



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

HARLON HOMEM DE LACERDA SOUSA

AS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS DA FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

VOLUME UM

FORTALEZA

2018

HARLON HOMEM DE LACERDA SOUSA

AS ARQUITETÔNICAS SERTANJEAS DA FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S696a Sousa, Harlon Homem de Lacerda.
As arquitetônicas sertanejas da ficção de João Guimarães Rosa / Harlon Homem de Lacerda Sousa. – 2018.
315 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.
1. Guimarães Rosa. 2. Mikhail Bakhtin. 3. Narrativa Arquitetônica. 4. Sertão. I. Título.

CDD 400

HARLON HOMEM DE LACREDA SOUSA

AS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS DA FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Aprova da em: ____/____/____

BANCA EXAMIINADORA

Professor Dr. Marcelo Almeida Peloggio (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professor Dr. Eduardo de Faria Coutinho (Avaliador)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Professor Dr. Edson Soares Martins (Avaliador)
Universidade Regional do Cariri (URCA)

Professor Dr. Atílio Bergamini Júnior (Avaliador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professor Dr. Yuri Brunello (Avaliador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professor Dr. Luís André Bezerra de Araújo (Suplente)
Universidade Leão Sampaio (UNILEÃO)

Professor Dr. Claudio Rodrigues (Suplente)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Bárbara, minha filha, pertence esta tese.

AGRADECIMENTOS

A ideia de reconhecer no outro aquilo que nos faz sermos nós mesmos é uma necessidade diária. Reconhecer e especificar outros que se fizeram importantes qualitativamente numa construção determinada de nossa trajetória é um ato necessário e, ao mesmo tempo, cruel. Desde a concepção do projeto desta pesquisa, e, antes, até a defesa e depois dela, inúmeras pessoas deixaram alguma marca de experiência que se fez fundamental para o resultado final deste curso de doutorado, para a construção mesma deste estudante enquanto homem, pai e filho, sertanejo, professor. Esquecer quem quer que seja aqui é talvez imperdoável, mas lembrar é excruciante. Exerçamos, então, os atos de lembrar e esquecer.

Agradeço a minha filha Bárbara, a quem dedico esta tese, por todos os sacrifícios vividos ao longo desse tempo que é o próprio tempo de existência dela. Concebida junto com o projeto, gestada ao longo da seleção, nasceu no ano do meu ingresso no doutorado. Hoje, que finalizo a tese, ela tem quase quatro anos e foi a âncora de resistência que me segurou numa baía de amor inabalável, evitando que eu me atirasse ao mar aberto da loucura e do desespero. Agradeço à mãe dela, Thascira Alves Ribeiro, que, por todo o tempo, agiu para unir a mim e a minha filha, agiu para permitir a produção da tese e o exercício da paternidade, por mais difícil que fosse para ela o exercício solitário da maternidade.

Agradeço a meu pai, José Homem de Sousa Neto, pela entrega contínua e absoluta para permitir que eu seguisse em frente apesar de todo o inferno financeiro que corrói minha sanidade. Sanidade essa que só é minimamente possível ainda por conta dele, meu pai, de minha irmã, Hellen Carm de Lacerda Homem, e de minha mãe, Maria Carmita de Lacerda: a matriarca – irresoluta encarnação da vontade de ferro, a quem tento copiar.

Agradeço a Marcelo Almeida Peloggio, professor orientador deste trabalho, amigo que se tornou para a vida, exemplo que se tornou para a minha carreira acadêmica. Professor que assumiu o risco de orientar um desconhecido, com um projeto impossível, e, por isso, se fez digno de todo o respeito e admiração. Estendo este agradecimento a Arlene, Dariana, Sandra, Juliane e Rodrigo, colegas e amigos do GEELF e do ENELF para a vida.

Agradeço a Priscila Bezerra Barbosa, minha companheira que foi em momentos importantes desta caminhada, pelas palavras e pelo afeto de sempre. Agradeço a Figueirinha, dono do melhor bar de Oeiras, pela confiança ao ceder, de tempos em tempos, a cerveja necessária para que eu desligasse oportunamente meu cérebro. Ao professor Leite Júnior, modelo de resistência e honestidade. Aos professores Eduardo Coutinho, Atílio Bergamini, Yuri Brunello, Edson Martins, Claudio Rodrigues, Luís André, Amador Ribeiro Neto, Ulisses

Infante, João Adolfo Hansen, pelas contribuições e conversas, pela ajuda substancial para que se construísse esta tese.

Agradeço a Sandy Swamy, que me ajudou em um momento fundamental, digitando algumas das citações deste trabalho. Agradeço a Cadu e Rafinha pela revisão feita. Aos meus alunos e minhas alunas da Uespi de Oeiras e de Picos, em especial a Elenice, que me abriu os olhos para o sertão de dentro da gente. Agradeço ao professor Nougá Cardoso Batista e ao professor Paulo Henrique Pinheiro, pelas ajudas necessárias diante da burocracia universitária. Aos professores e gestores dos *campi* de Oeiras e Picos, pelas facilidades para que eu pudesse escrever esta tese. Aos técnicos e terceirizados de Oeiras, principalmente Seu Bené e Dona Josi, por todo o apoio ao longo deste tempo que me faço em Oeiras. Agradeço a Victor e Diego, do PPGLetras da UFC, pela disponibilidade de sempre.

Agradeço ao Coração-travessia, nas pessoas de Ythallo Rodrigues, Daniel Batata e Elandia Duarte. pelos seis mil quilômetros de autodescoberta. O dia no qual ficamos em Cordisburgo foi quando o *kairós* me soprou o projeto para esta tese.

Agradeço à espiritualidade e às divindades todas que fortaleceram meu espírito nesta jornada terrena.

Por fim, um desagrado é necessário. Desagrado à FAPEPI, que, no momento mais necessário, soube não lançar o edital para bolsa de doutorado. A ausência total de apoio financeiro por parte do órgão de fomento do Piauí é sintoma de um Estado que aliena e ignora seus próprios professores.

“We don't need no education
We don't need no thought control
No dark sarcasm in the classroom
Teachers leave them kids alone
Hey! Teachers! Leave them kids alone
All in all it's just another brick in the wall
All in all you're just another brick in the wall”
(Pink Floyd, The Wall)

“E eu quero é que esse canto torto
Feito faca, corte a carne de vocês
E eu quero é que esse canto torto
Feito faca, corte a carne de vocês”
(Belchior, À Palo Seco)

“Não adianta ir embora,
pra São Paulo ou Guanabara,
o patrão que aqui me explora
me arranca os olhos da cara
é o mesmo patrão de lá
e o Deus de lá é o daqui
só deixo meu Cariri
no último pau-de-arara.”
(Venâncio; Corumbá; J. Guimarães, Último
Pau-de-arara, estrofe censurada)

“Passarinho que se debruça – o vôo já está
pronto!”
(Riobaldo, Grande Sertão: veredas.)

RESUMO

As arquitetônicas sertanejas da ficção de João Guimarães Rosa são as categorias que dimensionam essa ficção como um novo gênero narrativo criado, construído e realizado nos sete livros que a compõem. A finalidade deste trabalho é de apresentar um conjunto de reflexões e discussões para fundamentar a hipótese basilar de releitura da obra rosiana a partir do pensamento teórico-filosófico de Mikhail Bakhtin e de redimensionar a teoria bakhtiniana a partir da literatura de Rosa. A tese se apresenta dividida em duas partes, sendo a primeira de apresentação e discussão da fortuna crítica e das categorias teóricas que servem de anteparo para a segunda parte, a análise da ficção de Guimarães Rosa. Cada discussão está ligada através de reflexões filosóficas e críticas para o estabelecimento e confirmação da hipótese materializada na questão: como a fortuna crítica rosiana pensa o sentido estético e ético da forma literária de João Guimarães Rosa? As respostas são direcionadas e redirecionadas em cada um dos quatro capítulos da primeira parte e demonstradas nos quatro capítulos da segunda parte. Além da teoria bakhtiniana, vários pensadores da Literatura, da Filosofia, da Estética e da Cultura surgem ao longo do trabalho a fim de alicerçar e estabelecer as linhas de argumentação principais da tese: os conceitos de Weltanschauung e de Arquitetônica para definição da ficção rosiana como um novo gênero literário, que está nomeado aqui como narrativa arquitetônica.

Palavras-Chave: Guimarães Rosa. Mikhail Bakhtin. Narrativa Arquitetônica. Sertão.

ABSTRACT

The sertanejas architectonics of the fiction of João Guimarães Rosa are the categories that dimension this fiction as a new narrative genre created, constructed and realized in the seven books that compose it. The purpose of this work is to present a set of reflections and discussions to support the basic hypothesis of re-reading the Rosian work from the theoretical-philosophical thought of Mikhail Bakhtin and to reshape the Bakhtinian theory from Rosa's literature. The thesis presents itself in two parts being the first one of presentation and discussion of the critical fortune and of the theoretical categories that serve as a screen for the second part, the analysis of the fiction of Guimarães Rosa. Each discussion is linked through philosophical and critical reflections to the establishment and confirmation of the hypothesis materialized in the question: how does Rosa's critical fortune think the aesthetic and ethical sense of the literary form of João Guimarães Rosa? The answers are directed and redirected in each of the four chapters of the first part and demonstrated in the four chapters of part two. In addition to the Bakhtinian theory, several thinkers of Literature, Philosophy, Aesthetics and Culture emerge throughout the work in order to base and establish the main lines of argument of the thesis: the concepts of *Weltanschauung* and *Architectonic* for the definition of Rosa's fiction as a new literary genre, which is named here as architectonic narrative.

Keywords: Guimarães Rosa. Mikhail Bakhtin. Architectonic narrative. Backland.

RESUMEN

Las arquitectónicas sertanejas de la ficción de João Guimarães Rosa son las categorías que dimensionan esta ficción como un nuevo género narrativo creado, construido y realizado en los siete libros que la componen. La finalidad de este trabajo es presentar un conjunto de reflexiones y discusiones para fundamentar la hipótesis basilar de relectura de la obra rosiana a partir del pensamiento teórico-filosófico de Mijaíl Bakhtin y de redimensionar la teoría bakhtiniana a partir de la literatura de Rosa. La tesis se presenta dividida en dos partes siendo la primera de presentación y discusión de la fortuna crítica y de las categorías teóricas que sirven de anteparo para la segunda parte, el análisis de la ficción de Guimarães Rosa. Cada discusión está ligada a través de reflexiones filosóficas y críticas para el establecimiento y confirmación de la hipótesis materializada en la cuestión: ¿cómo la fortuna crítica rosiana piensa el sentido estético y ético de la forma literaria de João Guimarães Rosa? Las respuestas se dirigen y redirigen en cada uno de los cuatro capítulos de la primera parte y se demuestran en los cuatro capítulos de la segunda parte. Además de la teoría bakhtiniana, varios pensadores de la Literatura, de la Filosofía, de la Estética y de la Cultura surgen a lo largo del trabajo a fin de fundamentar y establecer las líneas de argumentación principales de la tesis: los conceptos de Weltanschauung y de Arquitectónica para definición de la ficción rosiana como un nuevo género literario, que está nombrado aquí como narrativa arquitectónica.

Palabras clave: Guimarães Rosa. Mikhail Bakhtin. Narrativa Arquitectónica. Sertão.

SUMÁRIO

1 “CORAÇÃO BRUTO BATENTE, POR DEBAIXO DE TUDO”	15
2 CONVITE A UMA REUNIÃO IMPOSSÍVEL.....	27
2.1 PROCURANDO RESPOSTAS	33
2.2. QUAL É MESMO A PERGUNTA?	39
2.3. AINDA ÀS RESPOSTAS.....	44
2.4 NADA E COISA NENHUMA	49
2.5 PROVOCAÇÕES	54
2.6. ATREVIMENTO.....	57
3 TENTATIVA DE PRONÚNCIA DE <i>WELTANSCHAUUNG</i>	63
3.1 WELTANS...O QUÊ?	66
3.1.1 Weltanschauung e Mímesis.....	78
3.1.2 Weltanschauung e Sistema filosófico	79
3.1.3 Weltanschauung e Linguagem.....	80
3.1.4 Weltanschauung e Ideologia	82
3.2 MUNDISERTÃO	87
3.3 AH TÁ... ISSO AÍ MESMO	93
4 UMA NOITE INESPERADA: A NARRATIVA ARQUITETÔNICA.....	102
4.1 DEFINIÇÃO DE ARQUITETÔNICA	103
4.2 ARQUITETÔNICA EM BAKHTIN	108
4.3 DA POLIFONIA À ARQUITETÔNICA	113
4.4. UM PROBLEMA ESPECÍFICO: ROMANCE, NOVELA, CONTO	118
4.5 TENTATIVAS DE SALVAÇÃO: CAMINHOS PARA UMA NARRATIVA ARQUITETÔNICA – CATEGORIAS FUNDAMENTAIS.....	123
4.5.1 Cronotopo	125
4.5.2 Autor e herói	128
4.5.3 Palavra arquitetônica e tom emotivo-volitivo	133
4.5.4 Cocriador	135
5 POSSIBILIDADES DO IMPOSSÍVEL	138
5.1 “SÓ SABEMOS DE NÓS MESMOS COM MUITA CONFUSÃO”	139
5.2 “todo-o-mundo neste mundo é mensageiro”	142
5.3 “DA MANGA ROSA QUERO O GOSTO E O SUMO”	145
5.4 A FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	154

5.4.1 Como criar um gênero literário?	155
5.4.2 A Serendipity no olhar de quem criou um gênero literário	160
5.4.3 Arquitetônicas do encantado	163
5.4.4 Um romance arquitetônico	166
5.5 POSSIBILIDADES DO IMPOSSÍVEL	169
6 O CRONOTOPO NAS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS	175
6.1 A CONSTRUÇÃO DOS CRONOTOPOS DA TRAVESSIA E DA COMUNHÃO	175
6.2 A CRONOTOPIA SÍNTESE DAS PRIMEIRAS E TERCEIRAS ESTÓRIAS	193
6.3 CRONOTOPIA DO ENCANTADO: ESTAS ESTÓRIAS E AVE, PALAVRA	199
6.4 CRONOTOPO DO REDEMOINHO EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i>	206
7 O AUTOR E O HERÓI NAS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS	216
7.1 DE VAQUEIROS, MENINOS, VALENTÕES E SABIDOS	217
7.2 O JOGO ENTRE ELE-MESMO E OS OUTROS	227
7.3 HERÓIS ENCANTADOS	235
7.4 DUAS FAZENDAS	243
8 PALAVRA ARQUITETÔNICA E TOM EMOTIVO-VOLITIVO	255
8.1 VENTO QUE IGREJA, BOI QUE FALA	256
8.2 “EM LINGUAGEM DE EM DIA-DE-SEMANA”	266
8.3 PALAVRA-ENCANTAMENTO	272
8.4 “O RASO PIOR HAVENTE”	279
9 COCRIAÇÃO NAS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS	288
9.1 EMPATIA, EXOTOPIA E ACABAMENTO	289
9.2 CRONOTOPO E COCRIAÇÃO	294
9.3 AUTOR E HERÓI E COCRIAÇÃO	295
9.4 PALAVRA, TOM E COCRIAÇÃO	297
10 PARA QUE SERVE UMA TESE?	299
REFERÊNCIAS	303



1 “CORAÇÃO BRUTO BATENTE, POR DEBAIXO DE TUDO”

“Num barquinho, que viria descendo o rio e passaria ao alcance das minhas mãos, eu ia poder colocar o que quisesse. Principalmente, nele poderia embarcar, inteira, no momento, a minha concepção de mundo”. (ROSA, 2015, p. 21)

“Porque o povo do interior – sem convenções, ‘poses’ – dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca”. (IDEM, p. 22).

“Os gêneros tem um significado particularmente importante. Ao longo de séculos de sua vida, os gêneros (da literatura e do discurso) acumulam formas de visão e assimilação de determinados aspectos do mundo. Para o escritor-artesão, os gêneros servem como chavão externo, já o grande artista desperta neles as potencialidades de sentido jacentes. [...] O próprio autor e os seus contemporâneos veem, conscientizam e avaliam antes de tudo aquilo que está mais próximo do seu dia de hoje. O autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, e os estudos literários têm a incumbência de ajudá-lo nessa libertação” (BAKHTIN, 2011, p. 364).

I

João Guimarães Rosa criou, desenvolveu e realizou uma nova forma narrativa, um novo gênero romanesco, em toda a sua ficção. Para compreender como se configura o que chamamos de narrativa arquitetônica, desenvolvemos nossa pesquisa debruçando-nos nos aspectos que envolvem a ficção rosiana a partir do que denominamos “arquitetônicas sertanejas”. O fundamento teórico para chegarmos a algumas respostas foi buscado na teoria bakhtinística da literatura desenvolvida ao longo de praticamente toda a obra conhecida de Mikhail Bakhtin e do chamado Círculo de Bakhtin e que vincula elementos éticos e estéticos para estabelecer uma visão da obra de arte literária, principalmente do discurso romanesco. O diálogo em Bakhtin e Guimarães Rosa, como se construiu aqui, requer algumas ponderações iniciais para que seja bem entendido o tom do que se vai ler.

Primeiro: você lerá este trabalho por algum senso de obrigação ou por ventura de alguma penitência? Se for um dos dois, pedimos encarecidamente que não leia. Deixe isso de lado e procure qualquer outra coisa para fazer. Desde já deixamos claro que, mesmo em se

tratando de um trabalho acadêmico, esta pesquisa exige que o leitor tenha empatia e esteja propenso a coparticipar, mantendo sempre sua condição exotópica, para algumas reflexões sobre a ficção rosiana em seus sete (ou dez) livros: *Sagarana*, *Corpo de Baile* (*Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *No Pinhém*, *Noites do Sertão*), *Grande Sertão: veredas*, *Primeiras Estórias*, *Tutameia*, *Estas Estórias* e *Ave, Palavra*. Tudo isso sendo a matéria vertente para responder a uma pergunta: qual o sentido ético e estético da ficção de João Guimarães Rosa?

Segundo: quando alguém, hoje em dia, toca em assunto de ética, lembra logo a operação lava-jato. Mentira. A correlação entre questões ético-cognitivas e a atividade estética é um assunto bem discutido pelo Círculo de Bakhtin, que tem grande ressonância nos estudos literários no Brasil desde a década de 1960, mas de forma mais sistemática desde a década de 1990. Por isso, é necessário que tenhamos em vista que várias categorias e conceitos discutidos e rediscutidos a partir do pensamento bakhtiniano precisam ser abordados em conjunto. A reflexão teórico-abstrata desses conceitos limita e circunscreve tanto o pensamento teórico quanto, principalmente, a literatura.

Terceiro: é importante que estejamos bem inteirados da ideia de ato responsável e responsivo discutida por Bakhtin no primeiro período de sua produção intelectual, na década de 1920, mas, principalmente, no texto *Para uma filosofia do ato responsável* (2010). A ideia de ato responsável é a que demonstra uma possibilidade de superarmos a cisão que existe, segundo Bakhtin, entre o mundo da vida (onde vivemos, sentimos, amamos etc.) e o mundo da cultura (lugar da ciência, da História e da percepção estética). A superação desse distanciamento é o que garante a mudança de um ato-pensamento mecânico para um ato-pensamento arquitetônico a partir do qual nós percebamos a existência do outro que há diante do eu através das configurações do eu-para-mim, do eu-para-o-outro e do outro-para-mim.

Quarto: é interessante que compreendamos a literatura como um objeto estético materializado numa composição através de uma linguagem que desempenha uma função especificamente fundante no mundo da vida e que, portanto, é um ambiente natural para encontrarmos as mesmas disposições éticas existentes nesse mundo, mas, bem entendido, essas disposições estando configuradas numa forma, num conteúdo e num material que devem ser percebidos de maneira inextrincável.

Em último lugar, é necessário que deixemos de compreender o sertão e o sertanejo como “lá” e “aquele” e os vejamos como “aqui” e “este”. Ou seja, é preciso despir-se de qualquer compreensão metropolitorânea do sertão e do sertanejo e perceber-nos como um

lugar e um sujeito históricos e totalmente integrados ao que se costuma chamar de Brasil e, principalmente, mundo.

Alguém poderia pensar neste momento: “Mas que trabalho de pesquisa chato da muleta é esse que já começa fazendo exigências e estipulando condições?!”.

Pelo amor do meu Padim Padre Cícero, nem pense nisso! Não há nada de presunção aqui. O problema é que será apresentado nesta tese, pela primeira vez, como dissemos, o novo gênero narrativo inventado, construído e realizado por Guimarães Rosa em toda a sua obra ficcional, a narrativa arquitetônica. Eis o motivo de tanto cuidado ao apresentar uma descoberta que pode nem ser lá uma América toda, quem sabe só uma ilha... Desde o início, ao pensarmos nesta tese, temos em mente o aviso de Horácio aos Pisões para ter cuidado na escolha de um tema para escrever, para não prometer uma montanha e parir um camundongo. Mas pedimos que siga adiante, nem precisa levar em consideração tudo ao pé da letra. O fato é que mistério não terá nenhum. Tudo está organizado da maneira mais clara e objetiva que conseguimos fazer. Este trabalho está dividido em duas partes – simbolizadas na Mandala, que você viu na capa, pelo Yin Yang. As duas partes intituladas como “conjunto de andaimes” e “arquitetônicas sertanejas”. Cada uma delas está dividida em quatro capítulos (os oito trigramas do I Ching que circundam o Yin Yang na Mandala representam os oito capítulos). O “conjunto de andaimes” traz os capítulos teórico-críticos e as “arquitetônicas sertanejas” trazem os capítulos analíticos.

II

A primeira parte carrega a simbologia do Yin, que, pelas leituras que fizemos por aí, significa o lado escuro, a lua, o passivo, as forças de recepção, o feminino. Diante dessa mística (que não passa de uma brincadeira para organizar a pesquisa, para ficar claro, brincadeira pensada por conta do misticismo que envolve a vida de Guimarães Rosa), está o conjunto de andaimes – outra metáfora para indicar o paradigma de construção, de processo, de apresentação das ferramentas utilizadas para a edificação de nossas hipóteses.

O primeiro capítulo, simbolizado pelo trígama da terra – que representa “o receptivo”, “a mãe”, entre outras coisas – intitulado “Convite a uma reunião impossível”, trata de uma revisão da fortuna crítica da ficção de João Guimarães Rosa, fundamentada em questões básicas que alguns críticos tentaram responder ao longo do vasto território dessa ficção: o regionalismo, a metafísica, a linguagem e a visão de mundo presentes na ficção rosiana. Diante da quantidade de críticos que se dedicaram à obra de Rosa, fizemos um roteiro

e uma seleção de abordagens que tentaram esclarecer ou esclareceram, a partir das questões básicas tradicionais, qual o sentido ético e estético da forma literária da ficção rosiana.

Simbolizado pelo trigrama do trovão – que representa “o incitar”, “a mudança de rota” –, o segundo capítulo, “Tentativa de pronúncia de Weltanschauung”, aprofunda uma das questões básicas sempre aventadas pela fortuna crítica de Rosa e pelo próprio escritor: a ideia de uma visão de mundo, cosmovisão ou Weltanschauung como um eixo fundador dessa ficção. Neste capítulo, fizemos um levantamento teórico-filosófico sobre o conceito numa perspectiva histórica e, em seguida, norteados pela própria fortuna crítica, relacionamos o conceito com outros, como a mimesis, a linguagem, a filosofia, como sistema de pensamento, e a ideologia, a fim de estabelecermos, de forma clara, o que é a visão de mundo de Rosa e como ela se configura na sua ficção.

No terceiro capítulo, intitulado “Uma noite inesperada: a narrativa arquitetônica”, tratamos do conceito de narrativa arquitetônica. Representada em nossa Mandala pelo símbolo do fogo – que simboliza “o aderir”, “fênix”, “o brilhante” –, partimos de um levantamento histórico-filosófico do conceito de Arquitetônica para apresentarmos a nossa compreensão, um novo uso desse conceito, vinculando-o à narrativa de Guimarães Rosa. Através da leitura que Mikhail Bakhtin faz da obra de Dostoiévski ao apresentá-la como uma obra que cria e estrutura a polifonia, o romance polifônico, construímos uma reflexão a partir do que caracteriza esse tipo de romance para entendermos e apresentarmos uma proposta de leitura da obra de Guimarães Rosa como um novo gênero textual narrativo, chamado de narrativa arquitetônica.

