exige redobrada atenção do leitor, já que os pontos essenciais do enredo vêm em forma de meia-luz, quanto a construção de Diadorim como 'ser de fuga', de modo a manter, por longo tempo, toda a dubiedade, todos os mistérios e segredos que o envolvem, concorrem para a singularização e formatividade desta obra.

A maneira singular pela qual seus constituintes foram compostos leva o leitor a concluir que foi realizada a 'forma formante', isto é, aquela que confere a cada parte o lugar almejado pelo todo, de tal sorte que este resulte, também, da ordem atribuída às partes.

Os elementos anteriormente descritos, mais aqueles existentes na obra, que não foram aqui examinados (como as aliterações, as onomatopéias, as rimas internas, ousadias mórficas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras), concorrem todos para a revitalização dos recursos expressivos do texto, de modo a integrar o projeto de formatividade, no qual o fazer é, ao mesmo tempo, modo original de fazer.

Além disso, em *Grande Sertão: Veredas* o narrador sacrifica o enredo linear e o encadeamento seqüencial dos fatos, em favor de uma intercalação permanente e rigorosa,

unesp

que resulta da mobilidade mental do protagonista; daí a descontinuidade do texto, que exige uma leitura capaz de correlacionar múltiplas vozes, enunciadas em momentos próximos ou distanciados no tempo.

A cuidadosa elaboração dos componentes textuais, do romance em exame, têm a incumbência "de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética" (Pareyson, 1993, p. 7), pois sua qualidade artística concorre prioritariamente para que a profunda humanidade espelhada em sua ficção se revele, confirmando o lugar central que a arte ocupa na experiência humana.

12- UMA DISCURSIVIDADE SINGULARIZADORA

> A palavra tem duas significações – a primeira, direta, e a segunda espiritual – é o material exclusivo da poesia e da literatura, o material que só esta arte pode utilizar e por meio do qual ela fala à alma.
>
> Kandinsky

A linguagem, constituinte substancial na criação literária, especialmente por sua feição multiforme, pode ser tratada tanto como elemento discursivo, apto a traduzir fatos e opiniões, (quando, então, funciona como um modo comunicativo usual, ensejando interesse para a ciência lingüística), quanto pode ser considerado em sua aptidão para exprimir o mundo interior do homem, sua vida sentida, em sua ampla potencialidade virtual.

O trabalho do ficcionista consiste em criar um mundo verbal, ou parte significativa desse mundo, dando-lhe a "aparência de experiências, à semelhança de eventos virtuais, e organizá-los de modo que constituam uma realidade pura e completamente experimentada, uma peça *de vida virtual"*. (Langer, 1980, p. 221) Essa propriedade de tornar virtual os eventos que compõem o 'mundo' de uma obra artística dá a seus constituintes, sobretudo à linguagem, muito mais densidade e encanto.

No romance em exame, a linguagem traduz mais do que os sentidos do mundo factual, pois se abre para a criação de novas significações e enseja um outro olhar que promana de uma focalização oblíqua, que emerge das tonalizações subjacentes dos objetos e dos seres ficcionalizados.

Esta narrativa confere especial relevo às possibilidades expressivas da linguagem, que se torna criadora de ilusão de vida, fazendo com que sua essencial formatividade agregue-se a um modo de ver e de recriar o mundo, que faculta a condução do interesse do leitor, da discursividade cotidiana para o plano literário, isto é, da realidade para a ficção.

unesp

O 'autor implícito' toma a língua que ostenta uma longa tradição, inclusive literária, imprime-lhe uma particular intenção formativa, fazendo com que ela evoque possibilidades inéditas e imprevistas, como nestas passagens:

> Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiou nele, feito mostrou o que é: pedido madrasto, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro das espécies de sua natureza. (Rosa. 1986, p. 6)

> Bela é a lua, lualã, que torna a se sair das nuvens, mais redonda recortada.
> Ali é que vaqueiro brama, com suas boiadas espatifadas. Ar que dá açoite de movimento, o tempo-das-águas de chegada, trovoada trovoando. Vaqueiros todos vaquejando. O gado esbravaçava. A mal que as notícias referiam demais a cambada dos Judas, aumentável, a corja! '– A tantas quantas?' – ou pondo meu perguntar. – Os muitos! Uma monarquia deles... (Rosa, 1986, p. 59)

Aqui a acentuada musicalidade, o vocabulário insólito e a sintaxe inesperada atuam para operar o rompimento com o ambiente referencial do leitor, de tal forma que o meio físico se torne irrelevante para a experiência ficcional, atribuindo um tom de virtualidade à linguagem. Obtém-se, nesse caso, a correlação adequada entre a realização discursiva e a intenção formativa, as quais, simultaneamente, garantem eficácia formal à linguagem.

Essa elaboração especial praticada sobre a linguagem estimula o valor afetivo importante na criação do ambiente virtual da obra. Os fragmentos, por sua singularidade expressiva, permitem ao leitor entrar em contato com os matizes próprios do sertão.

A palavra é, em *Grande Sertão: Veredas*, um elemento apropriado para iluminar e exprimir o ser, ou para colocar o leitor em contato com a dimensão transfiguradora do ser. A linguagem científica, que toma a realidade como objeto destinado à análise, não cumpre essa função, nem a linguagem técnica, que reduz a realidade a certos esquemas adequados a determinados contextos; na obra artística, diferentemente, "o ser 'habita' a linguagem poética criadora, na qual se pode 'comemorá-lo', isto é, lembrá-lo conjuntamente, a fim de não se cair no esquecimento." (Heidegger, 1991, p XI*)*

A indagação metafísica e a interpretação científica são modos inadequados para realizar o percurso de ascensão ao ser; o modo mais viável para habitá-lo é, segundo

Heidegger, a criação poética, que faculta, ao homem, harmonia e encanto, preenchendo eficazmente sua aventura de viver, que se apresenta de forma complexa e enigmática. São os poderes da linguagem e da imaginação que diferenciam o homem das demais criaturas da natureza. É pelo poder de sua construção simbólica que ele forma esse outro mundo, diferente daquele do geômetra, do astrônomo ou de qualquer outro que não seja permeado pela qualidade essencial da imaginação e do sentimento.

A efetividade formativa do texto em análise está relacionada, de algum modo, ao seguinte princípio: pela arte o ente ascende ao ser, pois o último é a casa "que o homem pode habitar, é a clareira no meio do bosque, cujos caminhos não levam a parte alguma. O ser pode aparecer e pode ocultar-se, porém em caso algum é mera *aparência*: é presença permanente, o horizonte luminoso, no qual todos os entes encontrariam sua verdade." (Heidegger, 1991, p. XII)

Tem-se em *Grande Sertão: Veredas* um discurso multiforme, investido de uma semantização aberta, plurívoca, de comunicação inabitual. Essa é uma característica própria da linguagem ficcional, que em Guimarães Rosa adquire estatuto diferenciado. O mundo virtual, por ele elaborado, surge sob o foco de uma luz inusitada e o leitor sente que está em face de uma emissão única, irrepetível, em que a significação se distende, solicitando um esforço para fazer-se compreender. Passagens como estas, confirmam sua dimensão composicional:

> – "Ossenhor uturje, mestre, a gente vinhemos no graminhá... Ossenhor uturje..." (Rosa, 1986, p. 338)
>
> O chapadão é uma estada, estando. (410)
>
> Aí mês de maio, falei, com a estrela-dalva. O orvalho pripingando, baciadas.
>
> Mas uma cela range de seu, tine um arreaz, estribo, e estribeira, ou os cascos, quando o animal lambe o freio e mastiga. (Rosa, 1986, p. 89)

> Tresdobrado homem. Sendo que entendia tudo de manejar com arma, mas viajava sem cano nenhum; dizia! – Níquites! Desarmado em completo. (Rosa, 1986, p. 106)

O sentido emerge, no contexto da obra, com tonalidades semânticas complexas. Nesse caso, o discurso efetua um desligamento do ambiente real do leitor, compondo uma força virtual, apta a exprimir não a profundidade do intelecto, mas, sim, a profundidade da

unesp

experiência, esta entendida como a posse de importe vital decorrente de um objeto artístico; ou, em outras palavras, a elaboração peculiar desse discurso torna-se tão apreciável quanto aquilo que está sendo dito, além de veicular uma informação que é importante não pelo que está expresso, em primeira instância, mas pelo que nela fica sempre sugerido, nos estratos de sua incompletude. A ele se pode aplicar a seguinte afirmação de Umberto Eco: "O discurso assim organizado é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio, um estímulo para o gosto, para a imaginação e para a inteligência". (1976, p. 280)

O 'autor implícito' imprime, na presente narrativa, uma plasticidade peculiar à linguagem. Esse constituinte, para se tornar matéria de arte, é necessário que lhe seja conferida uma especial intenção formativa, que passa a integrá-lo interiormente e a dar-lhe particular expressividade. No processo formativo do presente texto, o autor trabalha criativamente a língua, a faz falar, conduzindo-a a assumir ampla margem de liberdade vocabular, sintática e semântica, conferindo ao processo de leitura uma evidente tensão entre o sentido corrente e o figurativo.

Grande Sertão: Veredas integra-se ao ideário renovador das correntes poéticas de vanguarda. As novas propostas de vida e de arte, surgidas sob o impacto da nova ciência, da tecnologia dela resultante e da urbanização crescente, foram bem assimiladas nessa obra, que prima por uma linguagem que suscita no leitor o pressentimento de uma significação diferenciada, resultante de um conjunto de alterações praticadas sobre o texto. Tornou-se a linguagem, aqui, um elemento singularizador, ao procurar, de maneira lúcida e empenhada, ajustar suas possibilidades expressivas à cosmovisão renovada e multiforme do século XX.

Esse autor contribuiu com a importante e substancial renovação operada na produtividade do discurso literário, ao optar por um texto mais flexível e plástico. Seu projeto artístico funda-se no princípio da deformação coerente, resultando na alteração significativa dos constituintes internos do romance. A expressividade sobrepuja, nesta obra, as convenções retóricas, oferecendo-lhe um clima de largas possibilidades experimentais,

unesp

que a integram, por mérito, às conquistas das vanguardas no que tange aos problemas da expressão.

A linguagem sofre, sempre, inúmeras influências da tradição, mas o 'autor implícito' imprime-lhe uma especial elaboração formativa, decorrente da flexibilidade a ela impingida por alguém que conhece a sua essencial natureza, ou, como prevê Pareyson, "Trata-se antes de uma adoção que, enquanto dá artisticidade à matéria e faz a língua falar, cuida de interpretar-lhe a natureza e sobretudo as tendências, que são o que são, e não se pode forçar arbitrariamente". (1993, p. 131)

A elaboração ficcional de *Grande Sertão: Veredas* procura dar especial relevo às possibilidades plásticas da linguagem, especialmente pela seleção congenial de um vocabulário insólito e, às vezes, neológico, que resulta numa semantização alternativa, que evoca possibilidades inéditas e imprevistas, em razão do acentuado processo renovador. "– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem se ver – se viu – ..." (Rosa, 1986, p. 1)

Tem-se, nesse caso, uma operação plena de intencionalidade formativa, realizada sobre a linguagem, adequando-a a uma flexibilização que a configura como arte pela adoção de um hábil procedimento norteador da eficácia formal.

Observa-se, aí, a elaboração de um discurso diferenciado em que o enunciador, como diz Pareyson, "procura cuidadosamente as expressões mais apropriadas e elegantes, de sorte que a formulação possa ser definitiva e por assim dizer reivindicar a qualidade de única e própria por aquilo que se quer dizer." (1993, p. 54)

Esse recurso criativo ocorre com a finalidade de desautomatizar a mente, de superar os hábitos do discurso padrão, de abrir caminho para a metamorfose estilística. Por isso, emerge, em decorrência desse processo formativo, um estilo lúdico, que exprime o prazer criativo em sua abrangência operante.

unesp

Essa obra propicia-nos um outro discurso, em que as palavras, em nova correlação, brilham com inesperadas conotações; assim, no centro dessa variedade composicional, a acepção nova e os critérios diferenciados dão-se as mãos, para que a recriação, representada pela habilidade compositiva, transborde ou transpareça.

– "É ele! Mas é ele! Só pode ser ele..." – aí alguém lembrou. – "Temos de mandar por ele..." – foi a palavra de Marcelino Pampa. – "Onde é que estará? Na Pavoã? Alguém tem de ir lá..." – "É ele... É ver a vida: quem pensava? E é homem danado, zuretado..." – "Está a favor da gente... E ele sabe guerrear..." E era. Repegava a chuva, trazente, mas mesmo assim o Quipes e Cavalcânte montaram e saíram por ele, da Pavoã no rumo." (Rosa, 1986, p. 73)

Vai, um dia, eu quis. Antes, o que eu vinha era adiando aquilo. Quis, assim, meio às tontas, mesmo desfazendo de esclarecer no exato meus passos e motivos. Ao que, na moleza, eu tateava. Digo! Comecei. Tinha preceito. O que seja - primeiro não se coma, não se beba, e é; se bebe cachaça... (Rosa, 1986, p. 354)

Observando os trechos anteriores, nota-se que o período longo, com pretensão de completude, foi afastado, em proveito da fragmentação. Os pensamentos instauram-se aos poucos, de tal forma que o não-dito é tão importante quanto o declarado. O narrador anuncia o estável, mas é do subjetivamente amorfo que fala.

12.1- Nas Malhas de um Novo Ideário

Grande Sertão: Veredas, em razão de suas características internas, espelha, com rara profundidade, o complexo e multiforme ideário proposto pelas diversas correntes de vanguarda. Tal qual previra o futurismo, a linguagem dessa obra está assinalada não só por substantivos duplos, mas pela duplicidade de várias modalidades morfológicas.