O quarto capítulo (O Lago, que simboliza “a alegria”), intitulado “Possibilidades do Impossível”, é um sumário organizativo desta primeira parte de nosso trabalho. Nele, estabelecemos nosso posicionamento acerca de algumas questões que foram levantadas nos capítulos anteriores, nossa ideia sobre sertão e sertanejo e de como a ficção de João Guimarães Rosa é percebida por nós. Partindo da complexidade e da quantidade de textos a que nos propomos analisar – sendo quase impossível fazê-lo –, apresentamos nesse capítulo, através de uma reflexão sobre o objeto estético e a relação entre forças centrífugas e centrípetas, o método de leitura da ficção de Rosa que foi realizado na segunda parte.

III

Não há, precisamos dizer, uma ordem fixa de leitura em nada nesta tese. A formatação dela em dois volumes (duas partes) foi pensada para que o leitor escolha por onde

começar, se pela discussão teórico-crítica ou pela leitura e análise das obras. A partir do capítulo 5 até o capítulo 8, se for da vontade do leitor, é possível optar por ler cada seção voltada para a leitura dos livros: *Sagarana e Corpo de Baile*; *Primeiras Estórias e Tutameia*; *Estas Estórias e Ave, Palavra*; e, *Grande Sertão: veredas*. Dessa maneira, acreditamos que seja possível produzir várias reflexões para posterior discussão de nossas teses, de nossos posicionamentos e de nossas colocações ao longo do trabalho.

A segunda parte – “arquitetônicas sertanejas” –, pelo que ficou dito, começa com uma nota explicativa para o caso de alguém desejar começar a ler este trabalho pela segunda parte. Aqui, estão os quatro capítulos de análise e reflexão sobre a ficção rosiana. Representada na mandala pelo Yang – que simboliza “o princípio ativo, luminoso, solar” etc. –, a segunda parte está dividida em outros quatro capítulos.

O quinto capítulo da tese, intitulado “O cronotopo nas arquitetônicas sertanejas”, que abre a segunda parte e está representado pelo símbolo do Céu (que simboliza “o criativo”), é o primeiro de três capítulos que se dedicam à análise da ficção de Rosa. Nesse capítulo, voltamos nossas atenções para a categoria do cronotopo nas arquitetônicas sertanejas de Guimarães Rosa em cada um dos sete livros. Refletimos como a relação entre tempo e espaço está configurada esteticamente e eticamente e como ela se relaciona com as outras categorias narrativas utilizadas para pensar a narrativa arquitetônica rosiana.

O sexto capítulo, com o título “Autor e Herói nas arquitetônicas sertanejas” (O Vento, símbolo da “suavidade”), é dedicado às análises das relações entre autor e herói na ficção rosiana. É nesse capítulo que percebemos como a ficção rosiana complexifica o pensamento teórico e redimensiona a relação entre narrador e personagem. Essa relação está intimamente ligada à palavra e à entonação, estudada no capítulo seguinte.

O sétimo capítulo, “Palavra arquitetônica e tom emotivo-volitivo” (A água, símbolo do “insondável”), analisa a palavra-ação, a palavra-movente e o tom emotivo-volitivo, a realização da palavra como enunciado concreto configurado esteticamente. Esse capítulo apresenta o distanciamento fundamental entre o romance polifônico, que se caracteriza pela chamada palavra bivocalizada ativa, e o romance ou narrativa arquitetônica.

Como se verá ao longo da leitura desses três capítulos, as categorias se misturam e sua abordagem pretendeu não seguir uma linha mecânica de argumentação. Portanto, as análises do cronotopo, da relação entre autor e herói e da palavra e tom emotivo-volitivo são determinantes em cada um dos capítulos. Não há como abordar um sem pensar o outro. Assim como o oitavo capítulo, “Cocriação nas arquitetônicas sertanejas” (A Montanha, símbolo da “imobilidade”), que trata do cocriador nas arquitetônicas sertanejas da ficção de Guimarães

Rosa, traz uma categoria que está presente nos outros três capítulos, mas que está materializado nesta tese como um fechamento e uma reflexão que se orientam através de todos os outros capítulos do trabalho: a noção de cocriação, coparticipação, como uma determinação ativa do leitor diante do objeto estético.

IV

“O presente trabalho é uma tentativa de análise metodológica dos principais conceitos e problemas da poética, a partir de uma estética sistemática geral.”

“Serviram como ponto de partida de nossa investigação alguns trabalhos russos sobre poética, cujas teses principais submeteremos a um exame crítico nos primeiros capítulos; porém, aqui não analisaremos nem julgaremos tendências e trabalhos particulares no seu todo e na sua determinação histórica: em primeiro plano temos em vista apenas uma apreciação puramente sistemática das principais concepções e posições. Também não está incluída, no nosso trabalho, nenhuma espécie de resumo de caráter histórico ou informativo sobre estudos de poética: em investigações que se propõem objetivos puramente sistemáticos, onde somente posições e demonstrações teóricas podem ser as grandezas significativas, eles nem sempre são oportunos. Também isentamos nosso trabalho do lastro supérfluo de citações e referências que, geralmente, não têm significação metodológica direta para estudos não históricos e, num trabalho conciso de caráter sistemático, são completamente infrutíferas: elas são desnecessárias ao leitor competente e inúteis ao que não o é” (BAKHTIN, 2010, p. 13).

Optamos por fechar esta introdução com uma antiepígrafe. Quase nada do que disse Bakhtin ali vale para o nosso trabalho. Acreditamos, ao contrário dele, que o uso da citação é requisito para a construção de uma pesquisa que se queira dialogada. Ou seja, o leitor desta tese terá a oportunidade de acompanhar, através das citações, como algumas conclusões e posicionamentos foram colocados aqui. Mas podemos concordar com o filósofo que talvez o leitor competente possa não ler as citações por acreditar que elas são desnecessárias. Acreditamos, ainda, que o leitor que não é competente talvez possa vir a lê-lo, lendo mais as citações do que os comentários que fazemos delas. Em todo caso, há um número considerável de citações nesta tese que, para nós, se verificaram necessárias para a compreensão do que tentamos dizer. Não sabemos se lá na Rússia eles dizem, mas aqui no sertão, para nós, é sempre melhor sobrar do que faltar.

Um último aviso é necessário. Há alguns trechos no trabalho que foram publicados em livro, artigos e/ou blogs. Mantivemos esses trechos com poucas modificações, pois eles foram produzidos para esta tese, mas, dada a obrigatoriedade da publicação, foram publicizados antes de a concluirmos. São poucos os trechos e, acreditamos, não trazem qualquer prejuízo para a compreensão da pesquisa.

Por fim, na intenção de produzir uma leitura da ficção de João Guimarães Rosa a partir de uma teoria determinada, talvez tenhamos fechado nossos olhos para outras coisas, mas, se prevaleceu nossa vontade, nossa leitura produziu uma maneira diferente de abordar a ficção rosiana, nem melhor, nem pior do que nenhuma outra – seja de que lugar do mundo for.

PRIMEIRA PARTE:
CONJUNTO DE ANDAIMES



“Bem, um crítico que não tem o desejo nem a capacidade de completar junto com o autor um determinado livro, que não quer ser intérprete ou intermediário, que não pode ser, porque lhe faltam condições, deveria se abster da crítica. Infelizmente a maior parte deles não faz isso, e por isso acontece que tão poucos deles, geralmente, têm algo a ver com a literatura. O que tal crítico pretende, em resumo, é vingar-se da literatura, ou sabe Deus que motivos o impulsionam. Talvez como passatempo. É um palhaço ou um assassino” (ROSA, 2009, p. XLIV)

Em 1963, logo depois de ter recebido a notícia da eleição unânime para a imortalidade na Academia Brasileira de Letras, João Guimarães Rosa recebeu carta de um leitor baiano, professor na cidade de Ilhéus, que, confessando seu fascínio pelos livros do novo ídolo, pediu que lhe escrevesse duas ou três palavras de explicação sobre o seu processo criativo. A carta enviada não consta no arquivo João Guimarães Rosa, mas a resposta dada ao professor foi conseguida com exclusividade por nós, no acervo particular de sua família, a quem, desde já, agradecemos muitíssimo. Na resposta, Guimarães Rosa agradece ao professor pelo entusiasmo com o qual se remete à sua obra e diz:

Não espalhe esta confissão, nem a João Condé eu contei isso, mas meu primeiro impulso para escrever *Sagarana* veio depois da leitura de um textozinho russo ao qual tive acesso, ainda pelos idos de 1923, com um título que corresponderia em português a algo como “Arte e Responsabilidade”.

Essa confissão, divulgada com total exclusividade neste trabalho, abre um hiato na fortuna crítica rosiana e todo um novo mundo de possibilidades para lermos sua ficção a partir do texto “Arte e Responsabilidade”, escrito pelo russo Mikhail Bakhtin e publicado nos números 3 e 4 da revista *O dia da arte (Den'iskosstva)* no ano de 1919.

Essa história toda é inventada, obviamente. Mas, se fosse verdadeira, não seria muito diferente de vários gatilhos utilizados pela fortuna crítica rosiana para justificar esta ou aquela leitura, uma ou outra abordagem. É comum encontramos conclusões e assertivas incisivas de determinadas análises fundamentadas não numa teoria ou argumentação filosófica, mas numa declaração em entrevista ou carta feita pelo diplomata mineiro¹. Às vezes, a conclusão é fundamentada na opinião do escritor sobre alguma outra coisa que, aos olhos do crítico, vai bem com a interpretação que quer dar a um trecho ou texto. O certo é que cada crítico baseia-se na sua própria

¹ Cf. UTÉZA, 1994; ALBERGARIA, 1977.

especialidade, na sua própria área de estudo, reúne fragmentos de texto que se “encaixam” em suas teorias ou hipóteses, elenca as já mencionadas declarações – angariando assim uma espécie de acordo ou anuência apriorística do escritor – e constrói uma interpretação da obra enclausurada nesse universo particular. Ou, usando palavras de Guimarães Rosa:

o escritor, o bom escritor, é um arquiteto da alma. O mau crítico, irresponsável ou estúpido, neste caso é a mesma coisa, é um demolidor de escombros, dedicado a embrutecer, a falsificar as palavras e a obscurecer a verdade”; e arremata: “pois acha que deve servir a uma verdade só conhecida por ele, ou então ao que se poderia chamar seus interesses” (2009, p. XLIV).

Há, ainda, nuances nesse processo: se o crítico, por exemplo, é da região do escritor e comunga do ambiente a partir do qual o livro foi escrito, a coincidência geográfica é uma carta na manga, funciona como um atestado de credibilidade para o crítico. O mesmo acontece se o crítico é de determinada universidade, se foi ou é discípulo de determinado crítico consagrado, se é/foi do círculo de amigos ou se teve acesso a documentos pessoais do escritor. Se conhece as várias línguas que o escritor dominava, eis aí o grande hermeneuta – o paradigma crítico! A quem conjuga todas ou muitas dessas prerrogativas, é concedido o título de autoridade na obra do escritor e qualquer leitura posterior que se deseja séria precisa citar, referir, elogiar ou lembrar tal autoridade. Constrói-se, assim, uma miríade de preceitos e conceitos, em torno de um escritor e sua literatura, que se cristalizam como verdade peremptória. O caso de João Guimarães Rosa e de sua ficção parece ser, na Literatura Brasileira, o mais ilustrativo do que estamos tratando. Talvez isso tenha certa relação com o que diz Rosa, dando seguimento à nossa epígrafe:

A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra. Só muito raramente é assim, quase sempre a crítica não tem valor nem interesse, é apenas uma perda de tempo. Uma crítica tal como eu a desejo deixaria de ser crítica no sentido próprio, tanto faz se julga o autor positiva ou negativamente. Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário (2009, p. XLIV)

Sendo bem otimistas, acreditamos que, na tentativa de estabelecer esse diálogo, de permitir esse acesso ou até mesmo uma espécie de imposição ao panegírico para obter aceitação da “classe”, parte da crítica rosiana parece ter extrapolado qualquer limite de bom senso, impondo vários obstáculos para uma compreensão da obra, que

permeiam, quase sempre, uma necessidade de erudição – uma condição, à vezes, *sine qua non* (pasmem) para ler a ficção rosiana. Assim, a mística que envolve a obra de Guimarães Rosa e aqueles que se dedicaram a lê-la é comparável a uma confraria secreta, na qual apenas os iniciados podem entrar.

O desconforto que nos provoca a leitura de determinados ensaios ou teses sobre a obra de Guimarães Rosa e que motivou essa crítica vincula-se ao tom dos argumentos de críticos como Luiz Roncari, por exemplo, quando não apenas aproxima, mas parece submeter, instituir uma espécie de codependência da ficção rosiana com o pensamento de historiadores como Oliveira Vianna ou com uma decisiva e obrigatória relação direta da ficção com a História (as interpretações do Brasil comuns na primeira metade do século XX) fundamentada num método que entendemos, no mínimo, questionável:

Uma regrinha básica que segui foi a de que o primeiro indício de sua existência [alegoria da história da vida político-institucional] apenas me levantava a lebre, aventava alguma possibilidade; o segundo poderia não passar de simples coincidência, mas **o terceiro equivalia a uma comprovação**, pois, dada a estratégia elíptica do autor, seria demais esperar dele um quarto sinal. (ROCANRI, 2004, p. 19-20, grifo nosso)

A ideia de que três indícios da provável existência de uma relação com a História da vida político-institucional brasileira seja critério para estabelecer uma interpretação final de uma obra literária como a de Guimarães Rosa, a fim não apenas de iluminar um contexto ou a representação de um dado referente, mas de determinar a filiação do escritor a um conjunto de outros escritores, intérpretes do Brasil, com orientações ideológicas definidas, parece-nos um método estanque e nocivo no limite na medida em que reproduz a ideia de *texto difícil* e “de várias camadas”. Esse método sugere que para ler um livro de Guimarães Rosa e entendê-lo o leitor deve, primeira e obrigatoriamente, ler toda uma biblioteca de títulos listados pela fortuna crítica. Em vez de funcionar como uma ferramenta para a compreensão, tal crítica acaba funcionando como uma repartição pública, requerendo mil e um formulários para se conseguir qualquer coisa – impõe dificuldade, além de querer direcionar o leitor para uma única possibilidade de interpretação num texto que comporta várias possibilidades.

Entretanto, os livros estão aí. A ficção de João Guimarães Rosa tem inúmeras edições circulando no mercado livreiro de novos e usados. Qualquer pessoa tem acesso a esses livros, da mesma maneira que tem acesso a boa parte da fortuna crítica, física ou virtual. Não há, portanto, *uma* maneira de entrar nessa ficção. A partir

dessa liberdade, da ausência de amarras e cabrestos para termos acesso à obra de Guimarães Rosa, é que procuraremos construir uma possibilidade de leitura tentando estabelecer e esclarecer as nossas ideias sobre as narrativas de Rosa.

Neste “Conjunto de andaimes”, construímos, em quatro capítulos, nosso posicionamento diante da ficção rosiana, da teoria, da crítica e da história literária, da filosofia, do Brasil. Construímos nosso diálogo, nossa tentativa de coprodução. A primeira edificação apresenta-se como um caminho que optamos trilhar em meio à multidão crítica da ficção de Rosa, levantando, expondo e problematizando respostas a uma questão que se ergueu diante da leitura da literatura rosiana e da sua fortuna crítica; a segunda é um desdobramento da primeira, servindo como uma ponte de reflexão para fixarmos escolhas metodológicas, teóricas, críticas e históricas para chegarmos à terceira edificação: a exposição do mecanismo teórico-filosófico que sistematizará os nossos problemas levantados no primeiro capítulo; a quarta edificação, complementar à terceira, se coloca como um sumário organizativo e como uma preparação diante das tentativas de apaziguamento dos problemas a serem aprofundados e debatidos na segunda parte.

2 CONVITE A UMA REUNIÃO IMPOSSÍVEL

Imagine um grande salão com pouco mais pouco menos de cinco mil lugares. Todos os convidados vieram. Entrando no lugar, você é inicialmente incapaz de discernir alguma coisa naquele turbilhão de vozes falando ao mesmo tempo. Passados alguns instantes, você começa a reconhecer algumas expressões, o título de algum artigo ou livro, e escuta as pessoas citando quase sempre a mesma passagem de um romance ou novela ou conto. Já adaptado, é possível perceber os acentos: o acento paulista é o mais ouvido, seguido do acento mineiro, algum acento gaúcho e um ou outro acento germano-paulistano. Nesse momento, você passa a reconhecer alguns rostos e percebe que o grosso da multidão repete o que oito ou nove convidados (alguns já bem velhinhos, outros até mortos) falam, com pouquíssimas variações. Entre esses oito ou nove, há algum entendimento, alguma preferência por uma passagem de um livro, mas, às vezes, parecem atropelar-se uns aos outros, para ver quem tem a verdade e a iluminação naquilo que falam. Seja bem-vindo! Você está na fortuna crítica da obra de João Guimarães Rosa. Agora, pedimos que imagine novamente um outro salão, colocado propositalmente por nós ao lado do primeiro. Este tem a mesma quantidade de lugares e também todos os convidados vieram. Aqui o sotaque franco-paulistano domina. Quase ninguém, diferente de no salão anterior, se entende, embora também repitam muito a mesma coisa. Seja bem-vindo mais uma vez, desta vez, aos comentadores de Mikhail Bakhtin. Talvez já abusando de sua imaginação, pedimos que junte esse povo todo num só e único lugar, pequeno, apertado, em que não cabe todo mundo. Pois é, bem-vindo à nossa tese!

Nas imagens que propusemos, esquecemo-nos de mencionar os dois principais nomes, que nem sempre são convidados para os respectivos salões: João Guimarães Rosa e Mikhail Bakhtin. Talvez seja por isso que algumas considerações sobre a produção tanto de um como do outro tenham dificuldade de encontrar respaldo na própria obra deles, surgindo, assim, compreensões falsas, apressadas, tortuosas, limitadas, tanto dos conceitos teórico-filosóficos de Bakhtin como de elementos que compõem a ficção rosiana.

A obra de Bakhtin trilhou um caminho repleto de obstáculos desde sua “descoberta” pelos estudiosos do Ocidente. Muitos textos de Bakhtin eram ainda desconhecidos quando, na década de 1960, a ideia de dialogismo chegou à França, sendo totalmente mal compreendida por pessoas como Julia Kristeva, e logo depois ao

Brasil, que foi também incapaz de compreender a dimensão dessa ideia e das teorias bakhtinianas da linguagem (Luiz Costa Lima, por exemplo, esquarteja o livro sobre a poética de Dostoiévski e insere Bakhtin entre os formalistas russos no livro *Teoria da Literatura em suas fontes!*). Apenas a partir da década de 1980, é que o Ocidente começou a ter uma melhor compreensão da filosofia de Bakhtin. Novos textos – alguns perdidos, como *Para uma filosofia do ato* (2010) – surgiram e foram traduzidos; essas traduções foram (re)elaboradas de maneira mais criteriosa, com maior rigor metodológico; as teorias de Bakhtin e do Círculo passaram a ser estudadas em conjunto etc. Houve, a partir de então, um esforço coletivo em reestruturar o pensamento bakhtiniano e situá-lo nos estudos da filosofia, da linguagem e da literatura².

Algumas obras literárias que foram exaustivamente analisadas de acordo com as teorias ocidentais, a partir desse novo ímpeto nos estudos bakhtinianos no Brasil, passaram a requerer novos olhares. A obra de Guimarães Rosa é estudada desde seu primeiro suspiro e exaustivamente criticada até hoje; entretanto, alguns aspectos inovadores dessa obra parecem não ter sido completamente percebidos. O volume e a pouca “idade” dos livros de Rosa (considerando que 70 anos é pouca idade para um livro) são obstáculos que impedem uma crítica dedicada ao conjunto, mas é comum ver estudos que destacam a existência de uma unidade na narrativa rosiana caracterizada pela abertura, inconclusibilidade, pela forma de estruturação da linguagem, o regionalismo diferenciado diante de outros regionalistas brasileiros etc., em praticamente todos os seus textos. Essas características chamam atenção pela profunda proximidade com as bases do pensamento bakhtiniano: o dialogismo, a não finalizabilidade e o prosaísmo. Chamam atenção também as possibilidades que a literatura de Rosa oferece para um redimensionamento do pensamento de Bakhtin a partir de uma perspectiva não europeia de cultura, arte e linguagem.

² É bem ilustrativo desse desconhecimento do pensamento bakhtiniano no Ocidente a maneira como Wayne Booth esclarece alguns de seus posicionamentos na segunda edição do livro “A Retórica da Ficção” depois que ele teve acesso aos textos de Bakhtin. Na seção “Afterword to the Second Edition”, Booth escreve: “Only in the past few years have I discovered a critical tradition that grapples with this sort of question [Rhetoric in fiction and Fiction as Rhetoric] at the proper depth. Mikhail Bakhtin and his circle had long ago reached a level of sophistication in talk about objectivity and fictional technique far beyond what most Western discussions had reached until recently. But “nobody” knew about their work” [Só nos últimos anos eu descobri uma tradição crítica que lida com este tipo de pergunta [Retórica na Ficção e Ficção como Retórica] na profundidade adequada. Mikhail Bakhtin e seu círculo há muito tempo alcançaram um nível de sofisticação na conversa sobre objetividade e técnica de ficção muito além do que muitas discussões ocidentais chegaram até recentemente. Mas “ninguém” sabia sobre o trabalho deles] (1983, p. 416, tradução nossa).

Destarte, para colocarmos em diálogo esses dois importantes senhores da cultura ocidental no século XX, com aspectos biográficos e intelectuais tão próximos e tão opostos, precisaremos compreendê-los em suas próprias obras. Para dar início a essa compreensão, entraremos no primeiro salão, o da fortuna crítica de João Guimarães Rosa, e faremos o exame de algumas daquelas oito ou nove falas que podem ajudar-nos a articular um caminho para uma leitura da ficção rosiana a partir de nossa hipótese basilar: o diálogo com o pensamento bakhtiniano e o entendimento de que a narrativa rosiana é uma narrativa arquitetônica, ou seja, um novo gênero narrativo realizado de diferentes maneiras por Guimarães Rosa em toda a sua obra – de *Sagarana* a *Ave, Palavra*. O que entendemos por narrativa arquitetônica será explicado oportunamente ao longo desta tese, mas deixamos claro, desde já, que essa expressão é menos um novo conceito do que uma marca, um andaime, na construção de nosso entendimento da obra ficcional de Rosa. Ela indica um método e um horizonte de expectativa³ no intuito também de demarcar quais publicações, na amplíssima fortuna crítica rosiana, devemos ler ou considerar e, principalmente, quais devemos esquecer.

Ao tratarmos da ficção de João Guimarães Rosa, entramos num terreno perigoso, carregado de interpretações e palavras finais, repleto de caminhos já trilhados e privativos em nome deste ou daquele crítico, desta ou daquela teoria. Por isso, parece importante trazermos uns interlocutores para conduzir-nos através de tantos perigos e, para isso, escolhemos, para iniciarmos esta interlocução, os professores João Adolfo Hansen e Willi Bolle. Os dois realizaram (cada um à sua maneira) reflexões sobre a fortuna crítica rosiana⁴, que serão nossas primeiras tochas acesas para começarmos a viagem. Tomemos, primeiramente, as palavras de Willi Bolle nos livros *grandesertão.br* (2004) e *Fórmula e Fábula* (1973). O primeiro capítulo do tratado

³ A expressão “horizonte de expectativa” remete à ideia de H. R. Jauss ao propor uma hermenêutica do texto literário, baseado em processos de leitura, que considerasse também “o *horizonte de expectativa* da primeira leitura perceptual, quando o intérprete pretende concretizar uma determinada relação significativa do horizonte de significado deste texto, e não queira por exemplo utilizar a permissividade da alegorese, ao transferir o significado do texto para um contexto estranho, isto é, dar-lhe um significado que ultrapasse o horizonte de significado e com isso a intencionalidade do texto” (p. 877). JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. Tradução: Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopes. In: LIMA, Luiz Costa (org.), 2002. (volume 02). Neste sentido, o horizonte de expectativa da noção de narrativa arquitetônica está relacionado aos horizontes de significados que a fortuna crítica da ficção rosiana apresenta a partir de sua metodologia, fundamentação e posicionamento nas diversas linhas de pensamento formuladas pelos diversos críticos.

⁴ Muitos críticos optaram por fazer um levantamento da fortuna crítica rosiana no intuito de localizarem sua própria contribuição num campo tão extenso e variado. Francis Utéza, Heloísa Starling, Kathrin Rosenfield, Luiz Roncari e outros. Nossa opção por João Adolfo Hansen e Willi Bolle justifica-se pela maneira como as relações entre cada contribuição são apresentadas nesses autores, de forma reflexiva e problematizadora.

matemático-estruturalista, *Fórmula e Fábula*, de Bolle sobre os contos de G. Rosa é dedicado a algumas considerações sobre a crítica desses textos no Brasil e no exterior, até aquele momento (o livro é de 1973). O levantamento do pesquisador encontra cinco pontos de abordagem comuns à crítica rosiana: 1) o panegírico; 2) uma ficção sem ideologia; 3) desligamento da tradição histórico-literária; 4) a literatura de Rosa como “artigo de exportação”; 5) a ideia, disseminada pelo próprio Rosa, de ser um feiticeiro da linguagem – que se tornará um dos ramos de sua crítica (a crítica esotérica). Esses cinco pontos permeiam três grandes temas: o regionalismo, as inovações estilísticas e a temática metafísica. Lembramos que esse levantamento cobre um período ainda muito próximo às publicações dos livros de G. Rosa. Numa leitura mais recente, em *grandesertão.br*, Bolle faz um novo levantamento, agora mais esquemático, da fortuna crítica rosiana. Primeiro ele constata que há dois textos fundadores da crítica do livro *Grande Sertão: veredas*, publicados em 1957 e 1958, respectivamente, de Antonio Candido (2000, pp. 119-139) – “O homem dos avessos” – e M. Cavalcanti Proença (1958) – *Trilhas no Grande Sertão*, que servem como anteparo para “boa parte das abordagens posteriores” (2004, p. 19), que seguem as seguintes metodologias:

1. Os estudos linguísticos e estilísticos, como o de Mary Lou Daniel (1968) e Teresinha Souto Ward (1984), que, junto com as compilações lexicais de Nei Leandro de Castro (1970) e Nilce Sant’Anna Martins (2001), proporcionam subsídios básicos para a compreensão do *texto difícil*;

2. As análises de estrutura, composição e gênero, como as de Roberto Schwarz (1965), Eduardo F. Coutinho (1980, 1983, 1991 e 1993), Benedito Nunes (1985), Rosemary Araújo (1985) e Davi Arrigucci Jr. (1994), que tecem relações intertextuais e situam a obra de Rosa no universo geral da literatura;

3. A crítica genética, com contribuições de Maria Célia Leonel (1985 e 1990), Lenira Covizzi e Maria Neuma Cavalcante (1990), Walnice Galvão (1990), Edna Maria dos Santos Nascimento (1990), Elizabeth Hazin (1991 e 2000), Cecília de Lara (1993, 1995 e 1998) e Ana Luíza Martins Costa (1997-98 e 2002), dedicadas a esclarecer o processo de elaboração da obra a partir dos materiais reunidos pelo escritor.

A esses três paradigmas de leitura acrescentam-se os estudos onomásticos (Ana Maria Machado, 1976), bibliográficos (Suzy Frankl Sperber, 1976), folclóricos (Leonardo Arroyo, 1984), cartográficos (Alan Viggiano, 1974; Marcelo de Almeida Toledo, 1982), e os dois restantes tipos de análise que acabam polarizando o debate em torno da obra [*Grande Sertão: veredas*]:

4. As interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas – representadas por estudiosos como Consuelo Albergaria (1977), Francis Utéza (1994), Kathrin Rosenfield (1993) e Heloísa Vilhena de Araújo (1996) –, que constituíram até recentemente a tendência predominante na recepção;

5. As interpretações sociológicas, históricas e políticas. Inaugurada por Walnice Galvão (1972), com um estudo exemplar que permaneceu durante muito tempo bastante isolado, essa linha hermenêutica suscitou um novo interesse a partir da década de 1990, como mostram os trabalhos de Heloisa Starling (1999) e do autor deste ensaio [Bolle] (1990,1994-95, 1997-98 e 2000). (2004, p. 19-20)

No livro *A Raiz da Alma* (1992), Heloísa Vilhena de Araújo faz uma leitura das novelas de *Corpo de Baile* numa perspectiva filosófica, apontando para o cuidado que o autor teve com os aspectos míticos, místicos e linguísticos nas suas obras assentadas numa refundação artística plasmada no ambiente do sertão brasileiro. Já Ana Paula Pacheco (2006), numa perspectiva filosófica, investiga o lugar do mito nos contos do livro *Primeiras Estórias* levantando as marcas históricas, sociológicas, míticas e linguísticas deixadas por Rosa. Edna Tarabori Calobrezi (2001), ao examinar a morte e a alteridade no livro *Estas Estórias*, sob uma perspectiva psicanalítica de escopo freudiano, destaca também as marcas linguísticas, regionais e míticas que se apresentam naqueles contos. Abordagens semelhantes são encontradas nos textos de Nildo Máximo Benedetti (2008), sobre *Sagarana*, e de Ana Lúcia Branco (2009), sobre *Tutameia*. Entre essas abordagens, destacamos ainda a contribuição de Clara Rowland (2011), que trata da ausência de fechamento (ou, como ela escreve, ausência de *closure*) em várias obras de Guimarães Rosa. Essa ausência sendo explorada tanto temática e estruturalmente nos textos rosianos como na própria organização de seus livros. A reorganização do sumário no final de *Tutameia* como uma proposta de releitura do livro, por exemplo, seria uma marca da ficção rosiana relativa à constante necessidade de retomar o texto, de reler, de ruminar a estória. O trabalho de Rowland surge na fortuna crítica rosiana como uma proposta nova que alia diversas maneiras de olhar para a ficção levando em consideração vários elementos, inclusive o próprio objeto livro.

Observamos, assim, na coincidência marcada entre os temas levantados pela fortuna dos contos e novelas e do romance, que as abordagens da “obra magna” de Guimarães Rosa seguem de perto as abordagens dos contos, havendo, assim, certa unidade nas obras do escritor. Na lista de “notáveis” da crítica rosiana, Bolle não mencionou o estudo estilístico⁵ do professor Hansen (2000). Achamos, entretanto, importante trazer sua contribuição para este nosso debate inicial. Em *O O: a ficção da literatura em Grande Sertão: veredas* (2000), Hansen tem uma necessidade semelhante à de Bolle em fazer considerações sobre a fortuna crítica rosiana. A partir da chave

⁵ Pensando na ligação que Bolle faz entre determinado grupo de críticos e cada método de abordagem da obra literária, e acreditando que o texto de Hansen não se coliga diretamente a nenhum deles, percebemos um método estilístico de análise do texto literário numa abordagem muito semelhante à que Erich Auerbach faz nos ensaios do livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Inclusive, em alguns momentos de seu texto, Hansen utiliza o conceito de figura ou figural, assim como o faz o crítico alemão.

“reacionário/revolucionário” retirada da conversa entre Lorenz e Rosa, Hansen descreve dois tipos de leitor rosiano:

imagine-se um, comum, maniqueísta, que no texto lê o jogo com a multiplicidade da aparência sensível para só perceber, autoritário, que o texto engana, leitor que, exigindo e cobrando dos textos a normatividade da felicidade simétrica do realismo pende para o “reacionário” como determinação principal da produção de Rosa, expurgando-o como “formalista”. / Outro leitor suposto é aquele que, no limite, ao ler o jogo efetuado com a multiplicidade da aparência sensível, percebe que o texto, enquanto a nega como efetuação metafísica, constitui-se como saber da forma do seu movimento – leitor que tende apenas para o “revolucionário”, e que proclama sua “metalinguagem”, sua “novidade”, sua “alta taxa de informação estética”, seus efeitos de “ostranênie”, sua “ruptura” como parâmetros de excelência. Quando se imaginam discursos já produzidos sobre Rosa, a coisa se faz não sem paródia. Sem que se levem em conta comovidas análises mitológicas que lhe ancoram os textos na terceira margem do inefável mistério da criação literária de gênio e da não menos agradecidíssima recepção, pode se traçar o perfil de três orientações críticas dominantes que tanto se têm ocupado dele (2000, p. 26).

O professor descreve, logo em seguida, “o perfil de três orientações críticas dominantes” (2000, passim): 1) a que coloca Guimarães Rosa como revolucionário da linguagem e o analisa a partir da noção de ruptura – a chamada crítica “formalista”; 2) “as análises mitificadas pela problemática do mito nos textos de Rosa” (p. 28) – a crítica “especular”; e 3) “a crítica que propõe a partir da categoria central do ‘reflexo’, arvorado como mimese realista” (p. 29) – (crítica marxista de conteúdo?). Esses três perfis são examinados detalhadamente e ironicamente pelo escritor, detalhes esses que trataremos em outro momento⁶. Veja que Hansen não se limita a falar da crítica de *Grande Sertão*: veredas, mas sim “dos textos de Rosa”, assim como as duas exposições de Bolle, sobre os contos e o romance, e as abordagens específicas de outras obras de Rosa apresentam uma semelhança entre as tendências da crítica. Essas visões ajudam-nos como baliza para seguir a um exame da fortuna crítica rosiana, mas, bem entendido, ajudam-nos igualmente a saber qual crítica pode contribuir com nossa linha de pensamento – a ideia de narrativa arquitetônica. Para que sigamos ainda sem explicar pormenorizadamente nossa viga mestra, indicamos uma preocupação novamente do professor Hansen, em outro texto (2012), que está diretamente relacionada à nossa: “Assim, uma questão crítica que me parece ser pertinente hoje, depois de muita interpretação de conteúdos, é a do **sentido estético e político da intervenção da forma literária de Rosa** no cânone” (p. 121, grifo nosso). A partir dessa questão, formularemos nosso problema inicial, mas, é importante dizer, o nosso questionamento

⁶ Cf. p. 47 ss.

e o de Hansen colocam-se de maneiras diferentes. O professor quer levantar um problema nunca ou raramente discutido pela fortuna, que é a avaliação crítica construída por Guimarães Rosa a partir da forma de sua ficção em relação à literatura anterior inserida no cânone. Não nos preocupamos diretamente com a questão do cânone, ou da intervenção da forma rosiana nele, por acreditarmos que esse conceito é extremamente difuso e axiologicamente mutável de acordo com a posição geográfica, social etc., de cada crítico ou pessoa. Por outro lado, o próprio Hansen elabora uma resposta possível para esse questionamento no artigo citado. Portanto, para estabelecermos nosso caminho, colocamos o seguinte problema: *como a fortuna crítica rosiana pensa o sentido estético e ético da **forma literária** de João Guimarães Rosa?* O exame a seguir terá como parâmetro a ordem cronológica de publicação dos textos críticos, sem qualquer pretensão exaustiva ou universalista (num universo de 2.500 títulos, apenas até o ano de 1999, sobre a obra inteira de Rosa – segundo Oliveira (1999) *apud* Bolle (2004) – não parece ter espaço para qualquer pretensão exaustiva de análise de tal fortuna crítica). Trataremos principalmente dos textos publicados em livro ou disponíveis para consulta em revistas digitais, entre 1970 (quando é publicado o texto póstumo *Ave, palavra* – último trabalho de G. Rosa) e 2018. Não deixaremos, entretanto, de recorrer a ideias importantes publicadas desde 1946 e que poderão contribuir com o nosso exame. Outro critério importante para nós aqui é que os textos estudados devem ter sido citados por vários críticos, numa rede de contribuição crítica. Ou seja, aqueles textos de circulação limitada ou que não estão nessa “rede de contribuição”, como algumas monografias de graduação, de especialização, dissertações de mestrado ou teses de doutorado, não serão objeto desse exame (lembrando que a mesma maleabilidade do critério cronológico poderá ser verificada nesse critério). O importante, por fim, é que tracemos um caminho seguro e dialogado para chegarmos a respostas para a nossa questão.

2.1 PROCURANDO RESPOSTAS

O primeiro passo no sentido de obter nossas respostas é sugerido pelo próprio Hansen imediatamente depois do último trecho que citamos: “Ela [a intervenção de Rosa] deixa para trás o realismo, como já foi indicado por críticos como Antonio Candido, Paulo Rónai e Eduardo Coutinho” (2000, p. 121). Resta-nos entender como o realismo foi superado por Rosa. É, pois, com esses três críticos que iniciaremos nosso

percurso – uma exposição dialogada entre os autores e nossas próprias considerações, que, antes de apontarem para qualquer conclusão fechada sobre a ficção rosiana, serão direcionadas para a problematização de cada temática levantada pela crítica a fim de estabelecerem eixos de compreensão e desdobramentos.

Os três críticos têm ideias semelhantes em suas intervenções sobre Rosa a que tivemos acesso. Antonio Candido trata, nos textos lidos (CANDIDO, 1989; 2009; 2000; 1995; 2002; 1995), quase especificamente da capacidade que o escritor teve para superar o realismo, como destaca Hansen (2012); o pendor nacionalista incrustado na ideologia de “país novo” e o engajamento inevitável na ideologia de um país que se percebe subdesenvolvido. Esses três movimentos sendo fatores de implosão de qualquer força encontrada no tratamento regional na literatura brasileira, mas, destaca Candido, Rosa supera-os todos através, exatamente, do regionalismo ou de um regionalismo que estabelece um vínculo universal com o humano transcendendo todas as muletas que alijavam o regionalismo até então. Entre essas muletas, está a postura do escritor na representação da linguagem popular em oposição ao estilo culto do narrador, observador urbano e “superior”, como na literatura de Coelho Neto – postura apontada, por Candido, como uma característica negativa na literatura regionalista. A superação da distância entre o narrador culto e a personagem popular, existente já no estilo de Simões Lopes Neto, é marca do estilo de Guimarães Rosa. O estilo rosiano também consegue elevar o grau de caracterização de personagens como o jagunço a um nível universalizante, superando, portanto, o simples documento ou a referencialidade social ou histórica. Paulo Rónai, principalmente nos prefácios às obras de Rosa (2015, p. 15-20; 2001; 2014, p. 15-60), destaca, além da superação do realismo, a possibilidade de encontrar o próprio autor em algumas de suas obras (possibilidade essa da qual discordamos⁷), a invenção linguística e a ausência de ideologia ou engajamento (como já percebera Bolle, como tendência da crítica) e acrescenta dois outros pontos, também tratados por Candido e por Eduardo Coutinho: o de protagonismo do leitor como coprodutor das obras e o da existência de uma visão de mundo ou cosmovisão que particulariza o universo literário rosiano. Como já indicado, Coutinho⁸ (2009; 2013) destaca os mesmos pontos além da superação ou da quebra da hegemonia da lógica racionalista colocada, na obra rosiana, lado a lado com a concepção mítico-sacral, o que

⁷ Para nós, há uma distinção clara entre o autor-homem e o autor-criador. Ou seja, elementos biográficos não são totalmente determinantes para a compreensão do texto. Essa distinção será aprofundada quando tratarmos da narrativa arquitetônica no terceiro capítulo desta primeira e na segunda parte da tese.

⁸ Cf. o segundo capítulo desta primeira parte.

marcaria a cosmovisão do ficcionista em questão. Assim, nosso problema parece apontar para uma primeira resposta parcial, se, aos pontos destacados por esses críticos, for acrescentada a conclusão de Hansen (que nos levou a esses destaques) sobre a crítica rosiana:

[...] frente às formas com que o autor Rosa indetermina as representações realistas, a crítica brasileira costuma enfatizar questões temáticas, interpretando conteúdos dos textos por meio de sistemas não literários, principalmente por meio da sociologia pau-para-toda-obra que, quase sempre, continua presa ao conceito de linguagem literária do século XIX, propondo a representação realista como horizonte da ficção. [...] Quando interpreta a forma literária de Rosa como reflexo realista do sertão empírico e expressão alegórica de conteúdos de sistemas simbólicos não literários, a crítica reduz sua forma a instrumento, lendo o texto literário documentalmente como não literário, sem considerar que **literatura não é coisa representada, mas coisa representante** (2012, p. 127, grifo nosso).

Antonio Candido, no prefácio à *Formação da Literatura Brasileira* (2007), cria uma imagem: a tradição é como uma tocha passada de mão em mão entre corredores, que percorrem o tempo. A partir dessa imagem, é possível pensar que, mesmo havendo ruptura, há sempre algo com o que romper e com o que continuar, ou seja, a transformação é construída em oposição a algo passado e já em desgaste, que, por ser um oposto, contém em si esse passado – numa relação de complementaridade (não dá para romper e continuar rompido, a partir do esquecimento). Essa ruptura/continuidade existe em vários sistemas de pensamento e arte ao longo da história do Ocidente, na permanente querela entre os antigos e os modernos⁹. Destarte, a construção de uma literatura que continua na tradição literária causando uma ruptura não é desconhecida por nós. As vanguardas europeias, para dar mais um exemplo, motivaram a ruptura em determinados sistemas literários do Ocidente e suas inovações foram sentidas apenas parcialmente, embora o senso comum acredite na total libertação e renovação (a ideia de que as propostas de vanguardas europeias, como o Futurismo, foram totalmente integradas à literatura paulistana do início do século XX, nas obras de Oswald de Andrade e outros autores, disseminada nas salas de aula do Ensino Médio, baliza o senso comum ao qual nos referimos). De qualquer forma, a narrativa rosiana estabeleceu, como vimos, uma nova maneira de compreensão do regionalismo em literatura. Essa novidade está diretamente relacionada ao aviso permanente, mesmo sendo ignorado muitas vezes, de que “literatura não é coisa representada, mas coisa representante”. Isso (o “novo regionalismo”) está contido na construção de um projeto

⁹ Cf. SOUZA, 2014. Alguns textos sobre a “querela entre antigos e modernos”.

estético-político e ideológico de renovação da linguagem e de renovação do tema. Nesse sentido, poderíamos dizer, junto com o próprio embaixador, que Guimarães Rosa é um “reacionário” (no sentido que o próprio Guimarães Rosa utiliza a palavra, na entrevista a Lorenz: “Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem” – 2009, p. LIII) não apenas da língua, mas do aspecto temático brasileiro na literatura – o regionalismo, o sertão – que, desde José de Alencar, é permanente em nosso sistema, para pensar novamente com Antonio Candido. Seja sur-regionalismo, super-realismo, super-regionalismo ou trans-regionalismo, a literatura rosiana está inserida no sistema literário brasileiro anterior a ele e, como vai indicar o próprio ensaísta paulistano, constrói influências posteriores – não apenas no Brasil:

Talvez este tipo de feroz realismo [na literatura da década de 1970] se perfeça melhor na narrativa de primeira pessoa, dominante na literatura brasileira atual, em parte, como ficou sugerido, **pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada.** Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil isso era difícil por motivos sociais: o autor não queria arriscar a identificação do seu *status*, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o *outro*); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão. / Daí o cunho exótico do regionalismo e de muitos romances de tema urbano. O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a *simpatia* literária, a definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o *ponto de vista do realismo tradicional*. / O esforço do escritor atual é inverso. Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvencionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta abdicação estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras) (1989, p. 212, grifos do autor, negrito nosso).

Acima, nós falamos do aspecto negativo da literatura de Coelho Neto, demonstrado por Candido em outro texto e que é novamente mencionado quando ele diz da necessidade do escritor em “definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo” (1989, p. 212). Agora, tentando seguir o mesmo raciocínio de Antonio Candido, no trecho grifado por nós, mas destoando um pouco à esquerda, acreditamos que as inovações trazidas por Guimarães Rosa na

linguagem e no tratamento temático, além da visível mudança de “identificação”, como escreve o professor, com a personagem, manifestaram-se com mais ímpeto não somente na literatura brasileira posterior, mas, de maneira mais marcante, na música brasileira através do movimento denominado *mangue beat*, com Chico Science, Mundo Livre e Nação Zumbi, Cordel do Fogo Encantado, Cabruêra, Dr. Raiz, entre outros grupos e artistas que renovaram através da linguagem (musical) e no tratamento temático, alterando o diálogo com a tradição musical popular. Defendemos aqui uma semelhança estética e política entre a ruptura da ficção rosiana na literatura e do *mangue beat* na música.

Tudo o que pontuamos até agora, acompanhando algumas considerações da crítica, como foi observado, indica já uma compreensão da ficção de Rosa, mas há ainda algumas (várias) arestas para polir. Convenceremo-nos de que Guimarães Rosa está na tradição histórico-literária brasileira é um aceno para compreendermos como o seu já mencionado projeto estético-político se caracteriza. Coutinho (2009, p. XIV) diz que a ruptura trazida por Guimarães tinha um “caráter mais amplo” que ficava evidente “quando confrontada com a visão de mundo dominante no período imediatamente anterior” (ele se refere ao romance regionalista de 1930), “expressa em premissas, formuladas pelo próprio autor em entrevista a Gunter Lorenz, como a de que ‘o escritor deve ser um alquimista’ e de que ‘somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo’”. O regionalismo nordestino ao qual opõem o regionalismo rosiano é caracterizado, pelos críticos já mencionados, por “servir-se da linguagem regional indistintamente em todo o livro, restringi-la à fala das personagens, ou substituí-la integralmente por uma linguagem literária, convencional”, como sintetiza Paulo Rónai (*apud* ROSA, 2001, p. 14-48). Além desses aspectos, há ainda a questão do engajamento ou mais propriamente do realismo soviético ou socialista percebido como o principal projeto ideológico do regionalismo nordestino de 1930.

Segundo João Luiz Lafetá (2000), o Modernismo brasileiro apresentou, a partir de um movimento de ruptura, um projeto estético e um projeto ideológico. Esses dois projetos estão, de forma complexa, entranhados um no outro. O projeto estético do Modernismo no Brasil está na “renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional” (LAFETÁ, 2000, p. 20-21), postulado a partir da “crítica à velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem”, o que já contém, segundo Lafetá, essencialmente o projeto ideológico que seria a “consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções”.

Escreve ainda Lafetá: “O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época” (2000, p. 20). Mais adiante, ao tratar das duas primeiras fases do Modernismo: “enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no “projeto estético” (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o “projeto ideológico” (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte)” (LAFETÁ, 2000, p. 28). A questão da “função da literatura”, do “papel do escritor” e das “ligações da ideologia com a arte” é antiga. Isso é tema de debate pelo menos desde a Academia platônica. O problema, ou o suspiro, é que em momentos de crise ou de tomada de consciência essas questões voltam à tona com toda a força e, diante da conjuntura, foi exatamente isso que aconteceu no Brasil das primeiras décadas do século XX. A noção de que não éramos mais um “país novo” e sim um país subdesenvolvido, com suas feridas abertas a um capitalismo selvagem e cada dia mais presente e predatório a partir da República Velha e principalmente na Era Vargas, é ideal para o surgimento de um projeto ideológico com todas aquelas questões envolvidas. Pesavam, e muito, o cenário internacional e a crença, ainda nova, na Revolução Soviética e em toda a propaganda comunista. Mesmo nos anos 1940 e 1950, a questão ideológica não tinha sido resolvida (e muito menos a social e econômica, principalmente no sertão). Portanto, por que a ficção de Rosa não era ideológica? Por que ele, o diplomata, funcionário de carreira no Itamaraty, negava? Para este debate, trazemos ainda uma contribuição de Lukács (2010) sobre o posicionamento político ou ideológico do escritor:

O que queremos dizer quando afirmamos ver no grande escritor o tipo do tribuno em oposição ao do burocrata? Não queremos absolutamente indicar, sempre e necessariamente, uma tomada de posição política diante das questões postas na ordem do dia, e menos ainda a adesão a um dos partidos em luta num dado período, partido do qual se proclamariam, em forma literária, as diretrizes. Isto não ocorre em muitos escritores, precisamente entre os maiores. Ao contrário: seu tribunato, seu “partidarismo”, no sentido leniniano da palavra, pode frequentemente se manifestar precisamente através do repúdio às divisões políticas existentes. Isto ocorre quando o repúdio se apoia no fato de que um Lessing, na Alemanha, ou um Shelley, na Inglaterra, não reconhecem em nenhum dos partidos, agrupamentos ou correntes existentes a capacidade de representar a grande causa do povo, da nação, da liberdade, à qual dedicaram sua vida e sua obra. (2010, p. 124)

Pode, portanto, ser interpretada também como positiva a ausência de posicionamento político ou ideológico no escritor, no autor-homem, como Rosa afirmava ser. Mas a representação da “grande causa do povo, da nação, da liberdade”,

pode ser percebida na ficção de Rosa, pois, como Hansen bem observou, a literatura é coisa representante e, portanto, pode ser passível de uma leitura ideológica. É isso que fazem, como destaca Bolle, vários críticos da ficção rosiana – não se utilizando simplesmente da “sociologia-pau-para-toda-obra”, como ironiza Hansen –, mas percebendo elementos externos que se tornaram internos. Ora, quando Rónai, um dos críticos que negam um compromisso ideológico a G. Rosa, diz que o leitor tem papel fundamental na obra do escritor mineiro, ele abre caminho para que o leitor (especializado) faça qualquer interpretação do texto lido. Essa possibilidade de “qualquer interpretação” é o cerne da crítica de Hansen às leituras conteudistas, mas é também a natureza da obra literária moderna, a obra aberta¹⁰. Entretanto, aqui fazemos nossas ressalvas: num trabalho de análise literária especializada, é fundamental a definição de uma postura diante do objeto de estudo, do mundo no qual estamos inseridos – pesquisador e pesquisa – e do suporte teórico-filosófico. Uma vez que os três estão em diálogo permanente, eles requerem uma resposta do pesquisador, bem como os outros leitores da obra e da pesquisa (enunciado). Portanto, devem haver parâmetros para a definição dessa postura que não destoem do diálogo permanente e ofereçam uma resposta como enunciado. É preciso obedecer a alguns princípios e pressupostos que conferem rigor e coerência a uma investigação ou leitura. É aqui que entram alguns dos principais críticos da ficção rosiana: Walnice Nogueira Galvão, Heloísa Starling¹¹ e Willi Bolle. Passaremos a acompanhar as leituras desses críticos atentos não apenas aos avisos de Hansen, mas, principalmente, à nossa questão principal nesse exame (como a fortuna crítica rosiana pensa o sentido estético e ético da **forma literária** de João Guimarães Rosa?).