As orientações literárias do século XX previram um texto ágil, dinâmico, em que as palavras se relacionassem de forma a exprimir a velocidade e a multiformidade do pensamento, o que se dava não mais linearmente, mas pela descontinuidade, propiciando outra orientação de sentido. Nessa perspectiva de produção textual, as palavras justapostas ganharam importância, pois passaram a propiciar uma significação diferenciada, independente do sentido inerente a seus radicais, na linguagem corrente, tornando-se um

unesp

recurso adequado à nova concepção estilística, como se pode verificar em *Grande Sertão: Veredas:*

> Que-não-há (47), cavalheiro-da-sala (44), quebra-cangalhas (45), querem-porque-querem (60), pipoco-paco (63), quê-quê-quê? (87), cabeça-para-baixo (124), Pedras-de-Maria-da-Cruz (Rosa, 1986, p. 95)

Esse processo retórico origina-se de um revisionismo acentuado, que protege a obra da influência, pois seus planos, semântico, sintático e morfológico diferem, fundamentalmente, daqueles postos em prática pela tradição.

A elaboração formativa tende, aqui, a dilatar a significação, ao retirá-la da ordem usual, propondo-se, com isso, a estabelecer, pela transfiguração, um íntimo contato com a face dissimulada do real. O uso de um vocabulário insólito, organizado de forma desautomatizadora concorre para instaurar uma nova sensibilidade artística, própria do contexto criativo da obra:

> ...Tiroteio fervo, será? Aí é que vou ver um mais menino que o J' bibe...
>
> – Se tu não sabe, você vai saber: que eu já fiz minha fama... – "Jiribibe? Pois, aquele, eh: ele pede esmola ao rei..." 509
>
> "Esses, eles! Mas nós já tínhamos tomado recato. – 'Maximé...' – eu disse." 508
>
> Esses, eles! (esses, avistados, eram eles)
>
> Você já está desistido dela? – em fim.
>
> – Hem? Hem? Dela quem dela? (Rosa, 1986, p. 468)

O estilo é feito por um projeto alternativo, em que as alterações da expressão concorrem para o reordenamento da significação, de modo a permitir que certas nuances do real venham à tona, no momento da criação, de tal forma que esses novos recursos permitam, ao ficcionista, transportar-nos do universo extraliterário ao estritamente ficcional, assimilado por uma nova sensibilidade, marcada pelo estranhamento e pela imprevisibilidade. Só assim a obra artística se torna, mais que um meio de prazer, um ensejo intelectual, que traz em si matrizes de idéias, propiciadoras de 'emblemas' do mundo, cujo sentido não cessa de se refazer.

unesp

O contraste que se estabelece em *Grande Sertão: Veredas*, entre o plano expressivo e a significação dele decorrente, associa-se estruturalmente a outras antinomias constantes da obra, como aquelas referentes à fé e à incredulidade, à religião e à magia, à presença constante da guerra e à busca da paz, conferindo ao texto uma apreciável unificação do estilo. Essa tensão constante entre os fatores significativos que integram o sentido global do texto instaura, continuamente, a plurissignificação.

12.2- No Âmbito da Multiplicidade

Este romance, seguindo proposições similares às da poética cubista, aglutinou, na mesma seqüência, assuntos, espaços e momentos diversos. Esse procedimento tornou-o uma forma expressiva da descontinuidade e da descentralização próprias da vida moderna. Além disso, essa nova orientação expressiva permite ao leitor reagrupar os assuntos, espaços e momentos em outra ordem e conseguir, assim, uma leitura alternativa. A esse propósito, veja-se o fragmento:

> Eu ia numa caçada, com o grande gosto, ah. Pois não era? Mais tempo se gastou, esbarrados em casa-de-fazendas ou em povoados. Melhor – por lá, também, haviam de aprender meu nome. De em desde, bem que já cumpriram de me recompensar e me favorecer, pela vantagem: porque eu ia livrar o mundo do Hermógenes. O Hermógenes – pelejei para relembrar as feições dele. Achei não. Antes devia de ser como o pior: odiado com mira na gente.
>
> 'Diadorim...' – pensei – '...assopra na mão a tua boa vingança...' O Hermógenes: mal sem razão... Para poder matar o Hermógenes é que eu tinha conhecido Diadorim, e gostado dele, e seguido essas malaventuranças, por toda parte? (Rosa, 1986, p. 478)

Na pintura, os cubistas fragmentavam os objetos, em planos geométricos que se interceptavam, sucediam-se e se superpunham, na tentativa de ampliar a visão do espectador. Nesse trecho o narrador procedeu semelhantemente, ao relatar vários assuntos: o protagonista narra sua integração, por gosto, ao bando de jagunços (de Zé Bebelo); fala do largo tempo que se gastou no percurso feito em direção à guerra; da necessidade da demora para que as pessoas pudessem aprender seu nome que foi mudado quatro vezes; das comunidades que começaram a recompensá-lo por seu projeto; do Hermógenes que era

unesp

homem odiado e sem feições; de Diadorim e seu propósito de vingança; de seu destino a partir do encontro com Diadorim, resultando no encanto por esse último.

Esse modo criativo concorre para desautomatizar a mente e para superar os hábitos do discurso padrão, abrindo caminho para a metamorfose estilística. Por isso, emerge, permanentemente, em decorrência desse processo artístico, um estilo que realiza efetivamente a variabilidade criativa, tornando-se, desse modo, perfeitamente adequado para exprimir a cisão do personagem-narrador, cuja alma se fraciona entre Deus e o Diabo.

12.3- Abertura para a Experimentação

As narrativas do século XX experimentam uma tensão contínua entre a necessidade de ordem, de unidade, e a necessidade de representar as formas em mutação, abertas a inúmeras possibilidades.

A enumeração é um recurso que conduz a um ritmo mais acelerado, próprio para a expressão do tempo da memória, de onde emergem fatos que brilham como relâmpagos. Schuler também informa que "As vírgulas indicam espaços vazios, sem memória. Os pontos marcam lapsos maiores. Na série enumerativa, a pontuação está a serviço do ritmo." (1989, p. 18)

Essas características fazem com que este romance fuja da rigidez das formas cristalizadas e adentre o espaço da experimentação, pelas múltiplas variações do processo criador, conseguindo pela variedade de formas enunciativas e pelas complexas relações discursivas praticadas, tornar o leitor participativo, como previram as correntes poéticas do século XX. Assim, o presente texto instaura-se como o lugar em que as idéias se fazem e se desfazem. A escrita, sua marca fundamental, chega a seu pleno florescimento, e a obra, criativamente, questiona a forma tradicional e mina a rigidez dos gêneros, atingindo um padrão estético de relevante ressonância artística. A operosa formatividade dos procedimentos, acima indicados, desarticulam a racionalidade opressora e propiciam uma feição adequada à transfiguração inerente às criações artísticas.

unesp

As contínuas enumerações em *Grande Sertão: Veredas* por não portarem ordem ascendente ou descendente, trazem consigo a força desintegradora que ultrapassa a ordem convencional:

> Olhe o senhor: aqui, pegado, vereda abaixo, o Paspe – meeiro meu – é meu. Mais légua, se tanto, tem o Acauã, e tem o Compadre Ciril, ele e três filhos, sei que servem. Banda desta mão, o Alaripe: soubesse o senhor o que é que se presa, em rifleio e à faca, um cearense feito esse! Depois mais: o João Nonato, o Quipes, o Pacamã-de-Presas. E o Fafafa – este deu lances altos, todo lado comigo no combate velho do Tamanduá-tão: limpamos o vento de quem não tinha ordem de respirar, e autos esses desrodeamos... O Fafafa tem uma eguada. Ele cria cavalos bons. Até um pouco mais longe, no pé-da-serra, de bando meu foram o Sosfredo, Jesualdo, o Nélson e Jão Concliz. (Rosa, 1986, p. 16)

E como o aspecto subjetivo é que está sendo evidenciado pelo narrador há, ao final da obra, outra enumeração com esses mesmos nomes, mas em outra ordem, o que demonstra a pluralidade de articulações do texto, ao colocar em evidência essa singular possibilidade expressiva.

Os fenômenos, aqui, não se relacionam por via de um determinismo lógico, por isso, cabe ao leitor colocar-se no centro de uma rede de relações complexas e fazer suas escolhas com o propósito de obter significações aproximadas, pontos de contato, frente às dinâmicas possibilidades de um mundo que não se conclui.

Outra característica dessa obra é a apresentação simultânea de situações e de cortes abruptos na seqüência do enredo, com subseqüentes cortes na estrutura temporal; esses são fatores importantes em sua organização formal. O relato maior que constitui a história de Riobaldo (enredo central da obra), vem entrecortado por microrrelatos, que tratam de assuntos complementares. Um desses episódios complementares é o caso de Maria Mutema e do Padre Ponte, contado pelo jagunço Jõe, como foi visto no capítulo onze.

Nesse caso, a narrativa menor está encaixada na maior. Embora tratem de assuntos diferentes, acham-se profundamente correlacionados. Como são narrativas ulteriores, o ato enunciativo a elas referente dá-se após a ocorrência dos fatos, mas ambas são *simultaneamente* rememorizadas, na seqüência da leitura.

unesp

O micro-relato, encaixado, e a narrativa maior são recuperados concomitantemente pela memória do personagem-narrador, que por esse artifício faz veicular a multiplicidade temporal na progressão linear da linguagem, propiciando a reelaboração do processo expressivo, por meio de cortes, artisticamente planejados, que estabelecem novos sistemas de vizinhança. Trata-se de um texto de organização arrojada, que procura tirar proveito da justaposição e do encaixe, imprimindo à linguagem ficcional uma ousada feição.

A simultaneidade está muito presente na obra e reaparece em outros momentos. No final, ao tratar da região em que Riobaldo mora, os momentos se repetem, deixando entrever que a narrativa segue o curso subjetivo, ao relatar a configuração da vizinhança, composta basicamente de ex-jagunços, vê-se que o episódio da página dezesseis, acima mencionado, aproxima-se estrutural e semanticamente, ao da página trezentos e cinqüenta e dois: ambos emergem da memória, justapondo fatos ocorridos em tempos distantes e distanciando fatos ocorridos em momentos próximos. As páginas parecem não obedecer a uma ordem fixa, já que podem reordenar-se em seqüências diversas, obedecendo ao princípio da permutação.

Essa maneira de formar impede uma visão privilegiada, convincente, clara, pois está em jogo a possibilidade de induzir o leitor a apreender esta obra por meio de um desdobramento contínuo, de tal forma que ela se apresente sob aspectos sempre novos, como se estivesse em permanente expansão. Os textos reescritos demandam uma outra sensibilidade; sua fruição exige, por parte do leitor, uma vívida imaginação, capaz de apreender a mutabilidade do presente, momento pleno de horizontes inesperados.

A elipse é outro procedimento muito freqüente nesta obra. Os sintagmas aparecem nela fragmentados, para conotar a impressão do múltiplo, na tentativa de exprimir a forma particular de inserção do homem no mundo atual. Trata-se de um recurso artístico apto a exprimir a descontinuidade e a esfacelamento do homem, contemporâneo:

unesp

"Que foi mais que o senhor fez?" – então João Concliz perguntou.

– "Deu fogo... o homem, com mais cinco homens... avançaram do mato, deram fogo contra os outros eram montão, mais duns trinta. Mas fugiram. Largaram três mortos, uns feridos. Escaramuçados. Ei! Estavam a cavalo... O homem e os cinco dele estão a pé. Homem terrível... Falou que vai reformar isso tudo! Vieram pedir sal e farinha no rancho. Emprestei Tinham matado um veado campeiro, me deram naca de carne." (Rosa, 1986, p. 72)

Em *Grande Sertão: Veredas*, o fluxo da linguagem sofre o impacto da descontinuidade. As informações do personagem surgem truncadas, vêm por partes. O sistema de vizinhança rompe os processos tradicionais de coordenação e subordinação. A frase curta, unida à variabilidade que emerge do assunto, imprime um ritmo mais veloz e sugere a mobilidade das perspectivas e uma multiplicidade de interpretações.

A leitura é um processo, pressupostamente, seqüencial; mas esse texto, por meio da estruturação de seus elementos constitutivos menores, nega isto, em razão dos vazios, dos saltos, das indeterminações. Ocorre em sua experiência criativa uma reavaliação do procedimento representacional da realidade, que surge marcado pela fragmentação, tornando-se apto a exprimir esta nova feição contextual do mundo contemporâneo.

A elipse envolve o intervalo e a descontinuidade, influi preponderantemente no projeto formativo desta obra, que apresenta recursos retóricos variados. São constantes as aglutinações que conduzem a sentidos aparentemente pleonásticos como em 'deerrados' e 'pedacinhozinho', em que a alteração do significante enseja a variação no significado, descristalizando a linguagem. "Ampliações e repetições conferem, ainda, ao romance, densidade épica que lembra o clima criado por Homero com o emprego freqüente de epítetos. A técnica do avolumamento contraponteia com recursos que concentram o máximo de significado no mínimo de significante." (Schuler, 1989, p. 16) Pode-se observar reduções dessa natureza em trechos como "Mas, em deslua, no escuro feito, é um escurão, que peia e pega ... nós vivíamos na deslei". (Rosa, 1986, p. 205)

Grande Sertão: Veredas constitui uma elaboração ficcional aprimorada em que a estruturação torna-se tanto mais estimulante quanto mais numerosos são os procedimentos propulsores de significações e de atitudes criativas que nele se cruzam e se tocam.

unesp

Apresenta recursos diversos que lhe possibilitam vários significados e múltiplas maneiras de ser compreendida e apreciada, tornando-se a manifestação vívida de um estilo diferenciador, que estimula adequada e persistentemente a percepção do intérprete.