2.2. QUAL É MESMO A PERGUNTA?

No livro *As formas do falso* (1972), Walnice Nogueira Galvão inaugura, como bem esclarece Willi Bolle, as leituras, a partir do método sociológico, do romance *Grande Sertão: veredas*. O mesmo método ela aplica às leituras de alguns contos no livro de ensaios *Mitológica Rosiana* (1978), mais tarde reeditado, juntamente com outros ensaios, no livro *Mínima Mímica* (2008). O livro *As formas do falso* é dividido

¹⁰ A noção de obra aberta aqui é manifesta como em Eco (1991). Cf. página 09-10.

¹¹ Embora Heloísa Starling no livro *Lembranças do Brasil* proponha uma análise política e ética e siga um método coerente com sua proposta de demonstrar o gesto fundador do Brasil tanto no comportamento de Medeiro Vaz como no pacto de Riobaldo, acreditamos que sua análise fica na superfície do conteúdo.

da seguinte maneira: 1ª parte – A condição jagunça: 1) A lei e a lei do mais forte, 2) O sertão e o gado, 3) A plebe rural, 4) O inútil utilizado; 2ª parte – A forjadura das formas do falso: 5) A matéria: matéria e matéria imaginária, 6) A linguagem e a fada; 3ª parte – O ponteador de opostos: 7) O letrado: a vida passada a limpo, 8) O jagunço: destino preso; 9) O certo no incerto: o pactário.

A primeira parte do livro trata dos elementos histórico-sociais, a segunda parte trata da linguagem e do estilo de Rosa, a terceira faz a análise da personagem Riobaldo e do enredo. As três partes tratam da mesma obra literária. A tese de W. Galvão parte da premissa de que o caso de Maria Mutema não é apenas mais um caso simples contado dentro do romance (como as histórias de Aleixo, Pedro Pindó e outras). Ao descrever o assassinato do marido e do padre e de livrar-se do mal e da culpa através da fala, o episódio de Maria Mutema se estabelecerá como um eixo propulsor para a compreensão de toda a obra:

A dupla imagem – concreta e abstrata – que se encontra no caso de Maria Mutema, é a matriz imagética mais importante do romance. A imagem da *coisa dentro da outra*, visualmente tão impressiva e tão rica do significado global do romance – bem como dos fragmentos de significado que o compõem – reitera-se em suas páginas, em diversas variantes. (GALVÃO, 1972, p. 121)

W. Galvão passa a demonstrar como a imagem da “coisa dentro da outra” é recorrente em todo o romance rosiano. O que não compreendemos é como essa imagem e essa conclusão se relacionam com as demais partes do livro da ensaísta. Uma possibilidade, entrando já no campo da especulação, é que ela tenha tentado “explicar” todo o mundo sertanejo através da história, de sua ideia de jagunço e povo etc., para concluirmos que o romance de Rosa transforma um elemento **externo** num elemento **interno** através das imagens da coisa dentro da outra (a existência de “dois brasis”: o Brasil “civilizado”, “litorâneo”, “avançado”, “moderno” dentro do Brasil “rústico”, “interiorano”, “atrasado”, “medieval” ou vice-versa). Apenas nesse sentido especulativo podemos atribuir uma relação entre as 1ª e 2ª partes do livro e a 3ª. Outra especulação que nos ocorre é que talvez tenha havido uma necessidade observada pela ensaísta em “mostrar” aos leitores paulistanos de G. Rosa o que “é” o “sertão” e o “sertanejo” em duas monografias distintas, mas que tratam sobre o mesmo tema (a 1ª e a 2ª parte do livro). Mesmo assim, com essas ressalvas, a imagem desenvolvida ou percebida por W. Galvão é importante para pensarmos a forma rosiana. No livro *Mínima Mímica* (2008), ela demonstra a viabilidade dessa imagem em outros textos de G. Rosa, como no conto

“Orientação” (cf. p. 217), do livro *Tutameia* (2009), por exemplo¹². Isso oferece uma linha de investigação de como, na ficção rosiana, os elementos externos tornam-se internos (essa “fórmula” é extraída do texto seminal de Antonio Candido: “Crítica e Sociologia”, 2000). Ou, uma maneira de pensar como a forma rosiana pode ser lida à luz de uma imagem – a coisa dentro da outra – que ofereceria um vislumbre sistemático de um possível projeto estético e ético. Entretanto, tudo isso está no campo das especulações, das nossas ilações ainda primeiras – não foi explorado por W. Galvão. A nossa preocupação com a falta de ligação entre uma interpretação à luz de teorias históricas e sociológicas e a composição (a forma) do romance na obra da pesquisadora é compartilhada por W. Bolle (2004, p 292, grifo nosso), que escreve:

O estudo de Walnice [Nogueira Galvão] sobre a “plebe rural” e o “inútil utilizado” é uma síntese muito elucidativa, porém **as informações dos sociólogos e historiadores predominam totalmente sobre as do romancista**, como se este fosse apenas corroborá-las. Ora, o que resta a descobrir é a qualidade específica do conhecimento proporcionado pela ficção, em comparação com o dos estudos histórico-sociológicos. É preciso investigar os recursos de forma, perspectiva e composição do romance, usado para a representação da mão-de-obra, que fornecem informações ao mesmo tempo complementares e diferentes dos termos cognitivos do sociólogo ou do historiador.

Em outro momento, Bolle comenta: “As relações intertextuais de G. Rosa ora com Freud, ora com Rousseau nos fazem ver, mais uma vez, que o seu romance não é nenhuma transposição ficcional de uma determinada teoria, mas uma fonte de informações *sui generis*, teoricamente polifônica [sic]”. (2004, p. 159, nota 219). Ou seja, o romance ou a literatura de Rosa (como toda a literatura) é coisa representante. Determinar autoritariamente a interpretação de um texto literário coligando-o e engessando-o a uma linha de pensamento ou método de leitura é, no mínimo, indesejável. Mais uma vez, convidamos Bolle para demonstrar nosso ponto de vista:

Sem dúvida, a leitura do romance à luz do autor de *Instituições políticas brasileiras* (1949) [Oliveira Vianna] abre importantes perspectivas de compreensão. **O que é problemático, no entanto, é procurar fundamental, e até certo ponto enquadrar, a complexa ordem ficcional de um escritor com a inventividade de Guimarães Rosa numa teoria já pronta.** Não seria mais proveitoso para o conhecimento do Brasil trabalhar com a hipótese de Grande Sertão Veredas tem um potencial igual (e talvez até superior) ao das teorias já conhecidas, mas que ainda precisa ser decifrado? (2004, p. 123, grifo nosso)

¹² Nós fazemos a análise do conto “Orientação” de *Tutameia* no capítulo VIII, na segunda parte da tese.

A reflexão feita por Bolle na citação acima é dirigida ao professor Luiz Roncari, que, “Em vez da ruptura e fragmentação do tempo, [...] propõe uma concepção contínua e linear da história e, ao invés da desconstrução do mito, um enfoque mitificador dos personagens” (2004, p. 123). Roncari não procede dessa maneira apenas no artigo fonte da crítica de Bolle, mas nos seus livros *O Brasil de Rosa: o amor e o poder* (2004), *O cão do sertão: literatura e engajamento* (2007) (primeira parte, Guimarães Rosa) e *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão*, de Guimarães Rosa (2007). Nesse caso, semelhante a Bolle, Hansen (2000, p. 123) demonstra uma preocupação com um tipo de leitor que

está habituado a ler literatura como representação que imita a realidade empírica, abstraindo o simbólico dos atos de fingimento da ficção, tende a receber o efeito de fundo como se fosse algo anterior, algo essencial ou substancial fora do texto, que estaria sendo expresso nele, interpretando-o com seus saberes não-literários para conferir significação e sentido representativos, metafísicos, psicanalíticos, filosóficos, sociológicos, mitológicos etc. etc. ao seu “mistério”.

Não estamos tentando desprivilegiar a crítica sociológica, mítica, psicanalítica, mas sim preocupados em demonstrar a interdependência e inextrincabilidade entre forma, linguagem e conteúdos representante e representado. Não acreditamos que uma leitura atenta apenas a um desses aspectos ou que os trate de maneira independente seja capaz de construir um entendimento profícuo da obra. Pensando assim, estamos definindo um posicionamento político dentro não apenas da crítica rosiana, mas da própria academia. Ou seja, estamos estabelecendo, assim, nosso ato responsável e responsivo nos termos bakhtinianos diante da obra e dos estudos literários. Concordamos que a abrangência de uma obra de ficção, sua força, reside na sua representatividade diante do mundo da vida junto aos mecanismos de estrutura e construção elaborados a partir de elementos do mundo da cultura, pois a obra de arte é, ela mesma, um enunciado responsivo, um ato responsável. Sua unicidade e insubstituibilidade são garantidas por todos os elementos que a compõem. Ao desmembrar uma obra de arte, tentar compreender seus elementos isoladamente, de forma artificial, abstrata, estamos, obviamente, utilizando um recurso metodológico e/ou filosófico praticável e possível, mas, ao mesmo tempo, estamos negando a esse enunciado a sua possibilidade de existência como enunciado material, vivo. É algo como tomar uma frase qualquer da língua para dar uma aula de sintaxe gramatical. A frase vai cumprir seu papel, mas ela estará totalmente desligada de qualquer vínculo com a realidade material, com um contexto, vai estar alheia ao cotidiano dos ouvintes

(falantes em potência), tornando-se, essa operação, um ato mecânico de aprendizagem desprovido de ligação com o mundo, com a realidade. Mesmo assim, ao tomarmos a obra de arte como um enunciado material vivo e tentarmos compreendê-la a partir de sua totalidade, da inextrincabilidade de seus elementos constitutivos, poderemos incorrer na artificialidade, no teoreticismo, mas ele será um meio e não um fim para dotar aquele enunciado de resposta, de uma resposta ou de mais uma possível resposta a ele. Por fim, nosso objetivo não é o relativismo ou um irracionalismo, mas a possibilidade de partilhar um caminho através do qual a obra de arte não sirva apenas como um objeto – exemplar morto de um argumento teórico –, mas como um componente ativo de construção do pensamento teórico e, ao mesmo tempo, um componente ativo de resposta ao mundo no qual vivemos. Não estamos sozinhos, por certo, pois percebemos nas leituras de Antonio Candido e de Willi Bolle uma direção semelhante à que desejamos tomar. No já mencionado ensaio *grandesertão.br*, o professor germano-paulistano elabora uma leitura que percebe no livro *Grande Sertão*: veredas uma correlação com os “retratos do Brasil” escritos na primeira metade do século XX, que têm como paradigma o livro fundador *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Segundo Bolle (2004), o romance do mineiro seria uma reescrita da História do Brasil elaborada num foco opositivo ao “narrador sincero” de Euclides. Essa leitura é construída ao longo de sete intervenções que procuram fundamentar a análise em teorias histórico-sociais e, igualmente, em teorias estéticas. Nesse sentido, Bolle não faz uma análise unicamente de conteúdo, mas uma análise formal, tendo como principal fonte o texto literário. Essa centralidade do texto é verificada não apenas em Bolle, mas em Antonio Candido no paradigmático “O homem dos avessos” (2000). O método sociológico de crítica da ficção rosiana encontra aqui, nesses dois ensaístas, uma fonte importante para seu desenvolvimento e estudo, possibilitando um diálogo mais amplo com abordagens outras da obra de arte.

Encontramos, assim, uma segunda resposta à nossa questão fulcral. Primeiramente, percebemos como a forma rosiana teve papel fundamental na superação do realismo e na renovação do regionalismo na tradição histórico-literária brasileira. Agora, vislumbramos, a partir das possibilidades de leitura tratadas acima, um aspecto de como a forma rosiana é e/ou pode ser posicionada esteticamente e eticamente dentro da História do Brasil. Como os elementos internos (de superação do realismo e renovação do regionalismo) podem se tornar externos. A fortuna crítica rosiana, mesmo que às vezes incorra numa tendência mistificadora e delimitadora da coisa representante, que é

a ficção rosiana, percebe a importância e a força alegórica, simbólica e, principalmente, transgressora (na representação de personagens ao mesmo tempo semelhantes e distantes do regionalismo de 1930) dessa ficção, que traz para primeiro plano os povos historicamente marginalizados e subalternizados da nossa sociedade capitalista. Coutinho (2009, p. XXIII) sintetiza nossa observação com as seguintes palavras:

O questionamento da lógica racionalista é sem dúvida um dos traços mais significativos da obra rosiana e se expressa [...] pela simpatia que o autor devota a todos aqueles seres que, não encarando a vida por uma óptica predominantemente racionalista, inscrevem-se como marginalizados na esfera do “senso comum”. É o caso de loucos, cegos, doentes em geral, criminosos, feiticeiros, artistas populares, e sobretudo crianças e velhos, que, por não compartilharem a visão imediatista do adulto comum, impregnam a ficção do autor com a sua sensibilidade e percepção aguçadas. Esta galeria de personagens intuitivos, a que se acrescentam também outros dominados por estados de “desrazão” passageiros, como a embriaguez ou a paixão, figuram ora como secundários ora como protagonistas das estórias de Rosa, mas em ambos os casos são eles que conferem com frequência o tom de todo o texto.

2.3. AINDA ÀS RESPOSTAS

A intuição e o mítico-sacral tratados através de personagens caracterizadas como subalternizadas ou marginalizadas é uma característica da ficção rosiana diretamente associada ainda à grande temática do regionalismo do qual tratamos na construção da primeira resposta à nossa questão. O recurso contínuo e reiterado através da fortuna crítica à intuição, ao mítico, a formas que contrariam a lógica racionalista, é um dos motivos da investigação crítica abarcando um outro grande tema: a metafísica na ficção rosiana. Como Bolle indicou (2004), há trabalhos importantes que partem dessa temática para formular leituras da ficção rosiana. Em *JGR: a metafísica no Grande Sertão* (1994), de Francis Utéza, temos uma leitura universalizante que examina os elementos metafísicos e esotéricos orientais e ocidentais encontráveis no romance. Há momentos de grande lucidez analítica no trabalho de Utéza, mas ele ainda parece prender-se a uma necessidade de explicar o romance a partir de teorias prontas – de forma semelhante a Roncari. Assim, preferimos destacar, nessa linha metafísica, os trabalhos da professora Kathrin Rosenfield em dois livros – *Os Descaminhos do Demo: tradição e ruptura em Grande Sertão: veredas* (1993) e *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa* (2006) – e outros ensaios rosianos (neste último, ela incluiu, aumentado e reformulado, o primeiro). Sua abordagem é filosófico-psicanalítica e insere o romance de Rosa nas estruturas filogenéticas do Ocidente e ontogenéticas. Em certa altura, ela escreve:

Por sugestivas que sejam estas aproximações com as análises sociológicas e políticas dos conflitos armados, Grande Sertão: veredas mantém-se, no entanto, à margem deste âmbito realista e sociocrítico, tocando apenas indiretamente no problemas históricos do Brasil. / São parcas e vagas as indicações do texto, impedindo qualquer representação realista, regional e historicizante do problema” (1993, p. 102-3) [2006, p. 288]

Rosenfield entende que as marcas de referencialidade do discurso particular da História estão ausentes ou são “parcas e vagas” no romance de Rosa. Sua leitura, que pretende ser filosófica e psicanalítica, se aproxima das leituras de Heloisa Vilhena de Araújo (1992), que trata do ciclo de novelas *Corpo de Baile*, de Ana Paula Pacheco (2006), que estuda o livro de contos *Primeiras Estórias*, e de Edna Tarabori Calobrezzi (2001), que estuda psicanaliticamente o livro póstumo de contos *Estas Estórias*. Vistas em conjunto, as análises levadas a cabo pelas quatro trazem elementos de compreensão para a ficção rosiana, que, embora obliterem outros aspectos da obra, como a estilística, acabam oferecendo possibilidades de compreensão que ajudam a perceber nuances daquelas obras.

As leituras de K. Rosenfield oferecem possibilidades para uma nova resposta à nossa já tão repetitiva questão, principalmente no seu segundo livro. No capítulo 4, “A ‘alegria’ rosiana e suas afinidades com Goethe e Dostoiévski”, K. Rosenfield estabelece os vínculos da obra de Rosa com os grandes “ideólogos” do Ocidente tanto na literatura como na filosofia:

É bem verdade que podemos enumerar rapidamente os problemas filosóficos que afloram na obra e, sobretudo, no romance Grande Sertão: veredas. Na moldura dos casos e causos da vida sertaneja, o narrador trilha os caminhos de uma reflexão estética voltada para o horizonte dos temas nobres da filosofia: a questão do ser dos diálogos platônicos, conjecturas quanto às provas da existência de Deus como na Teodicéia de Leibniz, rumações sobre o estatuto da natureza na experiência humana – problema este que ocupava o primeiro plano na filosofia pós-kantiana e na poesia dos pré-românticos alemães (sobretudo Goethe e Hölderlin). Além disso, G. Rosa coloca questões que são da ordem da filosofia política, como a questão do mal ou da “banalidade do mal”, para retomar um título de Hannah Arendt, que remete ao passado recente do holocausto contra o qual o cônsul-adjunto em Hamburgo lutou nos limites de suas possibilidades (2006, p. 97)

Há um verdadeiro passeio rosiano pela filosofia ocidental, como também é indicado no texto do professor Benedito Nunes (2009), “O amor na obra de Guimarães Rosa”, no qual a temática do amor é tratada do ponto de vista filosófico e psicológico, além de estrutural. Em vários textos críticos, há uma menção a um filósofo ou a um tema filosófico que Rosa teria explorado “conscientemente” naquela passagem, personagem ou texto. Na “novela” “Cara-de-bronze”, de *Corpo de Baile*, as relações

com a temática filosófica são feitas pelo próprio G. Rosa em notas de rodapé. Em “A Raiz da Alma”, Araújo constrói uma leitura totalizante do livro *Corpo de Baile* através da qual as sete novelas estão alinhadas, da primeira à última e da última à primeira (como é sugerido através dos sumários constantes nas primeiras edições), a um conjunto de símbolos ligados aos planetas e à filosofia, principalmente platônica e neo-platônica. A novela “O Recado do Morro”, sendo a peça central do livro, representaria a Terra e, nela mesma, a partir dos nomes das personagens, é possível verificar os sete planetas – errantes –, assim como as novelas do livro. Uma trama complexa de símbolos elaborada cuidadosamente por Guimarães Rosa e que demonstra seu conhecimento profundo dos temas e da História da Filosofia. Já Ana Paula Pacheco (2006) verifica nos contos de *Primeiras Estórias* uma organização que começa na disposição dos contos do livro, começando e terminando com os contos-moldura – que marcariam o contexto histórico das demais estórias –, indo à composição de cada estória a partir de um elemento da cultura e da História naquele contexto espaço-temporal. Uma trama complexa que passa pela refundação de temas da filosofia e da História do Brasil, mas reelabora mitos e formas simples através do sertão, do Homem e da linguagem. Calobrezi (2001), para finalizarmos esse quadro, examina os arquétipos que relavam a presença constante da morte e da alteridade em *Estas Estórias*. Em leituras minuciosas de “Meu tio, o lauretê”, “Páramo” e de “Os Chapéus transeuntes”, a analista encontra as marcas do “estranho” e do “familiar” freudianos, mas também levanta questões percucientes à filosofia e à mítica recriada por Guimarães Rosa. Um aspecto que coliga essas leituras é a conclusão de que a literatura rosiana aposta alto na função da literatura como transformadora do homem e numa constante preocupação com a transcendência.

Essa preocupação com o ser, com a natureza humana, a existência de Deus, a questão do mal, entre outras, deixa que a ficção rosiana revista-se (ou seja revestida, se seguirmos o pensamento de Utéza¹³, por exemplo) de uma aura metafísica, como sabemos, e, além disso, de fácil aproximação com escritores como Dostoiévski – que seria o grande ideólogo da Literatura Ocidental do século XIX, de acordo com o levantamento crítico elaborado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008). Aliás, a relação entre os dois escritores é descrita por K. Rosenfield em vários momentos, como destacaremos a seguir:

¹³ No livro referido, Utéza expõe a tese de que o *Grande Sertão*: veredas é estruturado a partir de preceitos fundamentais da Alquimia, das filosofias orientais (como a Hindu, Xintoísta ou Taoísta – que parecia ser uma preocupação latente em Guimarães Rosa) e ocidentais como a Cristã e Maçônica. Assim, o romance de Guimarães Rosa só poderia ser compreendido de forma totalizante dentro desses preceitos.

Dostoiévski e Rosa conservam um elemento importante do antigo romance de formação – as condições sociais, políticas e econômicas de uma certa época e de um certo meio são delineadas como uma moldura da qual se destaca um novo fulcro, a saber, um problema que não é dado e que transcende as contingências sociais – o amor, o bem e o mal. As manifestações fenomenais desses princípios atemporais precipitam o narrador, o leitor e certos personagens do enredo numa reflexão filosófica sobre o sentido da existência e do ser. (2006, p. 111)

Em ambos os autores [Rosa e Dostoiévski], uma autêntica busca metafísica – tentativa de retorno e de tradução das verdades atemporais – faz minguar a importância dos conflitos atuais e históricos. Seu alvo fundamental é a busca de novas formas – não banalizadas pelo uso convencional – nas quais o absoluto, a outra realidade eterna, possa encontrar expressão viva. Como Dostoiévski, que se insurge contra o nihilismo intelectual de Turgueniev, Rosa substituirá o engajamento ideológico explícito por formas de expressão aparentemente mais arcaicas. Suas “fábulas”, seus “contos” e “poemas” sertanejos conjuram modelos atemporais. (2006, p. 112)

A temática do espelho não é estritamente literária. E a meninice tampouco é uma metáfora qualquer. Ela desempenha a função do espelho no qual os poetas-pensadores – dos pré-socráticos aos pré-românticos alemães e de Dostoiévski a G. Rosa – captaram algo essencial da existência humana. De certa forma, entretanto, Rosa representa um momento terminal dessa longa tradição. Sua idealização do (re)encontro com meninos cujos olhos são espelhos e cujos gestos guias para o homem adulto parece ter fechado um ciclo. Vale a pena ver em detalhe como a obra madura de G. Rosa embute essa sua temática predileta mima “arquitetônica” cujos eixos de sustentação convergem para a imagem do espelho. (2006, p. 119)¹⁴.

Observamos uma filiação de Guimarães Rosa não apenas com uma tradição histórico-literária brasileira, mas ocidental. Diferente do que pensava Ariano Suassuna (2014)¹⁵, parece-nos que Guimarães Rosa não é da “linhagem” de Euclides da Cunha (nem da de Machado, nem de qualquer visão dualista, simplificadora ou generalizante de arte). Em outros termos, a ficção rosiana estabelece, pelas possibilidades de tratamento ou interpretação de seus temas (universais), um vínculo com outros sistemas literários e autores do Ocidente. Essa constatação, conseguida a partir do texto da professora K. Rosenfield (2006), aponta para uma terceira reposta à nossa questão-base. Se o tratamento temático de Rosa filia-o a um *hall* de escritores preocupados com a renovação dos temas e das formas de expressão desses temas, como Dostoiévski e Goethe (sem falar na insistente filiação ou influência de Rosa à obra de J. Joyce, que ainda trataremos aqui), então outro momento do sentido estético e ético da forma

¹⁴ A ideia de *arquitetônica* usada por K. Rosenfield é entendida a partir dos diários de R. Musil e não nos termos em que propomos.

¹⁵ Em entrevista publicada e disponível no site <http://renatorabelo.blog.br/2014/07/25/ariano-suassuna-cultura-popular-e-resistencia-nacional/> (acesso em 10 de nov de 2015), Ariano Suassuna diz que existem duas linhagens na literatura brasileira: a linhagem de Machado de Assis e a linhagem de Euclides da Cunha.

literária de G. Rosa é o de incorporação e até superação de formas de expressão conseguidas ou construídas por seus antecessores. Isso não o vincula diretamente (ou biograficamente) a uma influência ou outra, mas, como dissemos anteriormente, temos aqui a possibilidade de compreender uma busca pela renovação da própria literatura como resultado de uma sensibilidade estética que conseguiu absorver tendências e movimentos. Lembramos aqui da classificação dos tipos de poeta feita por E. Pound no *ABC da Literatura* (2006): os poetas inventores seriam aqueles que percebiam as estruturas (ou superestruturas) antes dos outros. Aliada a esse sentido estético, está manifestada também na contraposição à lógica racionalista uma discussão ética na ficção rosiana existente não apenas do ponto de vista externo, da posição do escritor, mas do ponto de vista interno nos vários momentos diante dos quais algumas personagens estariam frente a uma decisão e um agir éticos. K. Rosenfield destaca esses momentos em algumas passagens de seu estudo sobre o *Grande Sertão: veredas* (cf. 1993, pp 32-3 [2006, pp. 222-3], p. 123 [p. 307], p. 214-5 [p. 391] etc.). A lógica racionalista, por exemplo, seria diretamente “confrontada” diante dos “catrumanos” da narrativa de Riobaldo: “Como é que iam saber ter poder de serem bons com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser?” (ROSA). Segundo Rosenfield, esse trecho “é uma investida implícita contra o imperativo categórico de Kant” (2006). Ela explica: “‘Saber ter poder de ser bom’ seria a consciência da lei moral, um fato da razão, do qual decorre a regra e a conformidade a esta – ‘o querer ser bom’ (o acatamento subjetivo do que a lei moral expressa objetivamente)”. E conclui: “A finalidade kantiana do bem soberano (a lei moral) míngua diante dos catrumanos” (Nota 01, p. 39 [nota 07, página, 231]). Esses *exempla* creditam à ficção rosiana, a partir do que entendemos com a sua fortuna crítica, uma conjunção entre estética e ética numa complexa mistura interna (formal) e externa (conteudística, histórica, social, literária etc.). Essa conjunção dota a ficção rosiana de uma importância para a cultura brasileira que foge ao mero panegírico aparente e que a tornaria não um artigo de exportação, como é percebido por Willi Bolle no livro *Fórmula e Fábula* como uma “preocupação” das primeiras leituras da obra de Rosa, mas um necessário artigo de importação – para dentro do Brasil. Mesmo com uma fortuna crítica tão extensa e volumosa, a obra de Guimarães Rosa, talvez por seu volume (ou, quem sabe, por conta de sua fortuna crítica), não é bem recebida nos meios acadêmicos quando solicitada sua leitura pelo professor em sala de aula. Ao ver, por exemplo, o tamanho de *Grande Sertão: veredas*, o susto e a indisposição de alguns alunos são sintomas de um sistema educacional precário e, mais ainda, de uma ausência

de vínculo com a cultura. Antonio Candido (2002) alertara para a necessidade de conhecer e de ler a literatura como um direito fundamental do ser humano, um elemento emancipador, que precisa ser popularizado e divulgado. Ora, uma obra que representa aspectos do povo, da língua e da “brasilidade”, como a obra de Guimarães Rosa, antes de ser voltada para o estrangeiro, deve ser popularizada aqui no Brasil. Não apenas em grupos de (pseudo)intelectuais que acabam “usando” citações e as obras de Rosa apenas como prerrogativa de cultura, de ser *cult*, de ser um iniciado, mas para que os temas, os valores e as marcas de cultura brasileira disseminadas em toda a ficção rosiana sejam conhecidos por todos e todas. Obviamente, seria muito melhor que, junto a Rosa, estivessem Antonio Callado, Machado de Assis, José de Alencar, Rubem Fonseca, Alice Ruiz, Ana Cristina César, Carolina Maria de Jesus, Rachel de Queiroz etc. O texto de Candido que mencionamos acima é de 1988, momento fundamental no Brasil; a falta de resposta do Estado ao direito à literatura está mostrando suas consequências, principalmente hoje, nos discursos de ódio e intolerância que se espalham ferozmente pelo país. Talvez, agora, Candido possa ser ouvido.

Depois de refletirmos sob três aspectos como a fortuna crítica pensa o sentido estético e ético da forma literária de João Guimarães Rosa dentro de dois grandes temas aos quais ela tem se dedicado ao longo desses 70 e tantos anos, falta pensarmos outro aspecto que encontramos no terceiro grande tema da crítica: as questões estilísticas e linguísticas. Como o sentido estético e ético é abordado por esses críticos? Em que medida as questões lexicais, sintáticas, etimológicas, gramaticais, linguísticas, estilísticas, podem (podem?) ser aplicadas como um complemento aos três aspectos já percebidos aqui?

2.4 NADA E COISA NENHUMA

Willi Bolle deu-nos o indicativo de que as leituras estilísticas e linguísticas da obra de G. Rosa “proporcionam subsídios básicos para a compreensão do *texto difícil*” (2004, p. 19). A partir do caráter de ferramenta básica conferido a esta linha de estudo, observamos um novo adjunto restritivo comum dado à ficção rosiana pela fortuna crítica: o de texto difícil, que precisaria de apêndices, listas e glossários para ser lido (aliamos a esse lugar comum a necessidade de boa parte da fortuna crítica em destacar a quantidade de páginas dos seus objetos de estudo – principalmente quando se trata de *Grande Sertão: veredas*). A busca em esclarecer os “procedimentos” lexicais,

linguísticos e estilísticos em Guimarães Rosa é tarefa da crítica desde o lançamento de *Sagarana*. Paulo Rónai, em texto de 1946, escreve que os pontos fracos do regionalismo, tais como “o acúmulo de palavras, modismos e construções dialetais, a abundância da documentação folclórica e linguística suprem as falhas da capacidade criadora” e acrescenta que “riqueza léxica, em particular, longe de constituir um atrativo a não ser para os estudiosos da língua, torna a obra menos acessível à maioria dos leitores” (RONAI *apud* ROSA, 2015, p. 15). Mas, logo a seguir, arremata: “Em *Sagarana*, J. Guimarães Rosa afronta todos esses empecilhos”. O escritor mineiro, como é possível ler nesse texto, destaca-se justamente na facilidade que demonstrava em aliar os recursos linguísticos à sua disposição e à técnica narrativa. M. Cavalcanti Proença é outro pioneiro nessa busca pela clareza da língua de Rosa (1958, p. 69 ss). É ele quem inaugura o uso de outro termo também repetido insistentemente pela crítica: do ponto de vista estilístico, o romance rosiano é barroco. Depois disso, surgem várias referências a essa “característica” da ficção rosiana. Agora, unindo as “características” do barroco aos “procedimentos” de criação lexical e de construção sintática que dão origem à ruptura e particularidade da ficção rosiana, a sua fortuna crítica pode dedicar-se à construção dos catálogos e inventários pragmático-discursivos.

Edna Maria Nascimento (1998), de maneira semelhante a Teresinha Souto Ward (1984) e ao já citado Cavalcanti Proença, enumera “técnicas” (colocadas entre aspas por ela mesma) – as viagens a Minas Gerais, as frequentes consultas a dicionários, o auxílio de livros especializados, o contato direto com os animais, os informantes, os glossários, a biblioteca do escritor, o conhecimento de idiomas, recortes com fotos e textos sobre animais, listas de palavras – que resultariam no armazenamento de quatorze tipos de termos (da flora, da fauna, do folclore, populares, brasileirismos, eruditos, arcaicos, técnicos, xenismos, regionalismos, expressões, provérbios, textos) a partir dos quais G. Rosa teria os componentes necessários para o “trabalho de elaboração linguística” (NASCIMENTO, 1984, p. 75-76), criando um texto composto “de vocábulos, que embora existindo efetivamente, são criados a partir de regras previstas no sistema da língua portuguesa”. Seu trabalho consistiria em “preencher fórmulas vazias com expressão e conteúdo únicos”. Em seguida, a pesquisadora elenca as “matrizes morfológicas”, a intertextualidade e as “formas” de “transgredir o uso e o funcionamento da norma vigente” (1984, p. 77) utilizadas por Rosa em seus processos de criação. Metodologia semelhante utiliza Fabiana Marquezini (2006), agrupando, resumidamente, os “procedimentos de criação verbal” já apontados pela crítica e outros

identificados por ela, em três categorias: léxico, sintaxe e recursos de estilo e figuras de linguagem. A novidade do trabalho de Marquezini é a correlação estabelecida pela pesquisadora entre as três categorias destacadas e o peso axiológico que elas têm em dois episódios do *Grande Sertão: veredas*: o acampamento do Hermógenes e o Guararavacã do Guaicuí. Segundo ela, a organização vocabular e a própria escolha das palavras carregariam sentido, existindo, no primeiro episódio, uma “língua do diabo” e, no segundo, uma “língua do amor”. Ou seja, ela estabelece uma relação entre os significantes e os sentidos provocados a partir dos primeiros e do conteúdo mesmo dos discursos¹⁶.

João Adolfo Hansen (2000) faz uma interpretação dura de trabalhos que seguem, segundo ele, a linha “formalista” de análise do texto literário. Ele escreve:

Analisando efeitos de ruptura através de exemplos linguísticos de ruptura de uma presumida norma linguística do Português do Brasil e, mais, de uma presumida norma da literariedade, e, assim, pensando implicitamente (ou não) os textos de Rosa como desvio, muita tinta já se gastou para explica-lo a partir daquilo que eles não devem ser: o texto linear, suposto existente. Nesse idealismo e conservadorismo também linguísticos, o trabalho do significante é subsumido em um interpretante ideal, apriorístico, crivo: a ruptura (que, tautologicamente, explica-se como ruptura), Já se escreveu, não sem boa vontade, um Vocabulário de Grande Sertão, catalogando-se desvios lexicais, traduzidos para incipientes leitores incipientes; também já se analisaram rupturas sintático-semânticas, *descrevendo-se* certo uso de usos da língua – uso portanto eminentemente contraditório – e postulando-se, como paradigmas de comparação e avaliação míticas, os nomes de Joyce e Mallarmé, outros fautores da ruptura etc. – de tal maneira que efeitos singulares de escritura – únicos, impossíveis de adequar-se a semelhanças e/ou identidades da hipotética norma linguística aplicada a modelos textuais de sua produção – passam a ser hipostasiados como atualizações particulares (rupturas) de uma má generalidade (*a* ruptura), por sua vez englobada na generalidade suposta da norma linguística. Assim, confunde-se certo material semiótico disponível – o signo, sua refração contraditória – com o objeto literário produzido; confunde-se um fato de língua com um fato de literatura; hipostasia-se em código o que é discurso, quando se valorizam os procedimentos e não se valorizam as práticas produtivas. Tal gênero de leitura assenta-se no idealismo em que a produção literária é conotação articulada como desvio da língua cotidiana tida como denotação; ideologicamente, implica a negação ou apagamento dos índices de contradição dos usos cotidianos da língua, transformando-os em estrutura, o que efetua a homogeneidade dos valores sociais refletidos/refratados no signo; logicamente, como decorrência – e contraditoriamente, pois tal crítica supervaloriza a “forma significante” – a ironia de se descartar a escritura mesma, reduzindo-se o texto a uma espécie de parnasianismo mediador de um significado prévio (2000, p. 27-28, grifos do autor).

¹⁶ Em nossas análises do livro *Grande Sertão: veredas*, chamamos a atenção para a centralidade da relação entre significante e construção de sentido na narrativa a partir de nossa perspectiva. Cf. na segunda parte da tese.

Hansen (2000) denuncia o tradicionalismo e elitismo velado nas análises formalistas que tratam o discurso literário em estado de gramática, as palavras em estado de dicionário. Sob o signo da ruptura, o “formalismo” reifica e abstrai toda a potência plurissignificante além da força representante da língua materializada em forma literária. Esse objetivismo abstrato desconsidera as atualizações da língua em seu uso social e poético, uma poética que se constitui a partir e através do uso social da língua. Entretanto, os estudos ditos “formalistas”, em sua linha estilística, podem oferecer um caminho não totalmente abstracionista e, mesmo que tendamos a concordar com a análise acima, ela não responde completamente a nossa questão principal, ou seja, a crítica sem reflexão desses estudos não contribui em nenhum sentido. Assim, se tomarmos, por exemplo, a característica supostamente “barroca” do texto rosiano e juntarmos a isso o pensamento de Severo Sarduy (que qualifica o romance rosiano como “exuberância barroca”, 1979, p. 166), poderíamos desenhar uma resposta que correlacione o sentido ético e estético da forma ou estilo rosiano, pois, segundo o autor:

[...] o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico. [...] Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótico, metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e sua autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução. (1979, p. 178)

Ora, os termos utilizados por Sarduy para definir o neobarroco estão muito próximos da ideia de Eduardo Coutinho, no texto já citado, de subversão da lógica-racionalista promovida pela ficção rosiana. Mais: Rosa seria barroco principalmente por conta dos procedimentos através dos quais ele elabora seus textos ficcionais (dos elementos linguísticos e estilísticos). Entretanto, escusamo-nos em utilizar a definição de “barroco” para Guimarães Rosa uma vez que tal definição revela menos um procedimento do que uma abstração teoricista da ideia de barroco ou da produção rosiana¹⁷. Além disso, concordamos com Bakhtin quando ele compreende o gênero ficcional (e outros gêneros) como uma “unidade da comunicação discursiva” (2016, p. 34). Essa unidade, garantida pela “individualidade no estilo, na visão de mundo, em

¹⁷ Para esta reflexão, agradecemos o aviso do professor João Adolfo Hansen que, gentilmente, leu nosso capítulo e anotou: “O mesmo conceito de ‘barroco’ é algo que historicamente não corresponde a nada efetivamente existente. Quero dizer: barroco é uma categoria idealista, romântico-positivista, aplicada desde o final do século XIX às artes e letras dos séculos XVI, XVII e XVIII como uma unidade que elas efetivamente não tinham nem conheciam. Eu descartaria essa noção pra falar de Rosa, que é, antes de mais nada, um autor moderno”.

todos os elementos da ideia de sua obra” (p. 34), permite, através da individualidade, a criação “de princípios interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural”, nesse caso específico, o barroco.

Lygia Chiappini (1998), no texto intitulado *Grande Sertão: veredas – a meta-narrativa como necessidade diferenciada*, parece seguir o mesmo método de inventário formal ao fazer um levantamento dos diversos comentários e intervenções do narrador Riobaldo no romance de Rosa. Mas ela lembra que sem a materialidade do cenário e realidade sertanejos, sem a armação do enredo, não se alcançam as dimensões poéticas e filosóficas do texto. Dessa maneira, não acreditamos interessante esquecer o exame do material linguístico para uma leitura de tal ficção, mas, não esquecendo a dura e necessária advertência de Hansen, uma análise “formalista” não seria o método totalmente adequado para isso. Para fechar nossa questão, entendemos que os aspectos linguísticos e estilísticos da ficção rosiana podem ser abordados do ponto de vista estético e ético desde que haja um método que reúna e perceba esses aspectos de uma forma abrangente (perfeitamente alinhada aos outros aspectos estéticos e éticos do regionalismo, do tratamento dos elementos externos e da temática metafísica na ficção rosiana) e não limitadora ou castradora, sem reduzir o texto “a uma espécie de parnasianismo mediador de um significado prévio”. Tal método pode ser encontrado no pensamento bakhtiniano, junto com o qual pretendemos pensar a literatura de Rosa e – a partir da literatura rosiana – pensar a própria teoria, que, ao conjugar elementos linguísticos, estéticos e histórico-materiais, a partir da unidade de um determinado enunciado (o romance, o conto, a novela), oferece uma perspectiva nova da disposição da literatura em sua relação com o mundo da vida e o mundo da cultura. Perspectiva essa que tentamos demonstrar nos capítulos seguintes.

Alinhando as quatro respostas à nossa questão fundamental, obtemos um caminho para a leitura da ficção rosiana enquanto narrativa arquitetônica. Para podermos sistematizar essa nossa categoria de narrativa, precisamos polir ainda algumas poucas arestas. Há três elementos disseminados na fortuna crítica rosiana que nos intima a refletir sobre eles: a) a comparação entre G. Rosa e J. Joyce (citada por Hansen no trecho acima); b) a maneira como alguns críticos qualificam, determinam ou nomeiam as personagens sertanejas ou a realidade sertaneja “fonte” da criação rosiana; e c) a reiteração da expressão “concepção-de-mundo” (mundivisão, cosmovisão,

Weltanschauung etc.) ao referir-se à literatura ou processo de criação de João Guimarães Rosa.

2.5 PROVOCAÇÕES

Quanto à aproximação entre G. Rosa e J. Joyce, há dois textos importantes: “A linguagem do Iauaretê”, de Haroldo de Campos, e “Um lance de ‘dês’ no Grande Sertão”, de Augusto de Campos (*apud* ROSA, 2009). Existem outros, mas entendemos as abordagens dos irmãos Campos como intervenções mais sóbrias de comparação entre as obras de Joyce e Rosa. Outros críticos, como Euryallo Cannabrava ou Bernardo Gersen (*apud* ROSA, 2009), apenas sugerem uma aproximação entre o mineiro e o irlandês. Os Campos demonstram essa aproximação. Mesmo que G. Rosa tenha dito que “Não estão certos, quando me comparam com Joyce” (2009, p. LIII), seria interessante uma investigação dos elementos que levam a crítica rosiana a estabelecer um vínculo entre os dois autores.

O professor Hansen (2000) sugere que essa aproximação entre Joyce e Rosa seria uma necessidade de comparação e avaliação entre Rosa e outros “míticos fautores da ruptura”, uma ruptura que não se justificaria fora da suposição de uma norma linguística e estética estanque e tradicional ou da suposição de um projeto de ruptura empreendido por tais autores. Entretanto, quando Augusto, principalmente, e Haroldo de Campos recuperam essa aproximação, eles parecem interessados mais numa coincidência estética do que na comparação *per se* e menos ainda numa relação paradigmática e filial entre Rosa e Joyce. Quando, por exemplo, Augusto de Campos escreve que

A relevância de estudos comparativos como esse [entre *Um coup de dés* de Mallarmé e *Finnegans Wake* de J. Joyce] não está em descobrir influências, para efeito de biografia ou de genealogia literária, mas em estabelecer nexos de relação estética, que nos permitam discernir, no campo geral da literatura e das artes, uma evolução de formas, e através desta, melhor compreender e situar histórica e criticamente, os fenômenos artísticos. (2009, p. CLXXX)

Destarte, haveria o recurso a uma ruptura com a linguagem tradicional por parte de Joyce na criação das palavras *portmanteau*, como escreve Augusto de Campos, e que seria também utilizado por Guimarães Rosa. Mas a coincidência principal entre os dois, explica o crítico concretista, é “em primeiro lugar, a atitude experimentalista perante a linguagem. Esta é, em sua materialidade, plasmada e replasmada, léxica e

sintaticamente” (2009, p. CLXXXI). Haroldo de Campos diz que os escritores que tentaram beber na fonte de Joyce usaram algumas de suas técnicas, como o monólogo interior, a montagem cinematográfica, a ruptura da linearidade, “mas a pedra-angular da empreitada joyciana, fulcrada na criação de um novo léxico, feito de contínuas invenções semânticas, esta permaneceu quase sempre relegada, marco de um desafio temível, que era mais fácil contornar do que enfrentar” (2009, p. CCXXXVIII). E quando Haroldo de Campos diz que Guimarães Rosa alcançou “uma realização plena, definida e definitiva” (2009, p. CCXXXIX) da tal empreitada, ele, diferente de Augusto, estabelece uma relação mais diretiva entre os autores. Ora, já discutimos aqui a necessidade de redimensionamento da língua brasileira postulada nos projetos estético e ideológico do Modernismo brasileiro. Mário de Andrade e Oswald de Andrade, em *Macunaíma* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, respectivamente, assim como em seus textos em verso, realizam uma chamada “ruptura” com a linguagem tradicional e normativa. O próprio Augusto de Campos (2009) lembra o nome dos dois modernistas no início do ensaio do qual tratamos aqui. Colocaríamos, assim, numa mesma esteira ou projeto estético os poetas e prosadores que, como Mallarmé e Joyce, redimensionaram formas literárias através de experimentalismos linguísticos ou de uma “mimese de produção” – para dizer com Luiz Costa Lima (2003). Não nos interessa, entretanto, reiterar ou negar esse vínculo, mas, na esteira do que dissemos em nossa quarta resposta sobre as questões estilísticas e linguísticas no sentido estético e ético da ficção rosiana, interessa-nos compreender que a invenção lexical e sintática de Rosa, assim como a de James Joyce, Mallarmé, Oswald e Mário de Andrade, José Maria Arguedas, entre outros, tem relação não com a ideia de ruptura como moda, mas com uma necessidade, verificada pelo autor-criador, existente no próprio texto, na própria forma, no próprio conteúdo representante¹⁸. Adverte ainda Augusto de Campos: “Como acontece com Joyce, em Guimarães Rosa nada ou quase nada parece haver de gratuito. As mais ousadas invenções linguísticas estão sempre em relação isomórfica com o conteúdo” (2009, p. CXC). A transformação ou metamorfose do homem em jaguar no conto “Meu tio o Iauaretê”, como analisa Haroldo de Campos (2009), é uma metamorfose através da linguagem. A percepção desse uso da linguagem transcende a compreensão ou comparação formalista e faz-nos pensar em uma maneira diferente de construir a ação narrativa. Para Rowland (2011), essa metamorfose através da

¹⁸ Bakhtin, na epígrafe que pusemos na Introdução, diz que o grande artista desperta as potencialidades de sentido jacentes nos gêneros, nas formas literárias.

linguagem, no final do conto, levanta também o problema do limite e da ausência de “closure” no texto rosiano, chamando atenção para o objeto livro, além do texto. Ela escreve:

A dificuldade é estamos perante um texto que efetivamente encena a coincidência entre metamorfose e morte, não sendo certo, no entanto, que esse duplo momento seja *apresentado* ou, até, representado – o momento em que o texto mergulha no silêncio, no vazio da página, é também aquele que deixa inconclusa e ainda ilegível a metamorfose do ato. Aqui, o diálogo oculto denuncia abertamente a problematização do limite (e dos limites: início e fim da mancha gráfica), de forma a não poder ser de todo ignorado e a estabelecer uma das figurações mais explícitas na obra de Rosa de uma situação de indecidibilidade: algo acontece, no final do conto, na fala e por ação da fala, e esse acontecimento é incompatível com a continuação do discurso – é a sua interrupção (2011, p. 82)

A palavra deixa de ser meio (pensando a partir de termos da *Poética* aristotélica) de expressão para ser materialização e comunhão do objeto de expressão – o ser humano. Os dois, palavra e ser humano, convergem e agem. Essa técnica, usada por todos aqueles escritores, principalmente Joyce e Rosa, não generaliza e iguala, mas particulariza cada ficção ou poética. Pois, se há uma similaridade entre os dois autores, ela não revela um objetivo comum, mas, como dissemos anteriormente ao tratar das aproximações entre Rosa e Dostoiévski, há também aqui uma incorporação e até superação da forma rosiana com relação à forma joyceana – como veremos mais abaixo. Joyce, como lembra Augusto de Campos, foi mais fundo no experimentalismo linguístico do que Rosa (2009, p. CCI) e, como escreve João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa

escrevia numa língua fabricada! Tinha o gênio. Um gênio que nem sempre Joyce tinha. Joyce, quando inventava uma palavra, essa palavra não parecia irlandesa. Essa palavra parecia cosmopolita. **Agora, quando Guimarães Rosa inventa uma palavra, essa palavra parece caipira de Minas. Então, todo mundo vê aquilo e pensa que é uma expressão que ele ouviu em Minas.** Eu o conheci muito bem, e ele falava pra você: “Não, essa palavra eu fiz” (CABRAL *apud* TELES, 2012, p. 16, grifo nosso).