Isso é possível porque a palavra apresenta, segundo Gadamer, uma função *categorizadora*, isto é, tem a propriedade de abrir o mundo, em relação àquilo de que se pode falar. Em *Grande Sertão: Veredas* encontramos a linguagem fundante de que fala esse filósofo: ela "em sua função constituidora do mundo desperta-nos para a verdade, não no sentido tradicional de *adaequatio rei et intellectu*, mas à verdade como fundação de sentido e esta fundação faz-se por excelência, na criação literária." (1998, p. 12)

Partindo das postulações da analítica transcendental do ser-aí, chega-se à configuração das possibilidades multidirecionais da palavra; ela pode tanto ser reveladora quanto ocultadora de aspectos fundamentais do ser. E essa dupla direcionalidade está na raiz instauradora do ser; mesmo que este seja apenas um pressuposto, e não um conceito disponível, pode revelar-se, de algum modo, na palavra autêntica. A palavra autêntica é, para Gadamer, a palavra dizente.

"Que significa o surgimento da palavra na poesia? Como as cores saem da luz na obra pictórica, como a pedra é sustentadora na obra arquitetônica, assim é na obra poética a palavra mais dizente que em qualquer outro caso. Esta é a tese." (Gadamer, 1998, p. 30) Não apenas a palavra que remete a algo, mas aquela que cria algo.

Há uma maneira especial de formar que dá à palavra, numa obra como *Grande Sertão: Veredas*, um elevado grau na competência de dizer, experimentando uma emissão que extrapola os diferentes modos do estar para adentrar sentidos fundamentais do ser. Isto evidencia a distância que se interpõe entre o autêntico e o inautêntico, vistos a partir da polaridade que se estabelece entre a vivência cotidiana e a arte. Nesta última, "O dizer não cessa em si mesmo, mas diz algo essencial, e se o dito, mediante o dizer está aí inteiramente, então a palavra é dizente sem que esteja presente aquilo que diz, ainda que a palavra se haja extinguido e não tenha sido considerada senão ela mesma." (Gadamer, 1998, p. 36)

unesp

Mas se a palavra na ficção é assim tão substancial, qual será o seu perfil caracterizador? Para esse pensador é "a autopresença, a manifestação nela do ser-aí, e não o que se expressa em sua condição de objeto. Não há nenhum objeto poético, só há uma representação poética de objetos (assim, se poderia transformar uma conhecida formulação de Nietzsche)". (Gadamer, 1998, p. 37)

Aristóteles já havia atentado para o fato de que a poesia é mais filosófica do que a história, porque não fala das coisas tal qual ocorrem no cotidiano, mas da maneira pela qual poderiam ocorrer. Infere-se daí que a palavra, numa obra como *Grande Sertão: Veredas*, participa da transfiguração que remete para o essencial, pois os textos literários detêm uma energia peculiarmente evocadora. Na palavra artística aflora o sentido, como parte constitutiva do ser. Ela proporciona à criação poética uma dicção diferenciada que, regularmente, permite aos objetos ficcionalizados entremostrar-se numa viva manifestação dos sentidos interiores do ser.

Veja-se, por exemplo, que a palavra 'travessia', não goza de grande importância na língua portuguesa, mas no contexto de *Grande Sertão: Veredas*, tem uma ressonância informativa extrema que remete, continuamente, à acepção do complexo transcurso existencial do ser. Sua relação artística com outras palavras como 'fé', 'incredulidade', 'bem', 'mal', 'vida' e 'perigo', acaba por torná-la mais dizente, apta a restaurar o que há de mais essencial no ser-aí, graças à instauração da imagem da qual ela é parte integrante.

"O aí universal do ser na palavra é o milagre da linguagem, e a mais elevada possibilidade do dizer consiste em determinar seu transcurso e sua amplitude na fixação da cercania do ser." (Gadamer, 1998, p. 38) Usa a linguagem, nesse caso, a possibilidade de fortalecer-se pela ascese dos sentidos, pela qual se instaura a epifania do ser. Esta é a singular dimensionalidade do contexto artístico, em que os seres e as coisas atingem, pela palavra, seu processo extremo de consumação.

unesp

A palavra empregada em contexto artístico não está direcionada para fazer "referência ao objeto, ela instaura aí sua própria referencialidade", (Gadamer, 1998, p. 42) isto é, ela adquire, assim, um acentuado *status* de formação e não de aplicação de regras, como convém à linguagem cotidiana, pois o emprego formativo dá-lhe uma nova energia que não se encontra em seu uso corrente. É dessa nova configuração criadora que iremos tratar no próximo capítulo.

unesp

13- UM ACENTUADO PROCESSO RENOVADOR

Uma força desagregadora assinala as produções artísticas do século XX, conduzindo-as a um distanciamento do modo perceptivo de ordem realista ou naturalista, facultando-lhes a liberação das energias criativas advindas do condicionamento externo, o que resulta num processo complexo de atualização da experiência.

As novas atitudes passaram a valorizar o desvio e a assimetria como potencial expressivo e como carga inventiva. Com Manet, Gauguin e Van Gogh surge o fascínio pelas formas oblíquas, achatadas e alongadas, instaurando um claro distanciamento em relação aos parâmetros estabelecidos pela tradição. Há uma tendência também em vários artistas de mimetizar a descentralidade e a heteronomia, tendo em vista que esses procedimentos são promotores de novas e diferentes possibilidades inventivas.

A arte sofre, ainda, os influxos da expansão das motivações do imaginário, pelo impulso veemente do mítico, do onírico, do irracional, pois esses fatores permitem uma maneira alternativa de compreender as questões da vida, as motivações éticas, os instintos, os impulsos inerentes à sensibilidade e à inteligibilidade humanas.

Aspectos complexos, que demandam uma avaliação diferenciada como a instauração de limites imprecisos, concepções vagas, simultaneidade, multifacetação das formas começam a participar do ordenamento das estruturas da criatividade, estabelecendo um alargamento das premissas artísticas, exigindo novos parâmetros para avaliação das qualidades inventivas e interpretativas.

Grande Sertão: Veredas, criação arrojada, complexa e multidirecional, sofre influências desse momento tão singular, rico e heterogêneo, que perpassa a cultura em todas as suas manifestações. Isso é o que se pretende averiguar subseqüentemente.

unesp

13.1- Mirada Sedutora

A arte do século XX, especialmente a pintura, a escultura e a literatura procuram acostumar a visão a uma certa obscuridade. Há nelas uma tendência em exprimir o caráter disforme e sombrio da realidade. Elas buscam uma criação auto-suficiente, plurissignificativa, obtida pelo entrelaçamento de tensões díspares, que emergem da percepção mais íntima dos artistas, colocando sempre diante do olhar a face misteriosa da vida.

As artes desse período comunicam seus "conteúdos", de forma propositalmente ambígua e auto-reflexiva; ao elevar ao máximo as possibilidades do imaginário, desencadeiam um olhar inusual, uma nova avaliação, porque "A realidade desprendeu-se da ordem espacial, objetiva, anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre o céu e a terra". (Friedrich, 1978, p. 16)

Aspectos como metamorfose e transfiguração influenciaram a produção artística recente. Na literatura foram levadas ao extremo as alterações na língua literária, especialmente com escritores como Joyce e Guimarães Rosa.

A expressão artística aproxima-se do experimento, na tentativa de traduzir o sentimento e a emoção, buscando neles o que há de mais oculto e misterioso. Nesse momento singular, o instinto e os conhecimentos participam igualmente na expressividade da linguagem e nas formas da percepção.

A arte que daí resulta vem carregada de força simbólica e valor alegórico. Em *Grande Sertão: Veredas* afloram todas essas características, pois a obra estabelece uma tensão entre a intensidade intelectual e a expressão 'afetiva', decorrente da visualização

unesp

particular que o narrador tem da realidade. Busca-se, agora, uma profundidade que atua sobre as motivações concretas para transmutá-las em reflexo da percepção interior.

A narrativa de *Grande Sertão: Veredas* faz uso de algumas deformações, projetando em seu interior as dimensões do feio, do horroroso e do demoníaco, elaboradas a partir de critérios específicos ligados à obsessão, ao medo, à morte, demonstrando sua evidente integração com as poéticas atuais.

Muitas ações do antagonista revelam princípios postulados pelo modernismo expressionista, confirmados pela exasperação, pelo interesse sórdido e pela face disforme da vida:

> O Hermógenes, um homem existente encostado no senhor, calado, custo, o pensamento dele assanha – feito um berreiro. Aquelas mortes, que eram para daí a pouco, já estavam na cabeça do Hermógenes. Eu não estava só obedecendo? Pois. Não era? (...) E o Hermógenes, mandante perto, em sua capatazia. (...) Eu tinha de obedecer a ele, fazer o que mandasse. Mandava matar. Meu querer não correspondia... (Rosa, 1986, p. 186)

A pintura de tendência expressionista fez-se projetando o lado sórdido da sociedade, apresentando nuvens carregadas, cenas de guerra, decepação de 'membros' e outros aspectos monstruosos; a narrativa de *Grande Sertão: Veredas* aproxima-se dessa elaboração ao espelhar a face perversa, sádica e horripilante do antagonista que nutria profundo interesse pela morte das pessoas. Ele representa a figuração do mal, a feição sinistra e avessa da vida: "Esse Hermógenes – belzebu". (Rosa, 1986, p. 156)

Ao conflito de cor e forma bem como à projeção de cores ardentes, à desproporção de caracteres da pintura, corresponde o conflito moral / imoral e à reorientação de valores na literatura, que passa a retratar estados tensionais como substrato indispensável da produção artística.

A face degradante e áspera do mundo é especialmente destacada; nessa elaboração os artistas aproximam as ações humanas das ações animalescas. É a partir dessa perspectiva de produtividade artística, que o narrador faz esta imagem caracterizadora do antagonista:

unesp

Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado – dum cavalo e duma jibóia... Ou um cachorro grande... Homem atilado, cachorral. O Hermógenes encheu os peitos, e soltou um rinchado zurro, dos de jumento velho em beira de campo. (Rosa, 1986, 179)

Esta narrativa mostra a face irracional, animal do Hermógenes, ser voltado para a morte, para a vingança e orientado por princípios demoníacos, "Para matar, ele foi sempre muito pontual... O que é porque o Cujo rebatizou a cabeça dele com sangue certo... Pactário ele era, se avezando por cima de todos". (Rosa, 1986, p. 359) É como se resultasse de uma transmissigenação de um cavalo e de uma jibóia, o que demonstra o grau de deformidade de sua feição, reproduzida de acordo com a propensão hiperbólica do expressionismo.

Nessa corrente poética o infernal e o diabólico são representados de maneira muito acentuada, como o jogo entre o claro e o escuro, entre o bem e o mal. Assim é uma parte da elaboração narrativa de *Grande Sertão: Veredas,* que procura espelhar a face paradoxal da vida, ao retratar o Hermógenes como o lado escuro, mórbido, feio e disforme da realidade, o oposto de Joca Ramiro, sua face é boa, clara, deslumbrante: "A figura dele. Era ele, num cavalo branco..." (Rosa, 1986, p. 190) Como que brilhava ele todo. Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, "ele tinha uma luz, rei da natureza. Um messias". (Rosa, 1986, p. 115)

Tal qual na poética expressionista a representação aqui é feita por extremos, mediante uma contínua deformação da natureza, para mais ou para menos, ressaltando a percepção interior e a força da visão. Por isso é que a percepção aguda de Riobaldo consegue penetrar na intimidade do Hermógenes e captar o animal demoníaco dissimulado que habita em seu íntimo.

As imagens transfiguradas do antagonista, a deformação, que incide em sua essência, está intimamente relacionada à orientação da temática prioritária da obra que coloca o bem e o mal como um dos pontos centrais de sua elaboração ficcional. Aliás, a poética expressionista, de que se serve o romance em tela, conseguiu exprimir de forma

unesp

adequada o semblante agoniado, sombrio do homem, que vive asfixiado por valores e normas da cultura em que está inserido e que não foram por ele criados.

A narrativa de *Grande Sertão: Veredas* propôs um olhar importante sobre o mundo, ao conceber os personagens convivendo com o real, mas entrevendo o irreal e usando os impulsos do inconsciente para ultrapassar uma ilusória concepção do belo e vislumbrar o feio. Assim, uma parte da obra, especialmente aquela que se refere ao Hermógenes, a Ricardão e a Maria Mutema, não espelha o belo da natureza, mas a concepção artística ultrapassa o paradigma de "representação de objetos belos" para realizar a "bela representação dos objetos". (Pareyson, 1993, p.)

Essa dimensão paradoxal da obra permite ao leitor perceber o insólito, pela convivência com o estranho e com o disforme, que está nas raízes criadoras do século XX que tanto valorizam as energias díspares que borbulham no interior das pessoas. Elas desagregam a realidade convencional, dando novo alento às relações entre o 'eu' e o mundo. A interioridade do sujeito constitui o ponto de partida, fazendo irradiar sensações perturbadoras que redimensionam a representação. A obra de arte, que assimila aspectos do Expressionismo, afeta a sensibilidade do observador, pelo impacto. Dessa forma, os episódios narracionais escapam dos vínculos lógicos com o real, instaurando uma acentuada desfamiliarização.

Além das antinomias claro/escuro, vida/morte, moral/imoral, a narrativa continua a exprimir as reações espontâneas avessas e impulsivas, a intensidade deformadora do antagonista:

> ...o Hermógenes? Sobreveja o senhor o meu descrever: ele vinha por ali, à refalsa, socapa de se rir e se divertir no meio dos outros, sem a soberba, sendo em sendo o raposo meco (...) E caminhava com os largos passos, mais o muito nas pontas, vinha e ia com um sorrizinho besteante, rodeava por toda parte. ...daí, saía, feito lobisomem? O Hermógenes – ele dava a pena, dava medo. Mas era vez, eu pressentia: que do demônio não se pode ter pena, nenhuma a razão está aí. O demônio se esbarra manso mansinho, se fazendo de apeado, tanto tristonho, e, o senhor pára próximo – aí então ele desanda em pulos e prazeres de dança, falando grosso, querendo abraçar e grassas caretas – boca – boca alargada. Porque ele é doido sem cura. Tudo perigo. (Rosa, 1986, p. 203)

unesp

A linguagem usada para caracterizar o antagonista aponta para um índice de deformidade similar àquele encontrado em quadros como *Portrait à Oreille Coupée*, de Van Gogh e *La Fiancée*, de Guillaume. Esta narrativa dá forma artística a momentos de desequilíbrio de personagens como Maria Mutema, Hermógenes e Sô Candelário, esse último, com receio de estar com uma doença grave, buscava sempre a guerra, esperando deparar-se com a morte.

No presente romance, está expressa uma maneira pessoal e espiritual única estilizada pelo narrador para *formar* seu material, infundindo-lhe irrepetível especificidade composicional, ou como postula Pareyson, "... o modo de formar, o 'estilo' envolve na arte toda a vida espiritual do artista, porque este no seu formar segue um modo singular e inconfundível... que é a sua própria espiritualidade feita, toda ela, modo de formar: estilo". (1993, p. 31)

A maneira de criar está relacionada com aspectos culturais subjacentes. Alterações ocorridas no gosto sofrem influências das mudanças operadas na vida espiritual, porque esta reflete, no campo formativo, os impulsos provenientes do gosto e do estilo, que se tornam "determinado modo de encarar a arte: vida que reclama *sua forma* de arte e arte que reclama a *sua* forma de vida". (Pareyson, 1993, p. 32)

As diferentes épocas apresentam gostos e estilos variados, provenientes de novas e distintas maneiras de posicionar-se frente à existência; essa disposição desencadeia sensibilidades alternativas, que reivindicam valores que o gosto antecedente pode rejeitar por falta de conaturalidade entre o momento anterior e essa nova maneira de olhar e sentir. *Grande Sertão: Veredas*, entretanto, veio à luz, num período em que uma parte dos leitores já tinha condições de assimilar as transfigurações nele contidas.

Parte dos espectadores, em face do novo instante, acabou por assimilar as mudanças, incorporando-as a seu modo de pensar, viver e sentir. Isso permitiu que tomassem consciência deste momento revolucionário, que passou a integrar seu gosto artístico, permitindo-lhes uma convivência enriquecedora com as obras de arte.

unesp

Outro personagem apresentado a partir de aspectos feios, horrorosos e demoníacos é Ricardão: "... O Ricardão e o Hermógenes – os Judas. Pois eles escapuliram: passaram perto, légua, quarto-de-légua, com toda sua jagunçama, e não vimos, não soubemos, tivemos jeito nenhum para cercar e impedir. Atravessaram por nós, sem a gente perceber, como a noite atravessa o dia, de manhã à tarde, seu pretume dela escondido no brancor do dia, se presume". (Rosa, 1986, p. 264)

Riobaldo talha a fisionomia desse rival por meio de um discurso de imponderável força simbólica, de tal forma que a sua associação com as forças demoníacas manifestem-se profundamente nas tonalidades de claro/escuro. O pressentimento do protagonista é de que eles se ocultaram porque foram favorecidos por forças diabólicas.

De qualquer forma, estamos diante de uma percepção aguda, renovada dos seres e dos objetos, que tenta ultrapassar a aparência cotidiana para sondar o que se dissimula na intimidade das coisas, de tal forma que o modo de olhar se torne mais importante do que a feição que ronda seres e objetos.

Por isso é que a visão penetrante do protagonista conseguiu entrever o outro lado de Ricardão, o bicho – o zebu – que se camuflava sob sua aparência:

> Mas um não podia deixar de admirar do peso de tanta corpulência, a coisa de zebu guzerate. As carnes socadas em si – parecia que ele comesse muito mais do que todo o mundo – mais feijão, fubá de milho, mais arroz e farofa –, tudo imprensado, calcado, sacas e sacas. (Rosa, 1986, p. 232)

Riobaldo vê o inimigo de forma impiedosa, como um sapo, animal asqueroso, abominável, que se contrapõe ao lado belo da vida, ao príncipe: "O Ricardão não acabava de cochilar, cara grande de sapo. O Ricardão, no exatamente era quem mandava no Hermógenes". (Rosa, 1986, p. 200)

Esse personagem encarna a face sinistra e indesejável da realidade, porque o sapo habita a porção do real que se nos contrapõe: os lugares frios, sombrios dos brejos e

unesp

pântanos. Simbolicamente, esse personagem representa a face deplorável e angustiante do espaço dos gerais, a pulsão da morte que todos nós abominamos.

A narrativa, assim, coloca em destaque o desnudamento das demandas dos desejos que borbulham no homem, traz à tona a significação plena dos fantasmas que o habitam, e dos quais quer ele livrar-se pela palavra da criação ficcional:

> ... a descoberta freudiana, que se inspira no indivíduo sofredor e a ele se dirige, opera talvez em definitivo, e em detrimento do pessimismo do doutor vienense, esta metamorfose lúdica, que nos leve a considerar ao fim da cura a palavra corpo como palavra, toda a plenitude vendo-se inscrita de um 'vazio' que não é mais que o esvaziamento – pela palavra – de um excesso de sentido, de desejo, de violência ou de angústia. (Kristeva, 1988, p. 69)

Os momentos de exasperação, de espasmo e de sadismo que emanam da configuração sinistra da realidade atingem coloração expressiva, de intensidade máxima, com Maria Mutema, personagem do caso contado por Jõe, comentado no décimo primeiro capítulo.

Os traços identificadores dessa personagem estão carregados de tons escuros e mórbidos, aproximando-a da produção transfiguradora do expressionismo, assim como a luz e a sombra, o pecado e o perdão que lhe permeiam as ações:

> E Maria Mutema de pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, berro de corpo que faca estraçalha. Pediu perdão! Perdão forte, perdão de fogo, que da dura bondade de Deus deixasse nele, em dores de urgência... E rompeu fala... Confissão adital, ... raio em pesadelo de quem ouvia, público, que rasgava gastura, como porque avessava a ordem das coisas e, o quieto comum do viver transtornava. (Rosa, 1986, p. 195)

No fragmento anterior, a profundidade do instante, o estranhamento das atitudes até então interditas, mas agora em face da gastura e do pesadelo públicos definem a ordem dionisíaca do quadro ou a ficcionalização transfiguradora do episódio.

Essa personagem, com sua aparência incomum, é a representação do horror, do mal. A roupa preta, o corpo esquálido, a incomunicabilidade, são figurações simbólicas que lembram a feição demoníaca, contra a qual pesa enorme preconceito no sertão. Destaca-se,

unesp

nesse caso, o caráter sacrílego do ser malvado, que se deixa envolver por atitudes extremas e por reações desmedidas em face da realidade.

Suas atitudes insanas transportam-na para a face perversa e disforme do real: matou o marido, inserindo, "no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou, lá do que diz – do oco para o ocão, do sono para a morte..." (Rosa, 1986, p. 195)

Matou também o padre Ponte, pelo ouvido, chantageando-o com insinuações e mentiras, contadas no confessionário em que "o Padre visível tirasse desgosto de prestar a ela pai-ouvido naquele sacramento, que entre dois só dois se passa e tem de ser por ferro de tanto segredo resguardado". (Rosa, 1986, p. 193)

Sua presença maligna envenena as pessoas, tira suas vidas. Matou os dois homens semelhantemente: o marido, despejando-lhe no ouvido a matéria, por ela manipulada; o padre, inserindo-lhe palavras. Portanto, o que ela tocava transmutava-se em veneno mortífero. Com ela o cenário religioso calmo do interior desintegra-se, a vida cotidiana caminha para a perturbação. As ações constantes desse *caso* são complexas e quase autônomas, marcadas por tensões, povoadas de visões alucinantes em que o sarcasmo dos traços acena para o desvio do contexto objetivo.

O narrador pinta-lhe a feição a partir de um índice elevado de deformação: "Ao que ela, onça, monstra, tinha matado o marido – e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os estercos". (Rosa, 1986, p. 195)

Maria Mutema transita no andar de baixo, na rota subumana da sociedade, trazendo à tona momentos espúrios e de incompreensão que povoam a alma humana. Mas esses fatos, embora deploráveis, acham-se encasulados na intimidade das pessoas; por serem plenos de sentido, são vasculhados, atravessados para que se encontre a significação especial que eles sugerem.

unesp

O leitor está, nesse caso, em face do personagem malvado, que aparece sob a representação daquilo que interiormente condenamos. O malvado é, segundo Lipps, "a negação de algo positivo, não é força, é debilidade, delinqüência e morte". (1923, p. 520) A força desse tipo de personagem torna-se mais expressiva e melhor influi no processo de leitura, quanto maior e mais positivo for o valor daquilo que lesiona.

Esse tipo de delinqüência conduz a uma modalidade específica de sublime que Lipps (1923, p. 522) denomina de sublime dos conflitos que se estabelecem entre forças paradoxais, que tanto perturbam a ordem 'normal' das coisas, que têm a propriedade de afetar particularmente a sensibilidade do leitor, tal qual o fortíssimo da música e as fortes luminosidades das cores, na pintura.

Para os expressionistas, os acontecimentos não são significativos em sua manifestação aparente. São, de outro modo, atravessados pela inteligência do artista que procura apreender o que se encontra além deles. Esse parece ter sido o processo usado pelo 'autor implícito' para debuxar a face complexa e singular dessa personagem, detentora de um sentimento agônico permanente e inquietante.

Esta narrativa desvenda a face espúria dos personagens, que permanece dissimulada, mas que, quando aflora, traz consigo marcas profundas da deformidade existente na interioridade do ser humano, marcas que alegorizam a face vil de sua alma.

Por meio de personagens como Hermógenes, Ricardão e Maria Mutema esta narrativa mostra a face sombria do homem, pois eles seguem as trilhas que se encaminham para Tânatos. Esse paradigma temático sistematiza ficcionalmente os instantes perversos da existência que a arte, motivada por sugestões expressionistas, ajuda a esclarecer.

Semelhante processo deformador, resultante da desestruturação da realidade convencional, a partir do aproveitamento de cenários estranhos e grotescos, carregados de tensão, crueldade e castigo divino, ocorre na *Divina Comédia*:

unesp

...seja-te útil, leitor, e por ti mesmo avalia se me era possível manter os olhos enxutos, com a crescida compaixão que me trazia o avistar nos condenados a figura humana tão deformada que o seu pranto, descido dos olhos, escorria pelas nádegas.

.....

...pois quem pode ser tão perverso quanto o que se apieda do mau castigado pela justiça divina? Ergue, pois, a fronte e fita aquele que se abismou na terra ante os tebanos que lhe gritavam: 'Para onde te precipitas, Anfiarau, que por tão estranho modo deixa o campo de guerra?' ...Por haver tentado com os olhos penetrar o futuro, tem as costas no lugar do peito, e é recuando que avança, podendo enxergar apenas o que já passou.

Eis além Tirésias, que o aspecto mudou quando, sendo homem, transformou-se em mulher, os membros todos alterando... (Dante, 1981, p. 81)

A atração pelo irracional, pelo disforme, pela expressão de uma existência convulsiva e horrorosa em Dante, analogamente ao tratamento caricatural dos personagens em Guimarães Rosa reforça o efeito dionisíaco da arte, acentuando uma expressividade dupla: primeiro, de um processo de significação hiperbólico, proveniente do âmago dos seres; segundo de uma forma desagregadora de singular e irrepetível feição.

Portanto, as ações ligadas a esses personagens, por sugerirem impulsos inconscientes, visões alucinatórias, tensões psicológicas, expressas a partir de deformações do real e da linguagem, se alinham 'esteticamente' com algumas postulações expressionistas.

Vê-se que em *Grande Sertão: Veredas* há traços marcantes desse modo alternativo de formar, que exerceu uma acentuada influência no ambiente cultural do século XX. Essa obra exprime uma vinculação evidente com seu tempo, pois está aglutinada a um modo livre e originário de reagir à nova sensibilidade. Isto decorre do fato de que a arte se nutre da riqueza cultural de sua época, que afeta as reações internas do artista, levando-o a exprimir os ideais, as tradições e as lutas, que estão de acordo com as concepções formativas desse período.

13.2- Sob o Signo da Fragmentação

Guimarães Rosa coloca personagens e objetos em cena por meio de operações próprias das poéticas contemporâneas, como a representação de episódios que pressupõem

o devaneio, a atração pelo irracional e a expressão simultânea de realidades díspares, com o propósito de traduzir a realidade subjetiva e as questões contraditórias que emergem da interioridade do ser humano.

No século XX, as criações literárias foram desvencilhando-se da ordem referencial, com o propósito de buscar a força sonora das palavras e, na pintura, surgiu o cromatismo vivo; em ambos os casos o objetivo era afetar as regiões que integram o âmago do leitor ou do observador.

O propósito maior das vanguardas é afastar-se da ilusão realista. O Cubismo, por exemplo, procurou "animar o interior das superfícies planas, cobertas por um tom local, mediante a vibração da linha que as limita, esta foi a nova preocupação". (Azcoaga, 1949, p. 16) Sua pretensão era de substituir a ordenação realista do mundo por uma composição fundada no devaneio e na fantasia; por isso abriu-se para a intensidade expressiva. Resulta daí uma imagem transfigurada, que não se deixa orientar pelas ordenações consideradas normais e cristalizadas. Busca-se a desobjetivização dos seres e dos objetos em linhas, cores, movimentos, fazendo emergir construções mágicas que aniquilam a primeira referencialidade e instauram o mistério.