As comparações entre Rosa e Joyce parecem refratar ou refletir mais uma necessidade da crítica do que qualquer outra coisa. Na tese de Caetano Waldrigues Galindo (2006), sobre James Joyce, por exemplo, o nome de Guimarães Rosa aparece apenas duas vezes e numa referência a uma tradução brasileira de Joyce, que usou, segundo o autor, procedimentos semelhantes aos de Rosa. Mesmo assim, não há qualquer intenção em aproximar Joyce e Rosa. Com isso, queremos marcar apenas que enquanto a crítica joyceana pouco lembra de Guimarães Rosa, a crítica rosiana insiste

(ou insistiu por um tempo) numa filiação ou relação, coisa que, acreditamos, tem muito mais a ver com certa dependência colonial de setores da *intelligentsia* brasileira. A citação de João Cabral de Melo Neto nos remete à oposição tão batida por essa mesma fortuna crítica entre o regional e o universal ou cosmopolita e a necessidade em marcar Rosa como universal, sendo, pois, o regional algo nocivo à literatura brasileira. O poeta pernambucano faz o caminho contrário ao de boa parte da crítica e coloca a marca regionalista como positiva para Rosa.

2.6. ATREVIMENTO

Essas dualidades – regional x universal, litoral x sertão, arcaico x moderno, rústico/rude/grotesco x civilizado – são lugares comuns na crítica rosiana e merecem ser tratadas por nós – como mereceram também em Hansen e Bolle –, pois carregam uma importante marca ideológica, política e cultural da sociedade e, portanto, da crítica brasileira sobre a qual queremos nos debruçar por alguns instantes.

A prosa regionalista dos românticos, realistas e naturalistas brasileiros do século XIX e de autores modernos do século XX é uma das principais matérias estilizadas e parodiadas. Ele [Guimarães Rosa] também seleciona e indetermina matérias de textos de ideólogos brasileiros dos séculos XIX e XX que, à esquerda e à direita, trabalham com as oposições de *litoral/sertão*, *moderno/arcaico*, *industrial/rural*, *desenvolvido/subdesenvolvido*, *letrado/iletrado*, *alfabeto/analfabeto*, *culto/popular*, *cultura/raça*, *civilizado/primitivo*, *branco/negro*, *ordem/desordem*, *progresso/atraso*, etc. – quando escrevem sobre o sertão e a ideologia da “brasilidade”. / O autor comunica ao leitor a própria correlação das matérias. Com isso, evidencia que, no ato de escolhê-las, anterior à escrita, pressupôs a funcionalidade de seu uso na representação. Na correlação, produz o atrito das retóricas das matérias selecionadas, traduzindo-as umas pelas outras para relativizar o sentido que elas têm nos usos onde foram selecionadas. Com a operação, avalia a representação montada com elas, efetuando duplicidades, negações, ironia, paródia e humor, que as relativizam e esvaziam as verdades supostas em suas primeiras significações (2012, p. 125, grifos do autor).

Como contraponto irônico ao narrador urbano d’Os Sertões, aparece em Grande Sertão: veredas um narrador sertanejo – uma figura nada “simples”, mas altamente elaborada, um mediador entre o mundo do sertão e a cultura letrada. Com esse narrador, Guimarães Rosa deu um “salto definitivo” com relação à tradicional atitude discriminatória dos letrados brasileiros. Como bem observa Walnice Galvão, “fica eliminado o contraste canhestro, tão praticado pela prosa regionalista, entre o diálogo que reproduz o falar e o não-diálogo que reproduz a prática letrada do autor. Destarte, o diálogo deixa de incrustar-se no texto como um objeto folclórico, exibido à apreciação do pitoresco”. A invenção rosiana do narrador e de uma nova linguagem corresponde assim plenamente ao verdadeiro desafio do romance de formação: ser um laboratório para o diálogo social (2004, pp. 398-9)

Na primeira citação, lemos Hansen; na segunda, Bolle e Walnice (trecho citado por Bolle do livro *As Formas do Falso*). Os três percebem e destacam a novidade de Rosa em relação à representação daquelas dualidades. Mas enquanto os professores olham para o texto, nós queremos olhar para dentro da crítica. Essa preocupação de Guimarães Rosa ao parodiar, como diz Hansen, ironizar, como diz Bolle, ou “eliminar o contraste canhestro”, como diz W. Galvão, entre o narrador culto e a linguagem popular – como já vimos sob a ótica de Antonio Candido – foge à mão dos próprios críticos que, em vários textos, repetem, insistem e demarcam seu posicionamento geo-sócio-econômico-ideológico em oposição ao objeto e ao sujeito “fontes” da ficção rosiana. Ou seja, sob o paradigma do rústico, do atraso, do inculto, do iletrado, do arcaico, do exótico, do pitoresco, do diferente, do feio, do analfabeto, do popular, do seco, está o sertão e o sertanejo fontes, como dissemos, da ficção rosiana. O crítico, o pesquisador, o professor, está posicionado sob o paradigma do urbano, do moderno, do culto, do letrado, do civilizado, do normal, do comum, do igual, do belo, do alfabetizado, do clássico, do fresco.

O sujeito impessoal do dissertante, do articulista, do ensaísta, deixa suas marcas personalíssimas (urbanas, modernas etc.) sem qualquer mediação ou reflexão. Essa atitude do crítico faz-nos pensar sobre uma postura de parte da já mencionada *intelligentsia* brasileira, marcada por um comportamento de distanciamento do senso comum, mas não o distanciamento requerido pela perspectiva científica, que lhe confere rigor metodológico, mas um distanciamento social e econômico. Vejamos, por exemplo, algumas marcas desse distanciamento retiradas quase que aleatoriamente de alguns textos sobre a obra de Guimarães Rosa: “o **dialeto brabo**, pouco a pouco, transforma-se em saga nórdica”, escreve Euryallo Cannabrava (*apud* ROSA, 2009); expressões do tipo: “imaginação **vasqueira**”, “documento **bruto**”, “material **folclórico**”, “psicologia do **rústico**”, “o **pitoresco** é acessório”, “realidade envolvente e **bizarra**”, “paisagem **rude** e bela”, como escreve Antonio Candido em “O homem dos avessos”. De forma bem sintomática do que estamos tratando aqui, lemos no trecho de *As formas do falso*: “[...] é impossível ler o ‘depoimento’ de Riobaldo da maneira que lê o depoimento de um velho jagunço. Já foi necessário a Guimarães Rosa fazer de seu narrador-personagem um letrado [...]” (1972, p. 70), escreve Walnice Galvão e, no mesmo livro, ela esclarece: “O homem do sertão sempre impôs dificuldades à **consciência urbana e civilizada** que sobre ele se debruça, a fim de estudá-lo” (1972, p. 18)

Num rápido mapeamento da fortuna crítica rosiana, encontramos de onde vem essa “consciência urbana e civilizada”, o lugar dos pesquisadores e pesquisadoras que se debruçaram sobre a ficção de Rosa: São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Rio de Janeiro. Praticamente uma mesma região do país concentra o grosso da reflexão sobre a literatura de Guimarães Rosa. Em primeira análise, isso é óbvio, pois é nesses grandes centros que estão as maiores universidades do país – que são maiores em tamanho, estrutura e em financiamento público. Verdadeiros ímãs da intelectualidade brasileira. A Meca do pensamento literário (principalmente rosiano) está no eixo BH-SP – com todos os programas de pós-graduação conceituados com a nota máxima pelos órgãos de fomento (esses conceitos, é bom notar, servem de base para a quantidade de repasse das verbas públicas – ou seja, universidades já com nível de excelência recebem cada vez mais verba para ficarem com mais excelência). O círculo vicioso das políticas de fomento da Educação Superior brasileira obriga o restante dos pesquisadores a uma dinâmica bem conhecida em outras estruturas do país: a dinâmica da migração. Nisso, até mesmo alguns pesquisadores sertanejos, se pudermos classificar assim, produzem seu pensamento a partir dos e repetindo os mesmos paradigmas e posicionamentos dos pesquisadores metropolitanoes – sem mediação, sem reflexão, sem problematização. No frígido dos ovos, o que estamos estabelecendo aqui é: se há uma “tradicional atitude discriminatória” dos letrados brasileiros ao referir-se ou representar o povo ou os sertanejos em suas obras, há, da mesma maneira, uma “tradicional atitude discriminatória” da crítica literária brasileira¹⁹. Entretanto, cabe aqui uma ressalva: em tempos de golpe e de uma ameaça permanente ao ensino público superior gratuito, a dinâmica da migração parece retroceder. Mais: essa dinâmica parece inverter-se quando pensamos que universidades como a UERJ estão na iminência de fechar suas portas, e algumas universidades do Nordeste começam a receber professores oriundos de grandes centros. Talvez seja importante deixarmos claro: não há aqui um discurso de inversão do preconceito, não. Há apenas o cuidado em marcar determinados tipos de discurso que retratam a realidade não apenas da universidade (ou de alguns professores universitários), mas da sociedade brasileira, que tem recrudescido e involuído nos anos do golpe de Estado – de 2014 para cá – com o ódio e a intolerância cada vez mais latentes e disseminados.

¹⁹Sobre o lugar do pesquisador e sua orientação metodológica diante do objeto de pesquisa, que pode ser determinada pelas condições econômicas, sociais e históricas cf. CHATIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad: Maria Manoela Galhardo. 2 ed. Difel: Algés, 2002.

Nosso desconforto se baseia, principalmente, ao entender que parte da crítica ou dos letrados brasileiros, com o cuidado para evitar generalizações, esquece que a condição de precariedade do sertão e do sertanejo é histórica, política. Não é, acreditamos que ainda seja importante marcar, uma condição climática ou genética e biológica. É óbvio que existe um abismo entre o desenvolvimento educacional (do ponto de vista estrutural) e urbano entre o sertão e o litoral, mas isso é reflexo de escolhas políticas da elite brasileira, historicamente – inclusive das elites do sertão, que preferiam mão de obra barata e fiéis eleitores. Mas, se o lugar do pesquisador é construído na reprodução de um discurso axiologicamente voltado para a polarização estratificada pela História dos vencedores, pelos narradores sinceros da elite brasileira não há reflexão, não há pensamento livre, não há análise e interpretação. Ora, e se os intelectuais sertanejos, se pudermos falar assim, quisessem destacar o atraso de uma “civilização urbana” que dorme com Rivotril e acorda com Prozac para esquecer as angústias de um sistema de trabalho extremamente opressor que visa a produtividade a qualquer custo (principalmente nas universidades), para esquecer a possibilidade de não voltar para casa por conta de uma violência quase endêmica criada pelos aglomerados de excluídos ou de ricos mimados que desejam “aventura”? Isso é o resultado da modernidade, do culto, do civilizado? Com essa brincadeira, queremos apenas demonstrar como generalizações e simplificações e um discurso axiológico que se origina num único centro urbano são nocivos para a compreensão de um povo, múltiplo e multifacetado.

Com essa problematização, sobre o discurso da própria crítica e do lugar do crítico da ficção rosiana, aventamos uma quinta resposta à nossa questão fundamental neste capítulo. Nossa questão, “*como a fortuna crítica rosiana pensa o sentido estético e ético da forma literária de João Guimarães Rosa?*”, fica envolvida, portanto, em cinco respostas (todas elas dialogadas com os grandes temas abordados e/ou levantados pela fortuna crítica rosiana):

- duas relativas ao tema do **regionalismo**:

a) A narrativa rosiana estabelece uma nova maneira de abordar o tema regionalista, mas, mesmo com técnicas de renovação desta temática, ela pode ser percebida pelo tratamento de um tema permanente no sistema literário brasileiro desde José de Alencar;

b) Do ponto de vista histórico, a forma literária da ficção rosiana relaciona elementos internos (de superação do realismo e renovação do regionalismo) a elementos externos, com uma força alegórica, simbólica e transgressora (na representação de personagens ao mesmo tempo semelhante e distante do regionalismo de 1930). Na narrativa rosiana temos em primeiro plano os povos historicamente marginalizados e subalternizados da nossa sociedade capitalista periférica;

- uma relativa ao tema da **metafísica**:

c) Os momentos diante dos quais algumas personagens estariam frente a uma decisão e um agir éticos aliados à posição do narrador ou do próprio escritor caracteriza do sentido ético dessa ficção a partir de uma contraposição a lógica racionalista. Do ponto de vista estético, a forma literária de G. Rosa é o de incorporação e até superação de formas de expressão conseguidas ou construídas por seus antecessores;

- uma relativa ao tema da **linguagem**:

d) Essa resposta se apresenta aqui tal qual está na página 52: “para fechar nossa questão, entendemos que os aspectos linguísticos e estilísticos da ficção rosiana podem ser abordados do ponto de vista estético e ético desde que haja um método que reúna e perceba esses aspectos de uma forma abrangente (perfeitamente alinhada aos outros aspectos estéticos e éticos do regionalismo, do tratamento dos elementos externos e da temática metafísica na ficção rosiana) e não limitadora ou castradora, sem reduzir o texto ‘a uma espécie de parnasianismo mediador de um significado prévio’”;

- uma relativa à própria crítica rosiana:

e) a crítica literária brasileira ou, mais especificamente, rosiana requer um olhar desconfiado, um olhar metacrítico que esteja relacionado ao sentido estético e ético da forma rosiana para, a partir daí, propor uma leitura que tente superar a análise unidirecional (do ponto de vista do lugar do pesquisador) de toda uma região e um grupo social representado artisticamente.

A partir da necessidade que se apresenta aqui vinculada ao lugar do pesquisador e dos abismos sociais, econômicos, culturais, políticos e geográficos que separam os brasileiros, reiniciamos nossa discussão sob outro ponto repetidamente mencionado pela fortuna crítica rosiana: a noção de concepção-de-mundo, que, por estar diretamente vinculada aos sentidos estético e ético da forma rosiana, merece uma mediação detalhada e que se apresente de maneira mais aprofundada.

3 TENTATIVA DE PRONÚNCIA DE *WELTANSCHAUUNG*

Vários dos textos que tratam da obra de João de Guimarães Rosa (inclusive quando ele mesmo o faz) referem-se à ideia de uma cosmovisão, concepção-de-mundo, visão de mundo, mundivisão ou *Weltanschauung* existente e determinante da e na ficção rosiana. Tal ideia se configura como fundamental para o estabelecimento do estilo e da individualidade de determinado autor-criador ao produzir sua obra vista como enunciado e, relacionada a isso, a visão de mundo é um elemento decisivo na formação de um gênero de discurso e sua atualização na renovação de uma forma relativamente estável. Na Literatura brasileira, é comum vermos a ideia de organicidade (como na dramaturgia de Jorge Andrade)²⁰, de projeto (na obra de Jorge Amado)²¹, mas não a ideia de concepção-de-mundo, vinculada diretamente à obra artística de um determinado escritor²². Entretanto, o uso e o funcionamento dessa ideia ou conceito não estão definitivamente claros para nós e, mais importante, cabe-nos pensar como a noção de concepção-de-mundo estabelece relação com as cinco propostas discutidas no capítulo anterior, além de como ela pode levantar mais uma resposta (ou respostas) àquela nossa questão-guia.

No esforço de obter uma compreensão ou algumas compreensões do que seja a ideia de concepção-de-mundo na ficção de João Guimarães Rosa, mas também como categoria relevante para pensar a narrativa, organizamos este capítulo a fim de demonstrar, em primeiro lugar, como a fortuna crítica e o próprio Guimarães Rosa utilizam essa categoria ou conceito ou mesmo imagem, ideia; em seguida, tentaremos perceber o escopo filosófico da ideia de concepção-de-mundo; num terceiro momento, passaremos a discutir o sertão e o sertanejo como uma visão de mundo na literatura brasileira para entendermos, por fim, como se dá a relação entre concepção-de-mundo e forma literária e em que medida a cosmovisão rosiana atua como uma ideologia modeladora de gênero.

Destacamos, inicialmente, duas referências do próprio João Guimarães Rosa: a primeira no “Diálogo com Gunther Lorenz” (2009), a segunda na “Carta a João Condé” (2015), “contando os segredos de Sagarana”:

²⁰ Cf. ROSENFELD, Anatol. *Visão do ciclo*. In: _____. ANDRADE, Jorge (2007, p. 599 ss).

²¹ Cf. JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque (2009, p. 238 ss).

²² Há, no entanto, trabalhos específicos que tratam da relação entre visão de mundo e a composição de determinadas obras como, por exemplo, a tese de Andrea Czarnobay Perrot sobre a ironia de Machado de Assis (2006).

GUIMARÃES ROSA: Para a Europa, [o sertão] é sem dúvida um mundo muito grande, para nós, apenas um mundo pequeno, medido segundo nossos conceitos geográficos. E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, **diria mesmo o modelo de meu universo**. Assim, o Cordisburgo germânico, fundado por alemães, é o coração do meu império suevo-latino. Creio que esta genealogia haverá de lhe agradar. (p. XXXV) / GUIMARÃES ROSA: Sem dúvida o Brasil é um cosmo, um universo em si. Portanto, Riobaldo e todos os seus irmãos são **habitantes de meu universo**, e com isso voltamos ao ponto de partida. (2009, p. LXIII, grifos nossos)

Assim, pois, em 1937 — um dia, outro dia, outro dia... — quando chegou a hora de o Sagarana ter de ser escrito, pensei muito. Num barquinho, que viria descendo o rio e passaria ao alcance das minhas mãos, eu ia poder colocar o que quisesse. Principalmente, nele poderia embarcar, inteira, no momento, **a minha concepção-do-mundo** (2015, p. 21, grifo nosso).

Apenas no segundo trecho, temos o termo “concepção-do-mundo” como uma prerrogativa primeira para o início da produção literária de Guimarães Rosa. A importância que tal elemento tem para o autor torna-se mais evidente quando observamos algumas cartas remetidas para o tradutor Curt Meyer-Clason (2003), por exemplo:

[Carta de 17 de junho de 1963] A meu ver, em três particularidades, pelo menos, o leitor alemão se diferencia do leitor norte-americano, com relação a um romance destes: 1) quanto ao pensamento metafísico; 2) a visão mais minuciosa das paisagens da natureza; 3) a poesia implícita. Creio crer que, quanto a esses três pontos, o alemão (assim como os escandinavos, etc.) reage de modo positivo; enquanto que os norte-americanos, reagem mais para o meio-negativamente. Estou certo? / Ora, o Amigo verá que eles, nos cortes e nas abreviações que fizeram, parece que confirmam esta minha opinião. Não raro, mesmo, chegam a desfigurar o que o autor quis dizer, tirando-lhe a energia dialética, o sopro de sua *Weltanschauung*. (ROSA, 2003, p. 113-114)

[Anexo A da Carta de 09 de fevereiro de 1965] O PRIMEIRO PARÁGRAFO lucraria muito, a meu ver, se recebesse algumas importantes modificações. Trata-se de uma INTRODUÇÃO geral, que pretende ser concisa, enérgica, provocativa, “algébrica”, sem denunciar o enredo do conto nem minimamente. / a) Assim, conviria, desde logo, eliminar aquele denunciador “Mordanschlag”. b) o “nie” da primeira linha deve ser substituído por “nicht”. c) o “gefürt gegen” deve ser: “geschehen um”; ou outro verbo, mas seguido de “um”, e não de “gegen”; deve haver indeterminação, porque na minha *Weltanschauung*, as coisas “acontecem”, ninguém “faz” nada, só pensa que faz. (2003, p. 242)

[Anexo A da Carta de 09 de fevereiro de 1965] [BURITI] A última frase do 1º parágrafo não está exata. Rogo-lhe meditá-la, traduzindo-a primeiro palavra por palavra, e refazendo-a. Contém, em resumo, toda uma *Weltanschauung*, se não uma concepção metafísica. (Cada palavra, nela, tem valor rigoroso, insubstituível.) Não é o que Miguel pensa; é o que o autor diz. Houve uma mudança de plano. (2003, p. 245, grifo do autor)

Nesses três novos destaques, temos, de maneira explícita, a centralidade que a ideia de cosmovisão, mais especificamente *Weltanschauung*, tem para João Guimarães

Rosa. Há uma preocupação do autor em garantir que sua visão de mundo esteja clara e bem definida para o leitor de língua alemã, assim como temos essa mesma preocupação em relação ao leitor italiano e outros leitores estrangeiros de sua obra nas diversas correspondências que ele mantinha com cada tradutor. A necessidade não era apenas de dar um significado a um neologismo, a um regionalismo ou a uma frase truncada, mas de assegurar a construção da ideia vinculada diretamente à maneira como João Guimarães Rosa enxergava o mundo na sua literatura. A relevância de tal conceito fica ainda mais evidente quando realizamos um levantamento na fortuna crítica rosiana e encontramos o mesmo termo em várias situações de aplicação.

Em alguns autores, como Cavalcanti Proença (1958), o termo vem implícito, na descrição ou argumentação de tratamento dos temas e criação literária específicas de Guimarães Rosa, que é muitas vezes comparado a outros autores (como Euclides da Cunha e/ou os regionalistas nordestinos). Em outros, o termo vem equiparado à noção de representação da realidade sertaneja, seja ela como uma recriação fictícia e original de Guimarães Rosa (ver Kathrin Rosenfield, 2001), seja ela como uma descrição geográfica com elementos ficcionais e universais, mas indicando uma territorialidade, um pertencimento a um lugar específico – o sertão (como em José Augusto Maximino, 2013).

Em outros autores, como em Starling (1999), a ideia de concepção-de-mundo ou de “reconstrução do mundo pelas palavras” é utilizada no sentido de ideologia ou de uma forma de reorganização do mundo sob as crenças, ideias e palavras de Guimarães Rosa. Wendel Santos (1978) associa a expressão “visão de mundo” a uma postura estética do escritor e defende que, a partir de sua leitura da novela “Buriti”, de Guimarães Rosa, o “sonho do escritor contemporâneo” é de “substituir a visão do mundo, por uma série de aparências do mundo”. (1978, p. 192). Já Eduardo Coutinho vincula o termo do qual tratamos à ideia de microcosmos: “[...] Guimarães Rosa, sem descaracterizar o sertão, transforma-o em um microcosmo, ou ainda, uma região da arte em que o *mythos* e o *logos* coexistem” (1991, p. 14). Henriqueta Lisboa (*apud* ROSA, 2009) nos oferece uma definição de visão de mundo: “À base da criação artística existe sempre um acervo de emoções cujo índice é o próprio temperamento do indivíduo”. E completa: “Como se sabe, essas emoções se revelam por meio de imagens, elementos verbais, exterioridades rítmicas, incidências que resultam de uma determinada visão de mundo” (2009, p. XCV). Ou seja, podemos compreender, a partir da autora, que a ideia de visão de mundo está diretamente relacionada a uma economia de nossas emoções.

Para Bella Jozef (*apud* COUTINHO, 1991), o mundo, implicitamente a visão de mundo, é materializada através da linguagem, da forma como a língua é reorganizada por determinado autor – no caso Guimarães Rosa, “criando suas próprias leis gramaticais”. Nely Novaes Coelho (*Idem*, p. 260) fala em uma “visão-de-mundo tradicional” elaborada pelos romancistas nordestinos de 1930 como ideia de uma “visão estável e pacífica de um mundo já medido, pensado e julgado, através do qual se escoavam as efabulações e os conflitos psicológicos de heróis individualistas”. Ronaldo de Melo e Souza (2007, p. 191), no artigo *A origem musal da saga rosiana em ‘O recado do morro’*, diz que, “na mundividência mitopoética de Guimarães Rosa, a ciência da imaginação, preconizada por Vico e Fichte, suplanta a ciência da razão, postulada por Descartes”. Aqui, a ideia de mundividência (ou concepção de mundo) é relacionada à de sistema de pensamentos ou sistemas filosóficos.

Nessa sumarização do uso do termo *Weltanschauung* em suas mais diferentes traduções por autores da fortuna crítica rosiana, vimos aplicações que podem render alguma reflexão. Destacamos quatro: a relação entre *Weltanschauung* e *mimesis* (ou representação da realidade); *Weltanschauung* e sistema de pensamento; *Weltanschauung* e linguagem (uso particular da língua escrita ou falada); e *Weltanschauung* e ideologia. Elas parecem conter os outros usos que encontramos tanto nos exemplos elencados como em outros textos da fortuna crítica rosiana. Esses destaques também demonstram uma relação da noção de *Weltanschauung* com o sentido da relação estética e ética da forma da ficção rosiana à qual nos dedicamos no capítulo anterior. Mesmo assim, a ideia em si de concepção de mundo ou *Weltanschauung* não é problematizada em nenhum momento. Há, de forma muito clara e reiterada, a problematização da *Weltanschauung* rosiana, sempre colocada como algo novo e complexo na literatura. Mas insistimos em acreditar que um conceito filosófico de tamanha importância para a crítica e para a literatura rosiana precisa ser pensado também em termos gerais, históricos. Ou seja, quando o termo *Weltanschauung* surge? Como os sistemas filosóficos definem e aplicam tal termo? Qual a relação estabelecida entre esse termo e a literatura ou estética? Por que, enfim, esse conceito é importante na ficção rosiana?