A narrativa, de *Grande Sertão: Veredas*, à maneira cubista, procurou erigir uma natureza plástica que se distanciasse, acentuadamente, da motivação real. O distanciamento crescente da vida real pode ser visto, na narrativa em pauta, no modo de configuração do personagem. O protagonista nos é apresentado de forma múltipla em momentos variados. Quando se refere a sua 'personalidade' global, considerando a totalidade da narrativa, ele é denominado Riobaldo. No início de sua aventura no jaguncismo é Cerzidor; depois como jagunço bom atirador é Tatarana: "quiseram pôr apelido em mim: primeiro Cerzidor, depois Tatarana, lagarta-de-fogo." (Rosa, 1986, p. 140)

Noutro momento, quando ascende a chefe de jagunços, sucessor de Joca Ramiro e de Zé Bebelo, passa a ser denominado de Urutu-Branco: "Onde que então, eu varava

mundo, em comando, e ainda não prezava o meu nome. Eu – o Urutu-Branco! Ser Chefe de jagunço era isso." (Rosa, 1986, p. 429)

A fragmentação do personagem permite que o leitor tenha dele várias representações, é como se ele estivesse presente em muitos palcos, desempenhando variados papéis. Esse projeto estético mostra a multiplicidade de perspectivas de sua feição, que pode ser vista sucessiva e simultaneamente sob vários ângulos. Trata-se, nesse caso, de uma tentativa de reordenar a visão do leitor, ampliando-a.

A variação de seu nome relaciona-se com a variação de sua função sócio-histórica: de simples integrante de bando, passa a poderoso chefe, imbuído de propósitos definidos: realizar uma vingança exemplar da morte de Joca Rmiro e limpar o sertão das mazelas do jaguncismo.

Esse processo fragmentário de elaboração assume a função composicional de mostrar nuances particulares, caracterizadoras do personagem, em contextos e momentos narracionais específicos, de tal forma que na mente do leitor espelhem-se múltiplas imagens.

Além disso, a fragmentação representa a sobreposição de máscaras que o homem utiliza como reflexo de sua cisão interior, resultante do jogo entre a essência e a aparência, aqui posto em evidência pela eficácia do detalhe e por uma apreensão que pressupõe a perspectiva visual. Esse jogo correlaciona imagens inusitadas, que acentuam o papel da arte como performance, ou seja, opta por uma atualização que exibe, com intensidade e ousadia, seus instrumentos operadores.

Diadorim também é personagem elaborado pela técnica da fragmentação, com a finalidade específica de permitir ao leitor que adentre sua enorme riqueza humana, sua alta informação estética e plástica para bem compreendê-lo no âmbito do processo narracional. É conhecido socialmente entre os jagunços como Reinaldo, mas na intimidade, em segredo, identifica-se para Riobaldo, e só para este, como Diadorim:

unesp

– Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso...

– "Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim..." (Rosa, 1986, p. 534)

Entretanto, na matriz de Itacambira encontrava-se o registro: "Lá ela foi levada à pia. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo..." (Rosa, 1986, p. 535)

Ao realizar esse tipo de fragmentação, o autor seguiu uma tendência do século XX, que é a de fazer com que os pormenores das obras tendam a emergir na totalidade por meio da integração. Os pormenores, aqui, são duplamente importantes, primeiro porque precisam ser vistos como fragmentos, em seguida porque permitem ser agrupados na composição do todo, ou seja, é preciso ter a compreensão de quem foram Maria Deodorina, Reinaldo e Diadorim para ter-se a percepção final de quem foi o importante personagem Diadorim, resultante da integração de múltiplas faces, detentor de planos diversos de significação e de sentidos que sugerem enormes mistérios.

Grande Sertão: Veredas foi elaborado de tal forma que o sentido das partes se harmonizassem na composição do todo narrativo; um ressoa profundamente no outro. Diz Adorno, a propósito da arte recente, que "a desintegração habita no mais íntimo da integridade e transparece nesta". (1970, p. 334) A noção de 'signo', nesse contexto, precisa ser vista como resultado de operações complexas, aptas a permitirem diversas modalidades de produção e de reconhecimento. As coisas assim se configuram porque um texto elaborado a partir do desvio postula sempre a profunda participação do leitor. Tal como escreveu Umberto Eco, a interação entre leitor e texto dá-se por "um conjunto de relações complexas e singulares do ponto de vista psico-sociológico, de estratégias intersubjetivas que, com freqüência, modificam sensivelmente, mesmo inconscientemente, a natureza do escrito originário, ou mesmo a real intenção do autor". (Eco, 1999, p. 137)

unesp

A figura de Zé Bebelo também passa por esse processo desintegrador. Ao assumir várias facções de jagunço disse: – "Meu nome d'ora por diante vai ser ah-oh-há o de Zé Bebelo Vaz Ramiro." (Rosa, 1986, p. 78) Mas o nome de registro era José Rabelo Adro Antunes. (Rosa, 1986, p. 111)

Esta narrativa procurou decompor a feição dos personagens representados em diferentes planos e momentos, que se interceptam e se sucedem, de tal forma que o espectador possa ter uma visão seqüencial e múltipla de suas configurações. É como se ele estivesse mirando, ao mesmo tempo, vários espelhos, o que lhe confere uma específica particularidade formativa.

Esta forma desintegradora atua de modo a alterar os elementos naturais, tal qual previram as aspirações cubistas, ao postular que a principal atitude de um artista consiste em substituir a natureza e protestar contra ela. Esta é uma das formas que permite ao artista interpretar a natureza e fixar sua visão singularizadora, extraindo dela não a 'verdade' das coisas, mas apenas a sua irrepetível transfiguração.

A imagem trifacial de Riobaldo, fracionada em Cerzidor, Tatarana e Urutu-Branco similarmente à de Diadorim e Zé Bebelo são construídas ao longo do texto, de maneira *sucessiva*, isto é, em série, mas a sua apreensão final pelo leitor dá-se de maneira *simultânea*, como prevê a estética da empatia "À natureza da alma pertence, não só a concepção unitária do diverso em um único ato de apercepção, mas, também, a simultaneidade de atos aperceptivos relativamente independentes". (Lipps, 1923, p. 63)

A obra artística realizada com empenho deixa mesmo evidenciar a integração criativa da unidade com a multiformidade, ou como diz Lipps "é próprio da natureza da alma, não só a concentração de sua atividade conceptiva em um ponto, mas, também, o esfacelamento de sua atividade; não só busca um ponto culminante de unidade, mas, também de extensão, riqueza e variabilidade". (1923, p, 64)

O processo transfigurador da natureza assume proporções acentuadas no presente romance, infundindo à seqüência dos dados narracionais uma especial movimentação. Isto

unesp

evidencia-se pela fusão de elementos tão diferentes na mesma terminologia, como aconteceu com o termo Siruiz.

Inicialmente, esse termo refere-se a um personagem da narrativa, de grande importância para o protagonista que com ele estabeleceu discretos contatos, quando Riobaldo ainda era adolescente, mas aquele deixou-lhe na lembrança uma mágica canção: "Um falou mais alto, aquilo era bonito, e sem tino: –"Siruiz, cadê a moça virgem? (...) Algum, aquele Siruiz cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha." (Rosa, 1986, p. 101)

Em outra parte num momento mais avançado do enredo Riobaldo refere-se à canção nos seguintes termos: "Mas eu guardava triste de cor a canção recantada; e Siruiz havia morrido." (Rosa, 1986, p. 152)

Num intervalo entre as guerras, surge na mente do personagem-narrador, em sutil devaneio a seguinte lembrança: "Porque num homem que eu nem conheci – aquele Siruiz – eu estava pensando". (Rosa, 1986, p. 277)

Siruiz é, também, o nome de um cavalo que Riobaldo recebeu de presente do Senhor Habão, quando iniciou sua aventura como o maior chefe de jagunços dos gerais: "Se este praz ao senhor... Lhe dou, amigavelmente, com bom agrado." (Rosa, 1986, 379)

Nome que dou a ele, d'ora em diante conferido, é este – quem que aprender, aprende! – que é: *o cavalo Siruiz*!..." (Rosa, 1986, p. 380)

Mas Siruiz é, também, uma canção que reconta a história de *Grande Sertão: Veredas*, de maneira lírica, conforme foi visto no décimo capítulo.

Essa variabilidade significativa do nome não obedeceu à configuração que os seres e as coisas têm na natureza, mas à feição que eles adquirem no projeto criador da obra. Tem-se, nesse caso, a renúncia à referencialidade e aos sentimentos usuais, que são

unesp

substituídos por uma sugestividade ambígua e visivelmente dinâmica. Esse princípio orientador aproxima-se da proposição de Pablo Picasso que diz o seguinte: o Cubismo "é um meio para expressar tudo o que nossa razão e nosso olhos percebem dentro dos limites das possibilidades permitidas pelo desenho e pela cor". (Azcoaga, 1949, p. 20)

Caracteriza os personagens, deste romance, configurados em sua radical desintegração, o fato de eles estarem sendo mostrados por dentro, não de forma exclusivamente psicológica, como fazem muitas obras intimistas, mas pela procura de algo orientado para a sua essência, flagrada em situações momentâneas alternadas, constituídas por tensões máximas. Ademais, "A essência é um dado metafísico do ser da personagem que, inserida no mundo, vive um complexo indefinido que interfere antes na essência que no psíquico do ser". (Fernandes, 1986, p. 117)

É importante observar que o autor de *Grande Sertão: Veredas* percebeu, com rara intuição, essa maneira singular de compreender a realidade, por isso concebeu Riobaldo, Diadorim e Zé Bebelo de forma multidimensional, profunda, buscando espelhar o que há de mais essencial, tanto em suas feições, quanto em suas ações.

Para Guimarães Rosa não importa mais a exterioridade dos personagens, como foi feito anteriormente com a representação das cicatrizes de Ulisses e de Isaura. Ele opera uma mudança direcional: ao invés da primeira referencialidade, ele busca a efetivação formativa, em sentido absoluto. A fragmentação do personagem é reflexo da constante descontinuidade do ser na cambiante realidade do mundo atual.

A obra literária se fragmenta para exprimir esse tipo de comportamento, voltado para a superposição e para a simultaneidade dos momentos e das ações, tornando-se imprevisível, mas procurando sempre retratar o que há de mais premente no âmago da cultura atual. Além disso, a leitura assume, aqui, uma função diferenciada; em vez de explicar o sentido, ela procura sondar as possibilidades significativas sugeridas pelo texto.

unesp

A apresentação plurifacial de Riobaldo, Diadorim e Zé Bebelo constitui a imagem mais representativa e emblemática do homem do século vinte. Torna-se claro, desta forma, que Guimarães Rosa fragmentou a narrativa e os personagens para fazer viver o que neles há de mais fundamental, as suas alterações anímicas. Seu projeto estético faz eclodir da realidade, o que nela há de mais fascinante, a interioridade rica, borbulhante e múltipla das aspirações humanas.

Esse processo de desintegração atinge não só o ser dos personagens, mas também os objetos. O protagonista conduzia, consigo, um presente, uma pedra, que inicialmente disse ser de topázio "De Araçuaí, eu trouxe uma pedra de topázio". (Rosa, 1986, p. 48) Mais adiante informa que a pedra era de safira – "Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado, e de que nunca fiz menção...' – o qual era pedra de safira, que de Araçuaí eu tinha trazido, e que à espera de uma ocasião sensata eu vinha com cautela guardando, enrolada numa pouca de algodão, dentro de um saquitel igual ao de um breve..." (Rosa, 1986, 327)

Finalmente, diz ser a pedra de ametista: "Otacília a tudo estava exposta, por culpa de maus conselhos. – O seô Habão entregou a ela a pedra de ametista... – eu falei. Alto falei; e não queria que o Alaripe ressoasse : "... entregou a ela a pedra..." Isto é: a pedra era de TOPÁZIO!" (Rosa, 1986, p. 503)

Ao apresentar a pedra como sendo de TOPÁZIO, safira e ametista, o narrador configurou uma espécie de arco-íris. A multiplicidade de cores daí resultante estabelece uma profunda função simbolizadora, já que o arco-íris significa, entre outras coisas, a união das metades separadas. A pedra, fragmentada em múltiplas cores, tornou-se símbolo de união, primeiro da união secreta com Diadorim; depois, quando a ela foi acrescentada a cor violeta, da ametista, que passou a representar um arco-íris, tornou-se símbolo do enlace entre Riobaldo e Otacília.

unesp

O conjunto de cores ao apresentar tonalidades próximas pressupõe um tipo de gosto, ou como postula Lipps "o gosto não ilustrado prefere fortes contrastes; o contraste preparado e suavizado por uma maior unificação exige um gosto mais fino." (1923, p. 421)

A variação das cores tem a propriedade de afetar a interioridade do leitor e de traduzir o que acontece no íntimo dos personagens. A diferenciação do grau de claridade que se institui entre as tonalidades da cor amarela do topázio e as da violeta da ametista, cria uma figuração camaleônica, ideal para traduzir a mutação do estado de ânimo dos personagens, bem como as características sucessivas de suas personalidades, porque Diadorim apresentava a configuração variável de homem e mulher; Riobaldo de anjo e de demônio. Assim, a variabilidade da coloração nas pedras traduz, metonimicamente, a multiformidade dos caracteres.

As cores apresentam uma capacidade de impressionar que Lipps denomina de *força*, de tal maneira que esta não pode ser ouvida, vista, nem apalpada; pode apenas ser sentida. Ocorre pela operação interior emergente da nossa vontade, resultante da capacidade que um objeto tem de impressionar-nos.

> Porém essa não é a força da concepção que eu emprego voluntariamente, senão que as cores, em virtude de sua qualidade, ou seja, o que pode ser designado com os predicados de 'luminosidade' e de 'saturação', reclamam. As cores fortes me atraem com uma certa força, quer dizer, que sinto em mim um impulso, uma tendência, uma necessidade, em uma palavra, um conato a dirigir minha atenção até elas. (Lipps, 1923, p. 427)

O processo cromático carrega consigo uma significação de vida, não de uma vida natural, mas de uma vida sentimental, traduzida pelas propriedades da arte, pois uma tela ou um texto porta consigo um potencial de efeitos que se atualiza no processo da apreensão. Nesse aspecto, o observador ou o leitor ultrapassa o sentido a ser explicado, para atingir o efeito a ser experimentado subjetivamente. O efeito depende sempre de como ambos são afetados pelo objeto representado, ao passo que a explicação refere-se ao universo referencial de onde o objeto emergiu. Um processo volta-se para o interior e o outro para o exterior.

unesp

De qualquer maneira, o objeto artístico constitui um setor privilegiado de observação, portanto, seu potencial comunicativo não deve ser deduzido de um paradigma, que compreende a obra artística como a expressão de valores socialmente dominantes, mas como um modo singular e inconfundível de realizar sua formatividade.

No mundo natural o arco-íris está ligado às chuvas e aos raios, à bonança e aos perigos. Seu simbolismo aquático pode correlacioná-lo com a expressividade da obra, metaforizada, pelos rios Urucuia e São Francisco, dois cursos d'água intrinsecamente ligados ao destino de Riobaldo. Diadorim, seu grande amor, fora encontrado às margens do São Francisco, e Otacília morava num lugar paradisíaco, nas imediações do Urucuia, daí porque Riobaldo referiu-se a ela imageticamente assim: "Viemos pelo Urucuia. Meu rio de amor é o Urucuia". (Rosa, 1986, p. 59)

Mas a vida inteira do protagonista, envolvendo as fases da infância e da vida adulta, está ligada ao São Francisco e ao Urucuia; as raízes profundas de Riobaldo estão, ali, fixadas: "eu queria formar uma cidade da religião. Lá, nos confins do Chapadão, nas pontas do Urucuia. O meu Urucuia vê, claro, entre escuros. Vem cair no São Francisco, rio Capital. O São Francisco partiu minha vida em duas partes." (Rosa, 1986, p. 271)

Os rios ingressam no imaginário simbólico, metaforizando a totalidade da vida "Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções e também a variedade da existência por seus desvios"; (Chevalier, Gheerbrant, p. 781) por isso, sua presença concorre, eficazmente, para a instauração da empatia estética.

Foi imbuído desse sentido maior que o personagem narrador tomou a pedra num momento vivo, como previa o cubismo, como mediadora das relações mais fascinantes entre as pessoas. O real encanto do protagonista deu-se por Doadorim e Otacília, concretizando-se a união com a última, e a pedra está destinada exatamente a elas, representando o que há de mais caro no universo simbolizante: a concretização do amor.

unesp

Por isso é que a pedra transmuta-se, brilha em tonalidades diferentes, estabelecendo a extrapolação do momento realista do objeto. Esse processo tem por finalidade colocar em tensão os aspectos interior e exterior das coisas, de modo a ampliar as ressonâncias simbólicas do elemento material, pela fusão do concreto com o abstrato, conduzindo a um efeito significativo que ultrapassa a previsibilidade e o imediatismo, pelo despertar de regiões imagéticas inabituais.

Esse procedimento tornou-se um meio de mimetizar o que a nossa razão e nossos olhos percebem, mas que apenas o nosso sentimento pode apreender pelas possibilidades decorrentes da configuração cromática. Assim, a narrativa, por um processo fragmentário, singularmente artístico, passou a espelhar o mistério, por meio desse recurso bastante original. Guimarães Rosa, nesse aspecto, colocou em pauta o princípio cubista, segundo o qual "nunca se acreditou tanto que fazer arte fosse acima de tudo, criar". (Azcoaga, 1949, p. 22)

O texto foi elaborado, como se vê, por uma profunda liberdade criadora, que enseja um modo único de formar, pois é próprio da formatividade tornar-se específica, ou seja, na arte esse aspecto atinge seu ponto culminante, pela sobreposição às atividades complementares. Ademais, a formatividade ao especificar-se, torna-se um estilo único e inconfundível para si mesma: "é bom acrescentar que a formatividade se torna arte quando, não tendo nenhuma lei e nenhum fim que possa ratificar sua invenção e levá-la a bom termo, faz-se lei para si mesma, no decorrer da operação". (Pareyson, 1993, p. 66)

Essa obra enfatiza esse modo de especificação formativa, aprofunda e expande a significação, por meio do inesperado das imagens que se multiplicam e se sucedem rapidamente. As feições dos personagens alteram-se com rapidez e regularidade, a coloração e a integridade dos objetos também.

A procura de uma criação ficcional que confira significado à lacuna que se instaura entre o real e sua percepção singularizada é sinal de uma arte especial, que guarda a relação internalizada entre esses dois mundos, para se projetar um terceiro: o universo narracional,

unesp

que se alicerça na fantasia e no imaginário, aqui, ficcionalmente, elaborado de forma exemplar.

Tomando por paradigma os personagens Riobaldo, Diadorim e Zé Bebelo, Siruiz e o objeto – a pedra de topázio/safira/ametista – vê-se que o autor, em *Grande Sertão: Veredas*, realizou uma desagregação programada das feições dos seres e dos objetos, assim como da ordem temporal à qual eles estão essencialmente vinculados. Estabeleceu-se, desta forma, um mosaico manifesto de que é feita a tecitura textual, resultante de informações e metáforas que compõem os núcleos multiformes globais, que realizam a integração da tonalidade textual, apta a desencadear o deleite especial solicitado pela empatia.

O autor ficcionaliza elementos de uma realidade complexa, com sutileza, sensibilidade e acuidade criadora. Por isso, introduz na narrativa uma perspectiva fragmentária, fundada na simultaneidade das diferentes feições, expandindo, assim, as fronteiras que porventura se queiram estabelecer entre a obra e o contexto social, ideológico e histórico, dando ênfase especial à ambigüidade e à auto-reflexão, isto é, ao próprio modo de fazê-la. Desta maneira, sua apreensão exige um leitor capaz de participar do ato de escritura do texto.

A criação ficcional de *Grande Sertão: Veredas* não atenua a desagregação, procura mesmo evidenciá-la, para que a outra verdade, que transcende as aparências, possa vir à tona. Assim, a beleza desta obra não decorre só do brilhantismo da mensagem, mas também da maneira exemplar de estruturá-la. Essa particularidade estruturante justifica-se esteticamente: "Na arte não existe outra lei geral a não ser a mesma regra individual da obra que deve ser inventada no decorrer da operação". (Pareyson, 1993, p. 66)

Assim, o critério orientador da criação completa da obra é a sua própria finalização, pois trata-se de um objeto único e irrepetível, enquanto que nas atividades prática e especulativa o resultado a ser obtido está sujeito à finalidade a que se propõe o objeto; na arte não, a obra vai sendo inventada durante a sua realização.

unesp

Diferentemente da narrativa de tendência realista, esta traz entranhada em sua interioridade, à maneira de um quadro vivo, certas propriedades especiais do universo físico e psíquico, detentoras de uma enorme significação humana, que pode ser deduzida do deslindamento do matiz simbólico, que emerge de sua aprimorada elaboração.

Essa maneira fragmentária de configurar personagens e objetos desencadeia uma nova orientação de leitura, que muito contribui para ativar a imaginação do leitor. Isso ocorre porque a força anímica que alimenta o artista traduz-se na convicção e na exigência de que se pode estabelecer uma nova ordem, independentemente da antiga, a qual pode até mesmo posicionar-se contra aquela. Esta nova ordenação está presente tanto na fragmentação de personagens e coisas, quanto na deformidade com que foram elaboradas.

13.3- Momentos de Transfiguração

> O caminho mais natural para a compreensão do individual na História é o da sensibilidade estética, que encontra na própria múltipla variedade dos fenômenos humanos, mesmo se conflitantes com as noções tradicionais de beleza, algo belo e cheio de encanto.
>
> Meinecke, Friedrich

A narrativa de *Grande Sertão: Veredas* adere à plasticidade das imagens transfiguradoras que se voltam para os aspectos surreais, que procuram unir o sonho à realidade, na tentativa de mimetizar o transcurso da aventura humana.

Buscando elucidar aspectos relevantes da condição humana, que se estabelecem na linha fronteiriça entre o bem e o mal, Riobaldo experimenta momentos fantasiosos, que aglutinam, a um só tempo, a alucinação e a clarividência. Sua personalidade desmembra-se, ele passa a conviver com a alteridade, testemunhando, assim, a instauração de um mundo multifacetado.

> Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremeci num relance claro de medo – medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo: e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: – Você é o rei dos homens? ...? Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo. Desfechei.

unesp

Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremor da poeira. E mais não digo; chus! Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe. (Rosa, 1986, p. 119)

No fragmento, o protagonista, em estado de delírio, experimenta o real transfigurado, que faculta o descerramento de outra face, na qual ele se percebe como múltiplo, como o rei-dos-homens e como um animal, um cavalo. Aqui o processo criador desloca a narrativa do processo social e histórico para a intensidade expressiva do imaginário.

Esse recurso narrativo faz emergir, no mesmo contexto, duas situações díspares, que vão do animal 'rinchei como um cavalo' ao humano 'rei dos homens'. Assim, o narrador rompe a ordem normal do mundo e projeta uma nova apreensão, decorrente de um ato intenso da transfiguração artística. Também esta narrativa, fundada em alguns princípios vanguardistas, procura um novo dimensionamento do real, este deixa de ser a ocorrência concreta e passa a conotar uma possibilidade, capaz de exprimir uma situação indefinida, pois se descortina da fenda que se abre entre o fato e sua configuração imaginativa.

Sua fantasia, nesse caso, é sutilmente elaborada, de tal forma que o personagem-narrador possa interseccionar o real com o ideal, extraindo de lá possibilidades alternativas configuradoras do universo multiforme sutilmente captado por seu 'eu'.

Todo homem 'real', ao lado de seus interesses e de suas questões práticas, leva consigo uma lembrança rica, um tesouro pleno de estados devaneantes. É nesse estado que os grandes enigmas são processados, domados, e absorvidos tensionalmente pelo ser, porque o devaneio sendo vertical, busca sempre a profundidade; é uma cratera subjacente numa água calma.

Nesse sentido, o leitor é convidado a compreender o ser humano não apenas como alguém inserido no universo, mas como aquele que segue impulsos idealizadores, que transformam a percepção do mundo, como faz o narrador: "Tem diversas invenções de

unesp

medo, eu sei, o senhor sabe. Pior de todas é essa: que tonteia primeiro, depois esvazia. Medo que já principia com um grande cansaço. Medo do que pode haver sempre e ainda não há. O senhor me entende: costas do mundo." (Rosa, 1986, p. 130)

Nesse fragmento, o processo criador deixa transparecer elementos da complexa e estranha realidade que envolve o homem. Especialmente daquela que alucina, 'tonteia primeiro' e depois provoca o espanto e 'esvazia'. Trata-se de um aspecto ligado à dimensão surrealista, tendo em vista que esta corrente propõe, entre outras coisas, uma análise que ultrapasse a falsa antinomia de interior e exterior.

Riobaldo está lidando com um elemento extremamente subjetivo, o medo possível, inventado, que nasce do medo real para chegar, pelas faúlhas do inconsciente, ao avesso da realidade, traduzido em sua linguagem, como 'costas do mundo'.

A narrativa, em outras partes, continua lidando com a diversidade do real, tratando da instabilidade permanente das condições humanas, que estão sempre nas imediações do ser e do não-ser.

Digo ao senhor: nem em Diadorim mesmo eu não firmava o pensar. Naqueles dias, então, eu não gostava dele? Em pardo. Gostava e não gostava. Sei, sei que, no meu, eu gostava permanente. Mas a natureza da gente é muito segundas-e-sábados. Tem dia e tem noite, versáveis, em amizade de amor! (Rosa, 1986, 155)

A linguagem de Riobaldo evidencia que as grandes questões da vida como o medo e a coragem, o bem e o mal, e o amor... são atravessadas pelo real e pelo irreal, instauram um plano virtual, em que estão presentes tanto os fatos do cotidiano quanto aqueles que integram a sensibilidade imaginativa.

Noutra parte, referindo-se ao ingresso no Liso do Suçuarão, onde a crueza do espaço tem a propriedade de provocar devaneios, o protagonista emite um discurso desconcertante para traduzir a deformidade do mundo exterior:

unesp

aquilo, vindo aos poucos, dava um peso extrato, o mundo se envelhecendo, no descampante. Acabou o sapé brabo do chapadão... Achante, pois se estava naquela coisa – taperão de tudo, fogo ocado, arrevesso, Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia... O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta – feito cabeleira sem cabeça. As – exalastrava a distância, diante, um amarelo vapor. E fogo começou entrar com ar, nos pobres peitos da gente. (Rosa, 1986, 37)

A visão onírica da nova ordenação do real, das relações insólitas entre as imagens, propiciada pelas expressões 'terra diferente, louca', 'cabeleira sem cabeça', 'As – exalastrava a distância', estabelece as condições para um clima surrealista. As expressões inabituais, fora do léxico comum 'As exalastrava, fogo ocado, arrevesso', traduzem uma situação de angústia e receio, tal qual previu o surrealismo ao informar que "o medo, a atração pelo insólito, as oportunidades, o gosto pelo luxo, são recursos aos quais não se fará, nunca apelo em vão", (Teles, 1987, p. 184) como se pode constatar:

Sertão: é dentro da gente. O senhor me acusa? Defini o alvará do Hermógenes, referi minha má cedência. Mas minha padroeira é a virgem, por orvalho. Minha vida teve meio-do-caminho? Os morcegos não escolheram de ser tão feios tão frios – ... Pergunto coisas ao buriti; e o que ele responde é: a coragem minha. Buriti quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho. Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. (Rosa, 1986, p. 271)

Nesse tipo de criação, está expresso um 'conteúdo' inédito, que se apresenta sob o efeito estilizante de uma expressão igualmente insólita, conduzindo o leitor a uma experiência acentuada do desvio e da auto-reflexividade. O emissor toma um significante com um sentido estável e o redimensiona, infundindo-lhe uma significação complementar difusa.