3.1 WELTANS...O QUÊ?

No verbete **Visão** do dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2010, p. 2165), há a locução **Visão de mundo** com a seguinte definição: “Compreensão geral do universo e da posição nele ocupada pelo homem que se expressa por um conjunto mais ou menos integrado de representações e que deve determinar, em última instância, a vontade e os atos de seu portador”. No Dicionário de Filosofia de Abbagnano (2007), o conceito de *Weltanschauung* é entendido como intuição de mundo e diluído dentro do conceito geral de Filosofia, não havendo uma sistematização ou ao menos localização histórica do conceito. Os dois dicionários trazem conceitos gerais e amplos que não nos ajudam de maneira efetiva. Na perspectiva de suprir tal imprecisão e “fornecer um capítulo em falta na história das ideias”, David Keith Naugle (1998, p. 02) escreveu a tese *A History and Theory of the Concept of ‘Weltanschauung’ (Worldview)*, que oferece um caminho para compreendermos historicamente as perspectivas de definição do conceito.

Após realizar um levantamento histórico da palavra *Weltanschauung*, Naugle passa a descrever o uso do conceito desde sua primeira aplicação em Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo* (2012), e seus desdobramentos nos filósofos posteriores. A palavra, conforme indica Naugle, surge no § 26: “Da avaliação das grandezas das coisas da natureza que é requerida para a ideia do sublime”, desta maneira:

No entanto, para *tão só* poder pensar sem contradição o infinito dado, requer-se no ânimo humano uma faculdade que seja ela própria suprassensível. Pois somente através desta e de sua ideia de número – que não permite ele mesmo nenhuma intuição e contudo é submetido como substrato à intuição do mundo [*Weltanschauung*] enquanto simples fenômeno – o infinito do mundo dos sentidos é compreendido totalmente sob um conceito na avaliação pura e intelectual da grandeza, conquanto na avaliação matemática através de *conceitos numéricos* jamais possa ser totalmente pensado. (2012, p. 101-2)

Segundo Naugle, esse primeiro uso do conceito não tem uma importância central para Kant, mas, “desde a sua cunhagem em Kant, no entanto, evoluiu rapidamente para se referir a uma concepção intelectual do universo a partir da perspectiva do saber humano” (1998, p. 23-24, tradução nossa)²³. Para Naugle, é importante que esse conceito tenha surgido no idealismo alemão e, principalmente, no romantismo, uma vez que a noção de *Weltanschauung*

que se concentra em como os seres humanos interpretam e compreendem o mundo, surgiu neste contexto intensamente “auto-centrado”, antropomórfico, e subjetivista. O Idealismo alemão que elevou a mente humana a um

²³ “From its coinage in Kant, however, it evolved rather quickly to refer to an intellectual conception of the universe from the perspective of a human knower”

desabrochar metafísico-absolutista, e o Romantismo alemão que exaltou a liberdade, personalidade criativa e o mundo-processo natural e histórico impregnado pelo infinito, forneceram o solo fértil no qual este conceito poderia crescer (p. 41-2, tradução nossa)²⁴.

Apenas dois anos depois de Kant criar o termo, Fichte o utiliza em sua obra *Tentativa de uma crítica de toda a revelação* (1792). “Considerando que Kant usou ‘Weltanschauung’ para se referir apenas à percepção do mundo sensível, em Fichte o termo assume um significado bastante genérico como uma referência a uma visão geral do universo e compreensão da realidade”²⁵ (NAUGLE, 1998, p. 45, tradução nossa). Fichte também utiliza o termo como uma compreensão divina da natureza do universo. Naugle completa: “Assim, com base nestes dois usos fichteanos iniciais de ‘Weltanschauung’, o significado do termo é transformado em relação a nuance técnica kantiana, e assume o significado básico tanto de uma compreensão divina quanto humana do cosmos”²⁶ (1998, p. 46, tradução nossa). Ainda na esteira do idealismo alemão, outros dois pensadores serão importantes para a formação da ideia de Weltanschauung: Schelling e Hegel. De acordo com Naugle:

Schelling parece estar discutindo a ideia kantiana de que a mente deve ser estruturada similarmente de tal forma que vários aspectos idiossincráticos que afetam a Weltanschauung são removidos, um conjunto comum de categorias e condições mentais continuam criando, assim, um ponto de contato e juntando mentes. Weltanschauung, neste contexto, poderia se referir tanto ao ato de “contemplar”, “intuir”, ou “visualizar” do mundo (embora este último termo implicaria a percepção visual, e os dois primeiros termos sugeririam algum tipo de apreensão mental). Weltanschauung aqui tem a ver com o encontro intelectual ou visual com o mundo por mentes que embora possam ser incrustadas por uma variedade de peculiaridades acidentais são, no entanto, ligadas por uma estrutura similar de harmonia preestabelecida que iria fornecer uma base comum de conhecimento. Aqui Weltanschauung não se refere a uma filosofia de vida global ou interpretação da realidade, mas sim para o simples ato de contemplar o mundo de uma forma visual ou mental.²⁷ (1998, p. 54, tradução nossa)

²⁴ “Which focuses on how human beings interpret and understand the world, arose in this intensely ‘self-centred’, anthropomorphic, and subjectivist context. German idealism which elevated the human mind to a full-blown absolutist metaphysics, and German romanticism which exalted the free, creative personality and the natural and historical world-process suffused by the infinite, provided the fertile soil in which this concept could grow”

²⁵ Whereas Kant used ‘Weltanschauung’ to refer to the mere perception of the sensible world, in Fichte the term takes on a rather generic meaning as a reference to an overall view of the universe and understanding of reality

²⁶ Hence, on the basis of these two early Fichtean uses of ‘Weltanschauung’, the meaning of the term is transformed from this technical Kantian nuance, and assumes the basic meaning of either a divine or human comprehension of the cosmos

²⁷ Schelling seems to be arguing the Kantian point that the mind must be structured similarly such that various idiosyncratic aspects affecting Weltanschauung are removed, a common set of mental categories and conditions remain thereby creating a point of contact and bringing minds together. Weltanschauung in this context could refer either to the act of “contemplating”, “intuiting”, or “viewing” of the world (though the latter term would imply visual perception, and the former two terms would suggest some kind

O uso do conceito de *Weltanschauung* começa a ser amplo e mais diversificado na filosofia de Hegel, segundo Naugle. Em Hegel, o conceito terá um uso importante principalmente em suas ideias sobre a Estética (1998, p. 64). No Volume IV de *Cursos de Estética*²⁸, ao tratar da epopeia propriamente dita, Hegel diz: “A visão de mundo [*Weltanschauung*] e a objetividade totais de um espírito do povo, apresentadas em sua forma que se objetiva a si mesma como evento efetivo, constitui, por isso, o conteúdo e a forma do épico propriamente dito” (2004, p. 91). No pensamento hegeliano, a visão de mundo é, portanto, componente fundamental para a constituição da forma literária.

Ao considerarmos a maneira como os filósofos mencionados definem a ideia de visão de mundo, temos uma proximidade entre eles e a ficção rosiana. Kant a entende com “concepção intelectual do universo a partir da perspectiva do saber humano”. No Romantismo, temos “a liberdade, personalidade criativa e o mundo-processo natural e histórico impregnado pelo infinito”; em Fichte, “uma compreensão divina da natureza do universo”; em Schelling, a visão de mundo se refere ao “ato de contemplar o mundo de forma visual ou mental”; e, em Hegel, está relacionada à forma épica, sendo essencial para a forma literária. Essas compreensões pensadas a partir da ficção rosiana, da caracterização das personagens, da relação entre espaço e tempo, das decisões e escolhas éticas, configuradas esteticamente nos contos e novelas etc., e apresentam uma espécie de síntese de procedimentos estéticos de Rosa sob um fundamento ético primeiro, que estamos chamando aqui de visão de mundo.

Depois de localizar e refletir sobre a origem e evolução do conceito sob a égide do idealismo e romantismo alemão, Naugle passa a discutir o desenvolvimento do conceito nos séculos XIX e XX. No século XIX, segundo o autor, há três pensadores que contribuem decisivamente para o conceito: Kierkegaard, Dilthey e Nietzsche.

No pensamento ocidental, o verdadeiro valor da realidade mudou gradualmente do teísmo para o deísmo para o idealismo/romantismo para um humanismo completo, de modo que nem Deus, nem a Mente Absoluta ou o Espírito eram o fator determinante nas concepções de mundo, mas sim o eu humano. O eu permaneceu sozinho e para ele caiu a tarefa maciça de

of mental apprehension). *Weltanschauung* here has to do with the intellectual or visual encounter with the world by minds which though they may be encrusted with a variety of accidental peculiarities are nevertheless linked by a similar structure preestablished harmony which would provide a common ground for knowledge. Here *Weltanschauung* does not refer here to an overall philosophy of life or interpretation of reality, but rather to the simple act of beholding the world in a visual or mental manner.

²⁸ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Tradução: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004 (VOLUME 04)

construir e interpretar o mundo sob o peso de poderosas forças histórico-culturais. (NAUGLE, 1998, p. 71, tradução nossa)²⁹

Com essa apresentação, Naugle passa a considerar as contribuições de Dilthey e Nietzsche para a história do conceito de *Weltanschauung*. Antes de tratar dos dois, entretanto, ele faz algumas considerações sobre a importância do conceito para o filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard, que traz algumas reflexões importantes para o nosso trabalho e para a nossa compreensão do conceito e de como ele se constitui na ficção de João Guimarães Rosa³⁰. Segundo Naugle (1998), Kierkegaard entendia a visão de mundo como uma condição *sine qua non* para um romance, pois, uma visão de mundo garante uma unidade, o que livra a literatura do “capricho” e da “fragmentação”, produzindo uma “escrita edificante”. “Por outro lado”, para Kierkegaard,

E, negativamente, se uma visão de vida está ausente de uma obra de arte, o leitor é submetido implacavelmente à teoria e aos temas diversos de um autor errante, à custa de um encontro edificante com uma verdadeira literatura. Uma composição sem uma visão de vida não tem unidade, coerência e propósito. Ele não passa de um *playground* para a expressão. De caprichos não informados e desinformados do autor, humores e fantasias, de modo que o romance não ensina e o leitor não aprende. A visão de vida, portanto, é o pré-requisito literário e seu valor fundamental. (1998, p. 77-8, grifo do autor, tradução nossa)³¹

Mais adiante, o americano explica que para o filósofo a ideia de visão de mundo garante um *kairós*, um momento de experiência única. “Ele não consiste em uma compreensão de tudo, mas sim fornece a chave (i.e., uma estrutura ou esquema) pela qual todas as coisas podem de fato ser entendidas” (1998, p. 79, tradução nossa³²). Essa relação com a ideia de *kairós* nos remete ao conto “A Hora e a vez de Augusto Matraga” – conto chave para a compreensão da ficção rosiana. E a insistência de Rosa,

²⁹In Western thought, the true reality value had gradually shifted from theism to deism to idealism/romanticism to a thoroughgoing humanism such that neither God, nor Absolute Mind or Spirit was the determining factor in world conceptions, but rather the human self. The self alone remained and to it fell the massive task of constructing and interpreting the world about it under the weight of powerful historical-cultural forces. (p. 71)

³⁰A relação entre o essencialismo kierkegaardiano e a cosmovisão de João Guimarães Rosa foi objeto de estudo na tese “Kierkegaard e Guimarães Rosa: ressonâncias”, de Ingrid Bianchini Samczuk.

³¹and negatively, if a lifeview is absent from a work of art, the reader is subjected mercilessly to the miscellaneous theories and themes of an errant author at the expense of edifying encounter with a genuine piece of literature. A composition *sans* a lifeview lacks unity, coherence, and purpose. It becomes nothing other than a playground for the expression. Of an author’s unformed and uninformed whims, moods, and fancies such that the novel does not teach and the reader does not learn. Lifeview, therefore, is *the* literary prerequisite and its fundamental value. (p. 77-78)

³²it consists not in the understanding of everything but rather supplies the key (i.e., a framework or outline) by which all things can indeed be understood. (p. 79)

com o seu tradutor alemão, por exemplo, para deixar clara sua cosmovisão parece ter profunda relação com as ideias do dinamarquês.

Quando falamos da relação entre a ficção rosiana e a filosofia do século XVIII, entendemos que a proximidade é centrada numa disposição ética de Rosa enquanto a sua relação com Kierkegaard se aproxima de uma disposição na estrutura, forma ou composição de determinadas obras.

Ainda tratando do conceito de *Weltanschauung* em Kierkegaard, Naugle (1998) menciona a dualidade entre o “autor de premissas” e o “autor essencial”. O autor essencial difere do outro, pois, tendo igualmente um conhecimento enciclopédico ou mesmo escrevendo vários livros, o autor por essência possui visão de mundo e de vida, o que torna seus livros “entusiasmados”, Naugle completa:

Kierkegaard continua seu argumento um pouco mais adiante dizendo que, para um autor estar em falta com sua visão de mundo e de vida pessoal é uma espécie de "paralisação", isto é, em uma perigosa constipação espiritual que multiplica premissas e bloqueia conclusões verdadeiras e força o autor da premissa, sob a influência do *Zeitgeist* de seu mundo social, produzir obras que "serão precisamente o que a época exige". Enquanto o autor da conclusão é "direcionado para dentro", o autor da premissa é "dirigido externamente" de tal forma que as forças socioculturais moldam sua vontade e determinam seus propósitos. (1998, p. 81, tradução nossa)³³

Dessa maneira, “para Kierkegaard, as visões de vida são naturais e necessárias, para todos, independentemente do status social ou econômico, devem procurar compreender o significado da vida e seu propósito”. A visão de mundo pode ser percebida de forma estética, ética ou religiosa. “Na opinião de Kierkegaard, apenas uma versão cristã da alternativa religiosa sustenta a autenticidade. Independentemente disso, para Kierkegaard, a visão de vida é a assinatura do homem” (1998, p. 91, tradução nossa³⁴). De Kant a Hegel, o termo *Weltanschauung* é tratado como uma expressão. O filósofo dinamarquês, embora dê importância fundamental à ideia de *Weltanschauung* para o ser humano entender o mundo, segundo Naugle, não a apresenta

³³ Kierkegaard continues his argument a bit later on by saying that for an author to be in want of a hard-won personal world and life view results in a kind of “stoppage”, that is, in a dangerous spiritual contipation that multiplies premises and blocks true conclusions and forces the premise author, under the influence fo the *Zeitgeist* of his social world, to produce Works tha “will be precisely what the age demands”. Whereas the conclusion author is “inwardly directed”, the premise author is “outwardly directed” such that socio-cultural forces shape his will and determine his purposes. (p. 81)

³⁴ For Kierkegaard, lifeviews are natural and necessary, for eberyone regardless of social or economic status, must seek to comprehend the meaning of life and its purpose. That meaning and purpose is sometimes conceived and experienced as aesthetic, sometimes ethical, and sometimes as religious. In Kierkegaard’s opinion, only a Chritian version fo the religious alternative sustains authentic selfhood. Regardless, for Kierkegaard, lifeview is the signature of man” (p. 91)

de forma sistemática, diferente de Dilthey, que constrói toda uma teoria a partir do conceito de *Weltanschauung*.

A importância de Dilthey para a história desse conceito pode ser verificada, por exemplo, na maneira como o e-dicionário de termos literários³⁵ e o dicionário de termos literários de Massaud Moisés (2004) o definem. Eles ignoram a existência do conceito no século XVIII, como demonstramos a partir de Naugle, e determinam Dilthey como aquele que “urdiu” ou criou o conceito de *Weltanschauung*. De acordo com António Lopes, no e-dicionário, Dilthey sentia necessidade em desvincular as ciências do espírito do mesmo método de análise sob o qual eram estudadas as ciências naturais. A multiplicidade de abordagens possíveis para “o homem e a totalidade das manifestações sociais e culturais” deveria ser respondida através de uma filosofia do método. No mesmo sentido, Naugle escreve (1998) que Dilthey buscava construir uma epistemologia objetiva para as ciências sociais assim como Kant o fez para as ciências naturais. É nessa esteira que o conceito de *Weltanschauung* recebe centralidade no pensamento historicista de Dilthey. O escritor americano, lendo *A filosofia da existência*, faz a seguinte descrição da compreensão diltheyniana de cosmovisão: “Existem três aspectos estruturais para uma visão de mundo”. Em primeiro lugar, de acordo com a análise de Dilthey, “começa com o formato na mente de uma ‘imagem cósmica’ ou *Weltbild*, que é um produto das ‘leis imutáveis das fases da cognição’. Uma imagem do mundo é uma descrição do que é, um conjunto de conceitos e julgamentos que capturam adequadamente ‘a relação e o ser verdadeiro da realidade’” (1998, p. 101). Em segundo lugar,

com base no *Weltbild* e em outras leis incontáveis da experiência psíquica, existe a formação do ‘valor efetivo’ da vida (*Lebenswürdigung*). Objetos, pessoas e outros fenômenos são considerados dignos ou indignos, dependendo do seu valor percebido. O que é considerado útil é aprovado e o que é considerado prejudicial é rejeitado. (1998, p. 101)

O terceiro “é o ‘nível superior de consciência’ que consiste nos mais altos ideais, o maior bem e os princípios supremos para a conduta da vida (*Grundsätze für die Lebensführung*) que imbuem uma *Weltanschauung* com vitalidade e poder”. E continua:

"Nesta fase, a visão do mundo torna-se criativa, formativa e efetivamente reformadora". Assim, a faculdade voluntária, de acordo com leis psíquicas inexoráveis, verifica seus objetivos e metas e discernem entre meios e fins. O resultado é "um plano de vida abrangente, um bem supremo, as mais altas normas de ação, o ideal de moldar a própria vida pessoal e a da sociedade".

³⁵ Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/>

Assim, para Dilthey, a estrutura metafísica, axiológica e moral de uma visão de mundo é derivada dos constituintes da psiquê humana - intelecto, emoção e vontade, respectivamente. As visões macrocósmicas, na sua composição e conteúdo, refletem intrinsecamente a constituição interna dos seres humanos microcósmicos enquanto procuram iluminar a escuridão de seu cosmos. (NAUGLE, 1998, p. 101-2, tradução nossa³⁶)

A organização do conceito a partir de uma sistemática que garante a essencialidade das várias cosmovisões possíveis na humanidade é parte do esforço de Dilthey para a construção de um método ou de uma epistemologia que organizasse as várias “verdades” existentes na humanidade, do ponto de vista histórico, social, cultural e filosófico. A centralidade da ideia de cosmovisão em Dilthey pode ser observada também em sua concepção de arte. Para ele, segundo António Lopes, “a extensividade do romance permite apresentar a vida em toda a sua extensão”. Assim, a literatura seria um mecanismo de emancipação de concepções de mundo que tentam captar e explicar a realidade. É justamente, segundo Naugle (1998), a sistematização do conceito de *Weltanschauung* elaborada por Dilthey que abre margem para o relativismo e o ceticismo em torno do conceito que podem ser percebidos a partir do século XX, uma vez que para ele todo esforço cognitivo está condicionado à relação entre o assunto a ser conhecido e seu horizonte histórico. Assim, Nietzsche entra na história do conceito de *Weltanschauung*. Para Naugle (1998), o autor de *O nascimento da tragédia* deu duas contribuições: primeiro, no início de sua carreira, ele entendia “que as visões de mundo eram paradigmas historicamente induzidos, determinantes e incomensuráveis que

³⁶ There are three structural aspects to a worldview. First of all, according to Dilthey’s analysis, it begins with the mind’s formaton of a “cosmic Picture” or *Weltbild* which is a product of the “immutable laws of the phases of cognition”. A world Picture is a depiction of what is, a set of concepts and judgments tha adequately capture “the relatedness and true being of reality...” Secondly, on the basis of the *Weltbild* and on other unchangeable laws of psychic experience, there is the formation on the “effectual value” of life (*Lebenswürdigung*). Objects, people, and other phenomena are deemed worthy or unworthy depending on their perceived value. What is deemed useful is approved, and what is considered harmful is rejectd. “Thus conditions, persons, and objects assume their importance in relation to the whole of reality, and this whole itself is stamped with meaningfulness”. Third is the “upper level of consciousness” consisting of the highest ideals, the greatest good, and the supreme principles for the conduct of life (*Grundsätze für die Lebensführung*) which imbue a *Weltanschauung* with vitality and power. “at this stage the world view becomes creative, formative, and indeed reforming”. Hence, the volitional faculty, according to inexorable psychic laws, verifies its aims and goals and discerns between means and ends. The result is “a comprehensive life plan, a highest good, the highest norms of action, na ideal of shaping one’s personal life as well as that of society”. Thus for Dilthey, the metaphysical, axiological, and moral structure of a worldview is derived from the constituents of the human psuche – intellect, emotion, and will respectively. Macrocosmic visions, in their composition and contente, are intrinsically reflective of the inner constitution of microcosmic human beings as they seek to illuminate the darkness of their cosmos. (pp. 101-2)

subjaziam as ideias e a experiência de indivíduos e culturas” (p. 137, tradução nossa³⁷); a segunda, a partir do historicismo e do relativismo e “em reconhecimento ao fato de que não havia assuntos puros (apenas ‘comunidade de afecções’), não há objetos puros (apenas um mundo heracliteano) e não há fatos puros (apenas interpretações)” (p. 139, tradução nossa³⁸), Nietzsche tornou-se “o profeta de um perspectivismo contínuo e um concomitante niilismo” que foram determinantes, segundo Naugle (1998), para os pensadores pós-modernos – como Derrida e Foucault. Além deles, no século XX, o autor elenca as contribuições de filósofos como Husserl, Jaspers, Heidegger e Wittgenstein.

Se pensarmos a ficção rosiana a partir do conceito de *Weltanschauung* em Dilthey, na ideia de várias cosmovisões possíveis na humanidade, podemos entender a noção de consciências equipolentes na relação entre autor-criador e personagens como um procedimento estético que garante a difusão de várias verdades e, da mesma forma, com o pensamento de Nietzsche.

Segundo Naugle (1998), para Jaspers, *Weltanschauung* “é a fusão de pontos de vista objetivos e subjetivos”. No aspecto subjetivo, *Weltanschauung* “é derivada das três atitudes humanas (*Einstellungen*) que se expressam na concretude da vida e nas formas de comportamento”; “*Weltanschauung* no aspecto objetivo é deduzido de um trio de imagens do mundo (*Weltbilder*) que delineiam algum tipo de imagem ou compreensão da realidade”. O relativismo que reside na compreensão de Jasper sobre o conceito é um ponto fundamental para a reflexão de filósofos posteriores, como Heidegger e Husserl. Ainda tratando de Jasper, Naugle (1998) escreve que para ele a cosmovisão funciona como “invólucros protetores”, sendo “o meio pelo qual as pessoas se protegem dos horrores das situações finais”. A ideia de “situação final” como sendo determinante para que os seres humanos tenham uma visão de mundo que garanta controle diante dela, se aproximando, assim, da visão essencialista de Kierkegaard. Além disso, foram as situações finais “as próprias condições que originaram os vários tipos espirituais para elaborar certas perspectivas da vida e cultivar uma diversidade de disposições internas. Eles são entidades sem as quais os seres humanos não poderiam

³⁷ First, Nietzsche used and enhanced the reputation of this term, arguing early in his career that worldviews were historically-induced, determinative, incommensurate paradigms that underlay the ideas and experience of individuals and cultures.

³⁸ in light of worldview historicism and relativism, and in recognition of the fact that there were no pure subjects (only “commonwealths of affects”), no pure objects (only a Heraclitean world), and no pure facts (only interpretations), this one “who philosophized with a hammer” became the prophet of a throughgoing perspectivism and concomitante nihilism”.

sobreviver” (1998, p. 173-4). Husserl, em oposição a Jasper, na busca por determinar o lugar da filosofia como uma ciência rigorosa, coloca-se como um “inimigo” da ideia de *Weltanschauung* ao dar-se conta do relativismo que impregna o termo. Posicionamento semelhante tem Martin Heidegger, que também refuta o termo para a construção da ideia de *Dasein*. Naugle escreve: “Heidegger sugeriu que a proliferação de visões de mundo representava uma ameaça considerável para a autêntica metafísica do *Dasein*, e ele distinguia uma ontologia científica do ser contra as areias do relativismo da *Weltanschauung*” (1998, p. 264). Já Wittgenstein “centrou-se na natureza da linguagem e do significado, e tentou mudar a forma como os seres humanos veem o mundo”. Sua determinação é a de liberar a humanidade da visão dualista na qual o ser humano se vê como sujeito apartado do mundo visto como objeto. Para ele:

A filosofia não é uma ciência rigorosa, mas é um meio de melhorar o autoconhecimento sobre a própria comunidade de vida e linguagem. A filosofia também promove a consciência crítica das múltiplas formas pelas quais as pessoas empregam suas diversas gramáticas e, assim, veem e vivem no mundo”. A reflexão sobre o uso da linguagem e seu aspecto social é o fundamento da reflexão de Wittgenstein sobre o conceito de cosmovisão. Para ele, só é possível compreender a realidade através de uma imagem do mundo percebida através dos usos da linguagem. Naugle completa: “A mudança linguística de Wittgenstein, é claro, introduziu uma nova era na história da filosofia. A análise da linguagem, o esclarecimento de termos e conceitos, o exame de argumentos constituem a soma total da empresa filosófica, concebida analiticamente. (NAUGLE, 1998, p. 265-266)

A partir da interpretação de Jaspers, podemos pensar a visão de mundo rosiana como uma necessidade diante da guerra, da violência, da exclusão de grupos sociais. Enquanto a noção de Wittgenstein nos coloca diante da centralidade da palavra na ficção rosiana.