Os sentidos são despertados e harmonizam-se, nesse tipo de contexto criativo, que tem uma força própria para despertar as sendas da interioridade do leitor ou, ainda, "É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar". (Bachelard, 1996, p. 6)

Guimarães Rosa rompe o automatismo da língua e flexibiliza o código, por meio de um desempenho morfológico irrepetível, fundado num vocabulário insólito e neológico, propenso a focalizar a vida em sua multiformidade, numa perspectiva de instauração de sentido perturbadora, que sempre oscila entre significações díspares, como se observa:

unesp

"E em lugares deerrados." (p. 42), "Um milhão de lavareda azul, de jadelãfo, fogo-fá." (p. 60), "que ouvi só, no estradalhal, gritos..." (p. 484), "Alaripe cruscruzou..." (p. 505), "Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim e eu sabia e não queria saber...". (p. 528)

Em várias passagens, além dessas, a mensagem assume uma função propriamente estética, ao estruturar-se de forma ambígua e auto-reflexiva, motivando a atenção do leitor, pelo procedimento formativo. Isto importa, nesse contexto, porque ambigüidade e desvio constituem traços caracterizadores desta obra.

O vocabulário insólito e os enunciados inusuais geram uma semantização flutuante que mostra mais o reverso do que o verso da realidade: "Vai, eu, o cheiro fartado, bom, de folhas folhagens e do capim do campo, enunciou em meu lembrar o mau-cheiro dos defuntos, que agora próprio no meu nariz eu nem não aventava mais." (Rosa, 1986, p. 325) Ou em "Era da borda-do-campo que a mãe-da-lua sofria eu cujo de canto, do vulto de árvores da mata cercã." (Rosa, 1986, p. 170)

A acentuação do processo transfigurador tornou-se possível porque, na primeira metade do século XX, novas características da sensibilidade foram incorporadas à criação artística: "Quando determinada espiritualidade assume uma direção formativa, acontece que, antes de mais nada, ela reclama e exige um determinado modo de formar, e mais precisamente o *seu* modo de formar, o modo que ela, se tivesse condições para formar, adotaria por conta própria." (Pareyson, 1993, p. 33) Isso decorre do fato de que certas épocas apresentam suas conaturalidades e preferências, ou seja, com a variação das épocas, novas manifestações artísticas vão surgindo e muitas conseguem o reconhecimento de seu mérito.

É necessário que os artistas com seu genial modo de ver, sentir e exprimir, descubram e realizem essas possibilidades alternativas que vão aflorando ao longo do andamento histórico. "Tudo isso se conforma com a essencial reivindicabilidade e contestabilidade dos juízos humanos, e não invalida de modo algum a solidez de juízos emitidos com conhecimento de causa". (Pareyson, 1993, p. 34)

unesp

Essas novas tendências, quando bem assimiladas e precisadas, sugerem uma revisão crítica dos critérios estabelecidos, pois sua energia propulsora sempre convida à ampliação da experiência tanto humana quanto artística.

Esta narrativa junta o encanto da fantasia com o delírio da imaginação para criar uma outra realidade, distante daquela do mundo empírico, assim:

> O pacto! ... 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. (Rosa, 1986, p. 37)

Como se trata de um momento mágico, nele o mundo surge alucinado, pleno de estranhas associações.Tem-se, aí, um texto camaleônico no qual as imagens se instauram vertiginosas e delirantemente. Elas surgem da aproximação de realidades afastadas e, quanto mais o artista conseguir aproximar essas duas realidades, mais forte será a imagem, maior poder emotivo e de conteúdo poético ela manifestará. Nesse cenário de representação estranha, todos esses recursos procuram uma visão em profundidade, que perturba a mirada do leitor, forçando-o a uma nova relação com o produto mimético.

A linguagem, elaborada nessa perspectiva, exprime melhor o mistério, a ambigüidade, o inusitado, e com sua força transfiguradora eleva os constituintes da narrativa ao plano da imaginação.

Esse romance traz em seu interior uma expressão ficcional que exprime as flutuações do devaneio na instauração do universo narrado. A respeito dessas possibilidades que afloram no íntimo do ser humano disse Van Rient que "todas as expressões conscientes são, de certo modo, alegorias do inconsciente; todas elas participam daquilo que antes era considerado como privilégio exclusivo do mito, do sonho, da demência". (1960, p. 390)

A narrativa atual, assim considerada, passa a focalizar o que está oscilante no inconsciente, tornando manifesto o que o homem traz latente na recordação, propiciando ao

unesp

leitor uma interpretação variável, resultante de processos interiores extremamente complexos.

A revelação de aspectos fundamentais do 'eu' pelo imaginário e pelos símbolos é o modo de que se serve o 'autor implícito' para criar a presença na ausência. A linguagem e o universo do sertão, por ela metaforizados, interpenetram-se de modo a estabelecer uma relação insólita de significado, tal qual fora prevista pelas correntes poéticas do século XX, que pode ser observada no seguinte fragmento:

> E eu nem sabia mais o montante que queria, nem aonde eu extenso ia. O tanto assim, que até um Corguinho que defrontei – um riachim me tomava a benção. Apeei. O bom da vida é para cavalo, que vê capim e come. Então, deitei, baixei o chapéu de para-cara. Eu vinha tão afogado. Dormi, deitado num pelego. Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias. (Rosa, 1986, p. 251)

Esse tipo de expressividade opera com o significado implícito ou latente, no seio do qual a conotação camufla o significado, que emerge de uma estruturação singularizada e que não postula uma operação declarada de leitura. Num discurso elaborado com essas características o leitor frui, juntamente com a linguagem, sugestões, motivos e imagens.

As relações inabituais, estabelecidas pelas palavras, geram um significado difuso, penetrado de um saber multiforme que se atualiza em grau mínimo ou abrangente, de acordo com a condição cultural dos fruidores.

Certas passagens de *Grande Sertão: Veredas* enfatizam o imaginário e os aspectos a ele inerentes, como as manifestações míticas, oníricas, irracionais e fantasmáticas, elementos que pressupõem uma maneira diferente de compreender as coisas da vida, as motivações éticas, o conjunto de idéias e instintos; assim essa criação artística contém em seu interior algo intrincado, inconcluso e obscuro que escapa à clareza da razão.

Como se pode ver, o imaginário, o onírico e o mítico fazem parte de um universo vago, de fronteiras imprecisas, mas muitas criações literárias, pictóricas e musicais trazem em sua constituição esses aspectos, dentre elas a obra em exame, e esse é um setor que

unesp

enseja contínuas e profundas especulações. Essa é uma elaboração ficcional que procura manter um hiato entre os conteúdos manifestos e latentes, distanciando-se permanentemente das especulações históricas e sociológicas, tendendo ao mito e à poesia. Alguns momentos surrealistas, nela presentes, acentuam essa possibilidade, tornando o mito e a poesia autoproblematizantes, ao se deslocarem do familiar para o estranho. Isso se torna mais evidente à medida que o autor exprime o descompasso entre o mundo e sua visão.

Muitas vezes, o enriquecimento de um enunciado dá-se pela desconexão entre o significante e o significado, é a diferença que passa a sugerir múltiplas interpretações para o leitor. "Caso se aprofunde a pesquisa acerca dos efeitos que tal desvio provoca em geral na criação artística aperceber-se-á como é sempre mais evidente a carga inventiva, o potencial expressivo que está na base desse fator diferencial, intervalar, de desvio dessimétrico". (Dorfles, 1970, p. 92)

A concepção artística que dá origem a um romance como este, deixa sempre pressupor que, entre as possibilidades constitutivas do real e a maneira humana de apreendê-lo, há uma inequívoca desconexão; ademais, correntes poéticas de vanguarda enfatizam, de forma veemente, o cenário representativo do mundo que tende para o conteúdo lúdico do imaginário, elaborando um produto mimético profundamente oscilante entre o real e sua transfiguração.

Os critérios formais da estética clássica como proporção, integridade e clareza convivem nesta obra de maneira tensa com aqueles propostos pelas mencionadas correntes poéticas contemporâneas como: fragmentação, descentralidade e obscuridade. Uma abordagem programada para verificar a constituição separada das partes acaba por apreender essas dissonâncias em relação ao todo da obra; mas uma olhada feita com o objetivo de captar o todo consegue relativizar a desintegração. A respeito desse fenômeno, inerente à obra artística, diz Lipps que "O uno desagrega-se em graus penetrados de uma certa unidade, que se subordinam e se distribuem em uma posterior unidade". (1923, p. 49)

unesp

De qualquer modo, o conjunto que surpreende, de maneira mais intensa, a avaliação do crítico, na obra considerada, é o da proporção, integridade e clareza. Essa questão traz à tona um problema que diz respeito aos contrastes dimensionais, que estão intrinsecamente relacionados com a visão unitária da criação artística. Nela o elemento dominante pode absorver o dominado de forma suave, livre, de tal maneira que um deslize para o outro serenamente, ou a integração pode dar-se sob a força do impacto e da desconexão advinda do processo relacional. Em *Grande Sertão: Veredas* o efeito de contraste ocorre, programadamente, permitindo o processamento sóbrio da apercepção.

Isto é possível porque nesta obra instaura-se um jogo em que não se pode separar o verdadeiro ser que ela exprime da representação desse ser, porque a especial energia que a envolve torna-se teleologia. O termo 'representação' não pressupõe um abrandamento de sentido, nem uma falta de determinação autônoma de significado, "Pelo contrário, é parte de sua verdadeira essência. O espectador é um momento essencial desse mesmo jogo que denominamos de estético". (Gadamer, 1997, p. 174)

O 'signo estético', além de sua intrínseca metamorfose resultante do efeito de contraste, surge sempre com o caráter de singularidade e irrepetibilidade, advindas do enlace resultante da sensibilidade criadora e da forma criada. A faculdade poética reflete, transfigura e aviva o que todos percebem, mas não conseguem dizer, enquanto a inteligência criadora se auto-expressa na forma que dá aos objetos, isto é, na instauração do efeito mimético da arte.

O 'autor implícito' quer colocar em evidência, no presente caso, aqueles elementos do projeto ficcional que tendem à plurivalência, ao inabitual e à magia metamorfoseante, que tão bem reproduzem as experimentações postas em prática no século XX. Mas isso não acontece aleatoriamente, tende a ser um veículo expressivo da solenidade do momento, da transcendência da situação e da magnitude intemporal dos feitos ficcionalizados nesta obra.

Em se tratando de *Grande Sertão: Veredas*, o leitor está em face de um estilo e esse constitui, como dizia Flaubert, "uma maneira especial de ver", (1996, p. 48) porém, esse

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

ver inclui a sensibilidade, a imaginação e o sentimento. O estilo aflora quando, mesmo sem poder explicá-lo, instaura-se uma relação viva entre o artista e sua criação; o criador posiciona-se como o sujeito por quem tal relação existe, não porque ele a suscita, mas porque a vive. Guimarães Rosa está entre os artistas que detêm uma sensibilidade que cria novas concepções para a experiência e para a arte. Sua produção transtorna o curso habitual da vida cotidiana, ao infundir nela o extraordinário e o excepcional.

CONCLUSÃO

Grande Sertão: Veredas, obra de expressiva abrangência cultural, de rara densidade poética, impõe-se pela harmoniosa inter-relação que estabelece com os mitos gregos, portadores de sentidos ligados às forças instintivas e espirituais do mais alto interesse humano; pela elaboração da espacialidade em três dimensões, que a partir das veredas, dos gerais e dos itambés, instaura um simbolismo aprimorado que evoca o espaço tridimensional elaborado por Dante Alighieri, na *Divina Comédia*; pela propriedade em configurar questões não só relevantes, mas recorrentes em nossa civilização como a fé, a incredulidade, a religião e a magia. Além disso, a habilidade na elaboração desses e de outros fatores como a variabilidade das vozes narradoras e dos gêneros literários, a flexibilização da língua para atingir um padrão morfológico, sintático e semântico únicos, determinam a qualidade formativa desta obra, porque a 'matéria' acolhedora da arte se torna tanto mais vívida, quanto mais intensa e adequada for a atividade que o artista imprime sobre ela.

A arte de *Grande Sertão: Veredas* nutre-se tanto da história da civilização, de maneira geral, ao ligar-se dissimuladamente aos mitos gregos e a expressivas obras da cultura ocidental como o *Fédon*, de Platão, *A Divina Comédia,* de Dante Alighieri e *Fausto*, de Goethe, quanto do período histórico em que está inserida, ao espelhar em sua constituição interna traços inovadores das poéticas do século XX, como o expressionismo, o cubismo e o surrealismo.

O autor elegeu, nesse caso, uma matéria rica de tradição e de história; isto ocorreu porque a arte é uma atividade de humanização plena, destinada exclusivamente ao homem, que assim procede para, por meio da modificação das coisas exteriores, imprimir-lhes "o selo de seu interior e reencontrar nela suas próprias determinações. Como sujeito livre, o homem faz isso para retirar do mundo exterior sua rude estranheza, e para gozar na forma das coisas" (Hegel, 2001, p. 53) a verdade de sua auto-presença.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Atuando formativamente o homem produz suas obras e as coloca no mundo, ao lado das formas naturais; mas ambas se distinguem claramente. As formas naturais estão disponíveis para ele, apresentam uma aberta instrumentalidade. As obras artísticas, não: são independentes e esquivas, detentoras de profundo segredo. Enquanto as coisas da natureza revelam-se em sua utilidade, as obras de arte, por espelharem a infinita riqueza interior do homem, transcendem a sua imediata realidade. Também Lipps, na estética da empatia, trata desta natureza específica da recriação artística, fator essencial na elaboração do romance em exame que tem a propriedade de despertar o complexo anímico do observador, causando-lhe deleite e fazendo com que venha à luz aquilo que de outro modo estaria sempre subtraído à apercepção do leitor.

Assim, o objeto comum tem interesse apenas prático ou intelectual, não tem a faculdade de despertar o sentimento de agrado ao modo artístico, pois apresenta natureza diversa; mas *Grande Sertão: Veredas* particulariza-se por manifestar em sua constituição interna um especial relacionamento com os princípios estabelecidos pela unificação simultânea e pela unificação sucessiva, constituintes que concorrem para garantir-lhe um profundo senso de integração; por ostentar elementos predominantes como fatores de equilíbrio, especialmente no que se refere à espacialidade e aos personagens, que em razão de seu sistema especial de forças trazem agregados a si os elementos subordinados, facultando que o todo se configure de forma condensada, sintetizada; por oferecer à contemplação um conjunto de componentes estruturais resultantes de uma formatividade pura e intencional, por apresentar uma relação profunda e única com a *essência do jogo,* pois "A produção artística é uma aventura, e com razão já se disse que o artista é um *jogador* tentando a sorte, sua execução é ao mesmo tempo procurar e encontrar, tentar e realizar, experimentar e efetuar." (Pareyson, 1993, p. 69)

Os sentidos mais secretos e autênticos da vida manifestam-se mais adequadamente na apercepção decorrente da peculiar recriação instaurada pelo jogo. Este faz com que o enlace entre o fruidor e a obra se torne um *acontecimento* pleno de sentido, pois a arte é resultante de uma transfiguração reveladora dos significados fundamentais de nossa experiência. A esse respeito disse Lipps que "o que deleita num objeto artístico é um jogo,

unesp

não um jogo qualquer, mas aquele próprio da inteligência, ou, dito de outro modo, um jogo que ocupa a inteligência, que joga com ela". (1923, p. 8)

Em *Grande Sertão: Veredas*, a ficcionalização do bem e do mal, vista por meio da fé e da incredulidade ou da religião e da magia, está de acordo com esse perfil de investigação ao estabelecer um complexo e sedutor jogo de forças apropriado para a auto-representação da existência, pois um dos efeitos principais desta obra é trazer à luz os sentidos mais secretos que se ocultam na vida do sertão, tendo em vista que sua elaboração artística instaura-se como um modelo formativo adequado para que o leitor se reconheça no centro dessa produção cultural.

Na releitura do mito adâmico, metaforizado pelo pacto com o demônio, o texto em tela faz com que o sentido subjacente do jogo se adense e, por meio de um simbolismo aprimorado, o significado textual atinge uma singular profundidade, ao estabelecer uma particular integração do momento histórico com o momento estético no processo de formação.

A investigação desses aspectos mostra que *Grande Sertão: Veredas* é uma obra realizada a partir de um processo altamente aprimorado de formatividade: todas as etapas de sua elaboração estão habilmente compostas, e isto permite que ela propicie a seus leitores um importante leque de efeitos de sentido, o que lhes proporciona especial prazer, de tal forma que cada momento composicional lhes ofereça diferentes modos de satisfação.

O fazer formativo, teorizado por Pareyson, transcende radicalmente o fazer cotidiano, tendo em vista que está direcionado para a transfiguração simbólica da vida, inserindo-se, desse modo, no âmbito que Paul Ricoeur denomina de segunda referência; (2000 p. 467) esse é o plano que joga com as tensões estabelecidas entre perspectiva, plurissignificação e ressonância afetiva.

unesp

O jogo é um fator importante porque tem a propriedade de colocar em evidência, de maneira atraente e profunda, os descompassos que se estabelecem nas relações entre o homem e o mundo, como acontece nessa instigante aventura de Riobaldo e seus pares.

Uma narrativa como esta mantém, pelo jogo, o sentido que a torna uma criação essencial, que não se compara com a realidade, pois como objeto mimético carrega consigo uma proteção secreta contra qualquer analogia ou cópia, de tal forma que não cabe perguntar se o que ali está contido é, ou não, real, pois se refere a uma verdade de outra ordem, que é capaz de propiciar um prazer especial, relacionado com a expansão do ser.

A energia formante instaurada pelo jogo constitui-se em um dos fundamentos da obra, aqui analisada, pois esta apresenta uma propriedade particular, que é a de transformar, por seu processo lúdico, aquele que a experimenta, porque, ao fruir a obra artística, o leitor a re-cria e, assim, se auto-cria. Essa obra, por ser uma produção artística realizada com talento, contém em sua intimidade uma força enriquecedora. Sob essa perspectiva, a procura do convívio com a arte ocorre porque, estando sufocados em nossa finitude, o que almejamos "é a região de uma verdade mais alta, mais substancial, na qual todas as contraposições e contradições da finitude possam encontrar sua última solução e a liberdade sua completa satisfação". (Hegel, 2001, p. 114) E a verdade que aqui se evidencia deve não ser aquela da *adaequatio rei et intellectu*, mas a da auto-representação do ser, conforme previu Gadamer. (1998, p. 17)

Tratando das possibilidades lúdicas da arte, Gadamer fala das "conexões existentes entre o jogo infantil e animal e aqueles decorrentes do "jogar sagrado" do culto" (1997, p. 147), informando que, tanto nessas manifestações, quanto nas artísticas, como uma narrativa, o jogador sempre extrapola os limites entre o crer e o não crer, tendo em vista que a atividade formativa ocupa uma dimensão própria, diversa daquela das atividades prática e especulativa.

unesp

O jogo peculiar que sustém uma narrativa como a de *Grande Sertão: Veredas* tem a faculdade de trazer à luz aquela dimensão interior e substancial que se manifesta na experiência vivencial dos personagens, mas que se subtrai nas atividades prática e especulativa, ou como diz Gadamer "na representação da arte tem lugar um reconhecimento que possui o caráter de um autêntico conhecimento essencial". (1997, p. 159)

A estética da formatividade, ao enfatizar o caráter criativo da atividade artística, procura sempre ressaltar a importância do *jogo*, que está com ela essencialmente vinculado. Ele permite efetivar a mediação fundamental, instaurada entre a face concreta do produto mimético, que se manifesta pela sensibilidade (a partir da forma), e sua dimensão transcendental, em que aflora, permanentemente, a interioridade viva do homem. É por isso que ao analisar a mediação entre o exterior e o interior, na presente narrativa, levamos em conta a efetividade do *jogo,* que é um fator primordial na instauração dos princípios que fundamentam a formatividade e os efeitos estéticos dela decorrentes.

Grande Sertão: Veredas narra, de forma unificada e harmônica, duas histórias: uma manifesta, que trata da luta travada pelos bandos de jagunços que disputavam o domínio dos gerais, bem como da extirpação do jaguncismo por Riobaldo; e outra, a história latente, que evoca a verdade última do homem na civilização. O relacionamento entre as duas faz-se por meio de um jogo artístico sobremaneira hábil, que resulta na notável união do exterior, representado pela história manifesta, e do interior, expresso pela história latente, voltada para a evocação da amplitude dos aspectos internos que constituem a experiência humana.

A estética da formatividade permitiu-nos apreender a obra em sua expressiva abrangência, tendo em vista que seu quadro analítico se desdobra da produção à recepção. *Grande Sertão: Veredas* propicia, por seu aprimorado acabamento, a complexa integração entre a forma sensível e a riqueza interior do ser. Nesse âmbito, se concebe a obra bela como a que realiza a unificação da forma sensível com a manifestação substancial do ser,

unesp

como fez Guimarães Rosa, ao transfundir no material selecionado essa prerrogativa inerente à criação artística.

Historicamente, tem-se atribuído à arte a capacidade de possibilitar uma visão privilegiada, que perscruta a face mais secreta do homem e do mundo, tal qual a mirada penetrante de Argos, o filho mitológico de Arestor, que tinha mil olhos e, por isso, uma capacidade quase infinita de ver. Essa é uma antiga e reiterada pretensão, que seduz a alma dos pensadores e dos artistas: Guimarães Rosa pautou-se por esse legítimo princípio, que quase se cumpre na arte, pois ela tem a propriedade de estender ao exterior os matizes infinitos da riqueza interior da complexa e multiforme experiência humana.

Aristóteles, em *Ética a Nicômacos*, escreveu que "o máximo bem para o homem não se encontra na vida política, nem em qualquer outra forma de atividade prática, mas na investigação teorética e na contemplação da verdade". (1986, p 124) E a verdade, como temos visto, é o elemento central, relacionado com os fins últimos da arte; ambas, arte e verdade pleiteiam algo semelhante: o mais íntimo e secreto sentido que pode reluzir na alma humana. É preciso, apenas, ter o cuidado de lembrar-se que a arte postula a palavra autêntica e reveladora: a verdade em seu mais completo âmbito, capaz de direcionar o homem para sua dimensão mais complexa e elevada, porque o que acede à representação artística é o próprio ser humano, intuído em seu legítimo e imperscrutável sentido.

unesp

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

2- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. Petrópolis: Vozes, 1990.

3- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Hernani Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

4- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

5- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

6- ___ *Ética a Nicômacos*. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília: UNB, 1986.

7- ___ *Retórica*. Trad. Carlos Simões. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

8- ARRIGUCCI, Davi. "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa". *Novos Estudos*/CEBRAP, São Paulo, n. 40, nov. 1994, p. 7-29.

9- AZCOAGA, Enrique. *El Cubismo*. Barcelona: Ômega, 1949.

10- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

11- ___ *A poética do espaço*. Trad. Joaquim José M. Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

12- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. São Paulo: Ucitec, 1990.

13- BATTAGLIA, Salvatore. *Mitografia do personagem*. Trad. Valdemar Munhoz Rodrigues. Milano: Rizzoli, 1968.

14- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. (Org.) *Modernidade: vanguarda artística na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1997.

15- BENJAMIN, Walter et ali. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)

16- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

17- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

18- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1995.

19- BUZZI, Arcângelo. *Introdução ao pensar*. Petrópolis: Vozes, 1978.

20- CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo. In: – O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

21- CHEVALIER, Jean, GHERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

22- DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

23- DUARTE, Lélia Parreira, ALVES, Maria Theresa Abelha. (Org.) *Outras Martgens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001.

24- DURÃES, Fani Schiffer. *O mito de Fausto em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.

25- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

26- _____ *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

27- FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1986.

28- FLAUBERT, G. *Correspondance* II. Paris: Seuil, 1910.

29- FRANZ, Marie-Louise Von. *Alquimia: introdução ao simbolismo e à psicologia*. São Paulo: Cultrix, 1980.

30- FREUD, Sigmund. *The interpretation of dreams*. New York: The Modern Libraries, 1938.

31- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

32- FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980.

33- GADAMER, Hans-George. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Ediciones Piados Ibérica, 1998.

unesp

34- _____ *Verdad y método I*. Salamanca: Edicones Sígueme, 1997.

35- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

36- _____ *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

37- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1979.

38- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Trad. António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1950.

39- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

40- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro, Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

41- _____ *Fenomelogia do espírito*. Trad. Álvaro Ribeiro, Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

42- HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

43- HENAO RESTREPO, Dario. *"Grande Sertão: Veredas – Os dilemas fáusticos do progresso no interior do sertão". In: ___ O fáustico na nova narrativa latino-americana.* Rio de Janeiro: Leviatã, 1992.

44- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

45- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

46- JUNG, C. G. *Essais de psychologie analytique*. Mercure de France, Paris, 1986.

47- KAINZ, J. *El sentido de la belleza*. Madrid: Daniel Jorro, 1955.

48- KANT, Emmanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. J. Rodrigues de Merege. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

49- ____ *Crítica da faculdade de juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

50- KRISTEVA, J. *Théorie d'emsemble*. Paris: Seuil, 1988.

51- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

unesp

52- LE GOFF, Jacques. *Umberto Eco, forcement medieval et terriblement moderne*. Paris: Magazine Littéraire, 1980.

53- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980

54- LIPPS, Teodoro. *Los fundamentos de la estética*. Madrid: Daniel Jorro, 1923.

55- LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

56- MARTINS, José Maria. *Guimarães Rosa: o alquimista do coração*. Petrópolis: Vozes, 1994.

57- MENDES, L. Belchior, OLIVEIRA, L. L. Pereira. *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Uberlândia: UFMG, 1998.

58- MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non-sens*. Paris: Editions Nagel, 1979.

59- MOELLER, Charles. *Saggezza greca e paradosso cristiano*. Brescia: Morceliana, 1961.

60- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 1985.

61- ___ *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues T. Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

62- NUNES, Benedito. "A matéria vertente". In: SEMINÁRIO DE FICÇÃO MINEIRA: DE GUIMARÃES ROSA AOS NOSSOS DIAS, 2, 1982, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983, p. 9-29.

63- ___ *O dorso do tigre*. São Paulo: perspectiva, 1969.

64- ___ *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.

65- PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

66- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

67- ____ *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

68- PLATÃO. *Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político*. Trad. Jorge Paleika e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Os Pensadores)

unesp

69- PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la estética*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.

70- RAMON, Saturnino Pesquero. *Cora Coralina: as três consciências de Aninha*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2000.

71- REICHMAUN, Ernani. *Soeren Kierkegaard: textos selecionados*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1978.

72- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

73- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

74- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

75- ROSENFIELD, Kathrin. *Os descaminhos do Demo. Tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: EDUSP, 1993.

76- RUNES, Dagoberto D. *Dizionario di filosofia*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1972.

77- SANTOS, Wendel. *A Construção do Romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978.

78- SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Umberto Eco: o labirinto do mundo – uma biografia intelectual*. Trad. Ana Montoia. São Paulo: Globo, 2000.

79- SCHIFFER, Fani. *O mito do Fausto em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Edusp, 1990.

80- SCHILLER, Friedrich. *Correspondências*. Lisboa: Guimarães editores, 1950.

81- SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

82- SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 1-476, 1° sem. 2002.

83- SERRA, Tânia Rebelo Costa. Riobaldo Rosa. *A Vereda Junguiana do Grande Sertão*. Brasília: Thesauros, 1990.

84- SIEGMUND, George. *O ateísmo moderno*. São Paulo: Edições Loyola, 1966.

85- SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

86- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa*: *as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

unesp

87- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

88- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1973.

89- UTÉZA, Francis. *Metafísica do grande sertão.* São Paulo: Edusp, 1995.

90- VAN RIENT, G. *Problèmes d'épistemologie*. Paris: BeatriceNanwelaerts, 1960.

91- VERGILIO MARO, Publios. *Eneida*. Trad. De Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

92- VOGRT, Paul. *El expressionismo*. D. Buchverlag: Colônia, 1979.

cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
1 12 13 14 15 16 17 18