Fechando a sua História do conceito de *Weltanschauung* nos séculos XIX e XX, Naugle (1998) trata dos pós-modernos Derrida, Foucault, Berger e Luckmann, depois de uma reflexão sobre a trajetória do conceito de *Weltanschauung* na filosofia ocidental. Ele aponta duas trajetórias, numa implicação do dualismo de Descartes, e escreve:

quando os sujeitos humanos com mentes autônomas são isolados e colocados contra o corpo humano e o mundo externo como objetos de conhecimento possível, o resultado desse paradigma de ser e conhecer pode resultar em uma forma de dogmatismo, que é a trajetória um, ou de relativismo cético, que é a trajetória dois. (1998, P. 267)

Ele continua:

A trajetória dogmática pode ser chamada de “Kantiana”. Consiste em uma confiança substancial nas capacidades da mente soberana que reside no centro epistêmico das coisas para explicar o mundo e compreender os assuntos humanos, independentemente das categorias e conceitos que estejam disponíveis para ele. Nesta base, é possível desenvolver uma visão objetiva de um mundo externo como um sujeito humano cuja mente é adequada à tarefa. // Por outro lado, a trajetória relativista cética talvez seja melhor rotulada como “Hegelian”. O famoso filósofo idealista da história reconheceu claramente que a mente humana emprega uma multidão de diferentes categorias e conceitos para interpretar o mundo e formar culturas. O desempenho cognitivo imerso na experiência pessoal e no fluxo da história não explicará a realidade, compreenderá o eu, nem compreenderá a atividade humana de forma uniforme. Este relativismo original da cosmovisão foi elevado à proeminência pelo existencialismo kierkegaardiano, o historicismo diltheyniano e o perspectivismo nietzscheano. Não é de admirar que tanto Husserl quanto Heidegger viram a *Weltanschauung* como inimigo de suas respectivas concepções de filosofia, que seria uma atividade científica e ontológica rigorosa. // Assim, a mente moderna e empírica pode, por um lado, colocar os pés epistêmicos humanos em terreno seco e sólido. Por outro lado, essa mesma mente moderna pode depositar seres humanos no barco do ceticismo e levá-los ao mar do relativismo. Essa trajetória de visão de mundo relativista cética triunfou na pós-modernidade. É aqui que se conclui a história filosófica da cosmovisão do século XXI: sob a faca afiada da desconstrução de Derrida que eviscera as gramáticas conceituais ocidentais que presumivelmente estavam ancoradas na realidade, são apenas reificações - construções humanas apreendidas como facções não humanas de acordo com Berger e Luckmann. A fonte e a estrutura desses sistemas de alegada verdade e conhecimento, conforme divulgado por uma investigação arquitetônica e genealógica, mostrarão o que as epistemes os tornaram possíveis e os propósitos a que eles realmente serviram. Como Foucault mostrou, há uma relação de conhecimento-poder, e as visões de mundo não estão isentas dessa cumplicidade. (1998, p. 267-9)³⁹

³⁹ The dogmatic trajectory may roughly be called “Kantian”. It consists of substantial confidence in the capacities of the sovereign mind residing at the epistemic center of things to explain the world and understand human subjects by whatever categories and concepts are available to it. On this basis it is possible to develop an objective view of the external world as a human subject whose mind is adequate to the task. // On the other hand, the skeptical relativist trajectory is perhaps best labeled “Hegelian”. The famous idealist philosopher of history clearly recognized that the human mind employs a multitude of different categories and concepts in interpreting the world and forming cultures. Cognitive performance immersed in personal experience and the flow of history will not explain reality, understand the self, nor comprehend human activity uniformly. This original worldview relativism has been raised to prominence by Kierkegaardian existentialism, Diltheyan historicism, and Nietzschean perspectivism. It is no wonder that both Husserl and Heidegger viewed *Weltanschauung* as inimical to their respective conceptions of philosophy as a rigorous scientific and ontological activity. // Thus, the modern, ratio-empirical mind can, on the one hand, seem to place human epistemic feet on dry, solid ground. On the other hand, that same modern mind can deposit human beings in the boat of skepticism and lead them out to the sea of relativism. This skeptical relativist worldview trajectory has triumphed in postmodernity. This is where the twentieth-century philosophical history of worldview concludes: under the sharp knife of Derridean deconstruction which eviscerates Western conceptual grammars that presumably were anchored in reality are nothing but reifications – human constructions apprehended as non-human facticities according to Berger and Luckmann. The source and structure of these systems of alleged truth and knowledge, as disclosed by an archaeological and genealogical investigation, will show what epistemes have made them possible, and purposes they have truly served. As Foucault has shown, there is a knowledge-power relation, and worldviews are not exempt from this complicity. (p. 267-9)

Na *Weltanschauung* rosiana, estaríamos, se juntássemos os comentários anteriores, diante da trajetória hegeliana, principalmente porque a ficção rosiana não se filia a nenhum sistema, pois a literatura é construída a partir da correlação entre forças centrípetas e centrífugas (Cf. capítulo V desta tese) da realidade e é coisa representante. Assim, a visão de mundo rosiana guarda certa proximidade com o entendimento que alguns filósofos tinham do conceito e se configura e é materializada na ficção a partir das posturas e escolhas ético-cognitivas e volitivo-emocionais do autor-criador em sua relação com as personagens e nos procedimentos narrativos próprios a sua ficção.

As duas trajetórias, acreditamos, podem servir conjuntamente para a compreensão do conceito. Tanto a dogmática ou “kantiana” quanto a relativista e cética ou “hegeliana” colocam a ideia de *Weltanschauung* como fundamental para a relação entre estética e ética e na configuração da realidade através da literatura. Assim, a partir de um conhecimento concreto e histórico do conceito de *Weltanschauung*, podemos começar a refletir sobre a relação entre ele e os quatro pontos que destacamos acima: mimesis, sistema de pensamento, linguagem e ideologia. A princípio, esse percurso histórico que descrevemos acima demonstra algumas características que apontam para um entendimento do conceito de *Weltanschauung*, ou seja, partindo do uso e aplicação desse conceito no Iluminismo alemão, pudemos observar que há uma relação entre a visão de mundo, a intuição, sua percepção estética, formulada por um determinado sujeito, que pode ser a expressão de um sujeito, mas que está vinculada também a outros fatores, como, por exemplo, às formas de representação de tal visão de mundo. Mesmo com o perspectivismo, o historicismo, o existencialismo e a pós-modernidade, podemos dizer que a *Weltanschauung* é um conceito de dupla orientação: uma face voltada para o mundo da cultura, da tradição, que é construída através da relação do sujeito com as representações artísticas, científicas e filosóficas de seu tempo e espaço. O mundo da cultura é visto aqui como o lugar a partir do qual as representações humanas de valores culturais, de pensamento, de ciência, de arte, são percebidas pelo ser humano; e a outra face voltada para o mundo da vida, para a História⁴⁰, para a materialidade social, cultural, cotidiana, para o lugar das relações interpessoais reais, concretas. Essa dupla orientação, vale dizer, é unívoca, ou seja, não pensamos em dissociar o conceito de

⁴⁰ A noção de dupla orientação que mencionamos aqui é verificada como em Bakhtin, o texto *Para uma filosofia do ato responsável*. A dupla orientação de um conceito, como um Janus bifronte, olha, ao mesmo tempo, para dois pontos. Aqui, essa dupla orientação é a subjetividade e a materialidade histórica, social etc. Cf ainda CHARTIER, Roger. *Op. cit.*

Weltanschauung de sua determinação histórica, mesmo quando o tratarmos sob um aspecto de subjetividade. Sob esse mesmo entendimento, é possível situarmos as demais categorias que vinculamos à *Weltanschauung*. Pois a mimesis ou a representação da realidade pode ser entendida como uma operação configuradora que se orienta tanto através da realidade como, ao mesmo tempo, através da cultura. Dessa mesma forma, podemos situar tanto os conceitos de linguagem como de ideologia e de um dado sistema de pensamento. Temos aqui cinco conceitos de extrema complexidade que receberam inúmeras tentativas de definição ou que tiveram de se adequar ao método de análise de acordo com o tempo e o lugar nos quais eram definidos.

3.1.1 *Weltanschauung* e Mimesis

Tomemos, por exemplo, o conceito de mimesis como Auerbach (2004) o compreende. Ao longo dos vinte estudos realizados no livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, o escritor alemão procura compreender como os eventos quotidianos, simples, são representados literariamente nas formas sérias, trágicas, elevadas ao longo de diversas épocas da História ocidental, percebendo, inclusive, os gêneros que assumem essas formas. Auerbach escreve:

Na literatura moderna, qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou sua posição social, qualquer acontecimento, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica, e isto geralmente acontece. Na Antiguidade isto é totalmente impossível [...] o indivíduo representado de forma realista nunca tem, em última instância, razão perante a sociedade, e esta aparece como instituição dada, sem necessidade de explicação quanto à sua origem e aos seus efeitos, permanente e imutável pano de fundo de cada acontecimento. Isto também mudou muito nos tempos mais recentes. Para a literatura realista antiga, a sociedade não existe como problema histórico, mas, na melhor das hipóteses, como problema moral, e, além do mais, o moralismo se refere muito mais aos indivíduos do que à sociedade (2004, p. 27)

Fica claro aqui o condicionamento histórico da ideia de representação da realidade vinculado a uma *Weltanschauung*. O tratamento dos temas realistas de forma séria só é possível quando há uma mudança de visão, de perspectiva, tanto das relações históricas como das próprias formas literárias. Essa visão, antes de ser um postulado sociológico, político, econômico, ideológico, é materializada como uma visão de mundo subjetiva, individual – do autor. Não há, entendemos assim, uma época ou um período que condicione totalmente a representação de uma realidade cotidiana apenas a determinadas formas ou gêneros à revelia da *Weltanschauung* de um determinado autor.

Entretanto, apenas quando o ser humano olha para a História como um problema, observa as relações sociais, econômicas, políticas que envolvem a própria existência e a configuração do mundo é que sua visão de arte também passa a ser observada como um problema ou como um mecanismo de reconfiguração do mundo. Ou seja, a subjetividade da visão de mundo do autor está interligada a relação desse autor com o mundo da cultura, é indissociável. Como vimos na relação entre as várias interpretações do conceito de *Weltanschauung* e a ficção rosiana, feitas acima. Para voltarmos a Guimarães Rosa, vemos, então, a relação entre mimesis e visão de mundo não apenas como um posicionamento individual na escolha dos temas (conteúdos), mas uma posição diante do gênero literário, diante da História do gênero e diante da realidade. Não há como desvincular os dois conceitos e nem como compreendê-los fora da História – de maneira imanente ou temática⁴¹.

3.1.2 *Weltanschauung* e Sistema filosófico

Vincular o conceito de *Weltanschauung* a um dado sistema de pensamento ou sistema filosófico é talvez mais problemático do que com a ideia de mimesis. Se por um lado, mimesis e visão de mundo estariam num mesmo plano de representação ou configuração da realidade a partir de determinados valores éticos, estéticos e morais, um dado sistema de pensamento não encarna ou pelos menos não objetiva encarnar apenas determinados valores, mas explicar o mundo através de conceitos universais e válidos sob qualquer visão de mundo. Como escreve Gueroult⁴²:

Enquanto combinação de razões que engendram uma verdade demonstrada capaz de se impor universalmente a todo entendimento humano, a filosofia, por suas afinidades com a ciência, é remetida ao pólo da objetividade, em contraste com sua redução a uma *Weltanschauung*, isto é, a um reflexo logicamente organizado de uma paisagem mental, o que a fixaria sobre o pólo da subjetividade. Certamente, ela não deixa de ser visão de mundo, mas esta visão não é expressão lógica pura e simples de certa constituição psíquica, pois só se realiza pela promoção de uma realidade filosófica cuja estrutura não tem nenhuma relação com uma organização de estados mentais. Assim, cada filosofia aparece menos como visão de mundo (*Weltanschauung*) do que como mundo de conceitos (*Gedankenwelt*) (2007, p. 237)

Não há impedimento, obviamente, de um determinado autor configurar um acontecimento a partir de um dado sistema de pensamento, mas, é importante dizer isto,

⁴¹ A relação entre *Weltanschauung* e Mimesis será retomada na página 87.

⁴² GUEROLT, Martial. *Lógica, arquetônica e estruturas constitutivas dos sistemas filosóficos*. Tradução: Pedro Jonas de Almeida. São Paulo, Trans/Form/Ação, 30 (1), 2007, pp. 235-246.

não há motivos para reduzir um texto literário à unilateralidade de pertencimento ou a uma interpretação unívoca sob os preceitos de um sistema filosófico. Se acompanhássemos a citação acima, estaríamos, ao interpretarmos determinada passagem de um texto literário como estreitamente pertencente a um sistema filosófico, reduzindo uma *Weltanschauung* (subjéctiva)⁴³ a uma *Gedankenwelt* (objectiva). Um “reflexo logicamente organizado de paisagem mental” é a compreensão da cosmovisão próxima às ideias de Husserl e Heidegger, como vimos acima. Aqui o autor compreende que a subjéctividade guia, através de estados psíquicos, o estabelecimento de uma visão de mundo, sendo, portanto, oposta ao rigor objectivo de um sistema filosófico – que pretende estabelecer conceitos universais. Ele reclama certa “superioridade” do saber filosófico sobre a visão de mundo, o que nos parece ser de certa maneira ingênuo, uma vez que, se nos pautarmos no relativismo ou no historicismo, veremos que a construção de um sistema filosófico está submetida a uma concepção de mundo. Mas, como colocamos anteriormente, a questão aqui se coloca na simplificação das relações entre um sistema de pensamento e uma visão de mundo.

Chamamos atenção para o fato de que nossa inversão de perspectiva, trazendo a centralidade para a subjéctividade, é proposital, uma vez que compreendemos, como vimos anteriormente, a *Weltanschauung* como um conceito aberto, diferente da proposta objectiva e universal (fechada?) de um sistema de pensamento ou sistema filosófico. Portanto, voltando novamente a Guimarães Rosa e à ideia de vincular sua *Weltanschauung* a um dado sistema de pensamento como o platonismo⁴⁴ ou mesmo ao essencialismo de Kierkegaard, por exemplo, tal ideia, não passaria de uma redução ou simplificação dupla – tanto de compreender algo aberto a partir de algo fechado, como de limitar uma objectividade numa subjéctividade. Isso não impede, obviamente, que haja ressonâncias de postulados filosóficos na ficção de determinado autor (como vimos anteriormente). A reconfiguração da realidade através da literatura lança mão dos recursos disponíveis para a realização da obra; assim, encontrar as ideias de filósofos na literatura pode ser sinal, simplesmente, do dialogismo natural do discurso e não de uma filiação de determinado autor a um dado sistema de pensamento.

3.1.3 *Weltanschauung* e Linguagem

⁴³ Cf. nota 74.

⁴⁴ Cf. ROSA, 2003.

A linguagem ou o uso da linguagem numa determinada forma literária como material dessa mesma forma e ainda como a expressão de uma determinada visão de mundo é algo que passa por um complexo de entendimentos tanto linguísticos quanto metodológicos. Não seria a linguagem o principal veículo de expressão de uma *Weltanschauung*, como entende Wittgenstein? E, se for, é a linguagem algo subjetivo, individual? Se formos pensar a linguagem do ponto de vista do objetivismo abstrato, talvez não. Pois, se a língua obedece a um conjunto de normas fixas e regras estabelecidas aprioristicamente, naturalmente há algo que determinaria e limitaria o uso da língua por qualquer indivíduo. Seria, então, o uso da língua a única maneira de expressar a *Weltanschauung* de uma pessoa? Tais problemas estão no centro da discussão da linguagem na obra de Guimarães Rosa ao vincularmos os dispositivos ou recursos dos quais Rosa dispunha na hora de compor seus textos com sua visão de mundo. Esses recursos estariam no centro da visão de mundo rosiana, pois ele “cria uma própria gramática” e desvia, muitas vezes, a linguagem de seu uso pragmático. Talvez essa ideia de linguagem rosiana seja a grande responsável por garantir a existência de uma “visão de mundo rosiana” como palavra-chave na sua fortuna crítica. O que queremos frisar nessa relação entre linguagem e *Weltanschauung* é que entender o material linguístico de forma individual torna a obra de um determinado escritor mecânica e abstrata e desvincula, portanto, sua linguagem de sua visão de mundo. Ou seja, a linguagem, entendida como aglomerado de correlações sintáticas, dentro ou fora da norma gramatical, não é o centro e o principal mecanismo de materialização de uma visão de mundo, mas, para isso, a linguagem deve ser entendida dentro de um aglomerado de fatores que vão desde sua materialidade vocabular até o tom emotivo-volitivo no qual ela é enunciada. Para entendermos a linguagem como visão de mundo, é necessário vê-la como um ato ético e estético direcionado tanto para a realidade quanto para a forma literária que materializa e configura historicamente a relação entre essas duas instâncias. Esse aglomerado de fatores é central também para compreender como a estilística, que se coloca no centro dessa discussão, compreende sua relação não apenas com a *Weltanschauung*, mas com o gênero literário.

As bases da estilística, embora assentadas em alguns princípios da concepção abstrata da linguística saussureana, desenvolvem-se a partir de noções que correlacionam o estilo de uma obra de arte com a visão de mundo de seu autor. Tanto nas leituras de Spitzer quanto nas de Damaso Alonso, a partir do que escreve Nabil Araújo (2013), percebemos a relação entre estilo e visão de mundo, mas

metodologicamente orientada para um abstracionismo teórico que deixa a análise vinculada menos a relações éticas e estéticas da própria linguagem do que ao fenômeno linguístico ou psicologismos. Victor Manuel, em sua *Teoria da Literatura*, escreve o seguinte:

O estilo de um autor ou de uma obra encontra-se visceralmente ligado a uma visão de mundo e da vida, a uma experiência social e a uma ideologia. As análises estilísticas exclusivamente concentradas nas estruturas retórico-formais da obra literária negligenciam estas importantes vinculações e implicações do estilo (1976, p. 628-9).

O método que encontrou, segundo Manuel, a superação para essa falta, foi o que está disposto no livro *Mimesis*, de Auerbach, pois o autor demonstra uma ligação entre estilo e ideologia, estilo e visão de mundo, que insere a obra de arte na realidade material e histórica. Na última seção deste capítulo, veremos como o método estilístico de Auerbach, já tocado anteriormente, pode contribuir com as relações entre concepção de mundo e forma literária e, somando ao método estilístico de Auerbach, traremos as contribuições de Bakhtin para a relação entre estilo, gêneros do discurso e forma literária.

3.1.4 Weltanschauung e Ideologia

Terry Eagleton, no início do livro *Ideologia* (1997), apresenta dezesseis definições que circulam sobre esse conceito. Compreender, então, a relação entre Weltanschauung e Ideologia é tão complexo quanto qualquer outra relação que tentamos estabelecer até aqui. Mas, se partirmos do princípio de que os dois conceitos apresentam uma dupla orientação, podemos seguir um caminho mais ou menos seguro. Entretanto, primeiramente, precisamos definir nossa compressão de Weltanschauung como uma dupla orientação (mundo da vida e mundo da cultura) que parte do indivíduo, sua consciência, e que é materializada nas formas de representação históricas – como a literatura. Já a ideologia, vista como um conjunto de representações históricas e sociais, partiria de uma superestrutura para o indivíduo. Mas, mesmo que estejamos abstraindo os dois conceitos, não é possível medir até que ponto uma visão de mundo está reconfigurando uma ideologia ou uma ideologia está configurando uma visão de mundo⁴⁵. A essência desse entendimento está exatamente no caráter dialógico que é inerente a ele. Se a Weltanschauung é a maneira de uma consciência perceber o mundo

⁴⁵ Sobre a relação entre Ideologia e Concepção de Mundo, vale conferir também VOVELLE, 1987.

e essa percepção está ligada a um conjunto de valores históricos e sociais, então a ideologia é um aspecto da *Weltanschauung* que não a circunscreve completamente, mas que a complementa. É justamente aqui que está o dialogismo desses dois conceitos. Não é possível ver um sem o outro. Haverá sempre a pressuposição de uma alteridade, de uma exotopia diante do indivíduo que enuncia ou materializa sua visão de mundo. Seguindo com o exemplo de Guimarães Rosa, observamos então que não há possibilidade de uma visão de mundo sem uma ideologia. Portanto, seja qual for a *Weltanschauung* rosiana, ela pressupõe uma ideologia histórica e socialmente materializada na forma literária de Rosa. Mais: ao fazermos um levantamento da história do conceito de *Weltanschauung*, acima, notamos a ausência das contribuições de Marx e dos marxistas para esse conceito. Naugle trata das contribuições de Marx e Engels em outra parte do seu trabalho, quando fala de disciplinas específicas – como as ciências sociais. Para ele, a concepção de *Weltanschauung* em Marx está diretamente associada a sua noção de ideologia. Destacamos três momentos da secção dedicada por Naugle às ideias de Marx:

Embora as referências abundem sobre a "visão de mundo marxista", ou a "Weltanschauung marxista-leninista", tecnicamente falando, era Friedrich Engels (1820-95), mais do que Karl Marx (1818-83), quem estava preocupado com a visão de mundo, a versão materialista em particular, nas suas reflexões sobre a metafísica da "revolução". Engels argumenta que a hipótese filosófica básica diz respeito à relação da mente e da matéria. A mente é uma função da matéria tanto em termos ontológicos como epistêmicos. Natureza, em outras palavras, é o todo. Esta visão de mundo "geral" e "simples" do materialismo dialético, como Engels o chama, é a verdadeira filosofia científica. É caracterizada pelas reivindicações tradicionais da ciência objetividade, racionalidade, universalidade e certeza. Devido à influência de Engels no mundo comunista, a maioria dos que ocupam essa esfera geopolítica aceita sua declaração de que o materialismo científico e dialético é a maneira normativa de conceber a realidade. (1998, p. 324)⁴⁶

A noção marxista de ideologia pode ser entendida em relação a uma questão que ocupava a filosofia francesa, mas que não tinha sido capaz de responder satisfatoriamente: "Por que houve tantas falsas crenças sobre a sociedade e a natureza humana?" Limitações intelectuais ou a retórica dos propagandistas foram os motivos, disseram os teóricos do Iluminismo, mas, para Marx, esses

⁴⁶ Though references abound to the "Marxist worldview", or the "Marxist-Leninist Weltanschauung", technically speaking it was Friedrich Engels (1820-95), more so than Karl Marx (1818-83), who was concerned about worldview, the materialist version in particular in his reflections on the metaphysics of the "revolution", Engels argues that the basic philosophical hypothesis concerns the relationship of mind and matter. Mind is a function of matter in both ontological and epistemic ways. Nature, in other words, is the "whole show". This "general" and "simple" worldview of dialectical materialism, as Engels calls it, is the truly scientific philosophy. It is characterized by science's traditional claims objectivity, rationality, universality, and certainty. Because of the influence of Engels in the Communist world, most of those occupying this geo-political sphere accept his declaration that scientific, dialectical materialism is the normative way of conceiving reality. (p. 324)

fatores eram insuficientes para explicar tais diferenças. Marx propôs uma explicação alternativa que destacava o tema da ideologia: "No que diz respeito às sociedades divididas em classes, a principal resposta de Marx é que muita ideologia é inevitável em uma sociedade de classes, porque a classe economicamente dominante exige a existência de falsas crenças para a continuidade da dominação e tem recursos para perpetuar crenças que são de seu interesse". Em uma sociedade que consiste na burguesia e no proletariado, além de uma divisão do trabalho dos tipos mental e manual, é provável que os membros da maioria da classe trabalhadora experimentem uma espécie de alienação de seu trabalho, criando assim uma sensação de desumanização e agitação. No entanto, aqueles que possuem os meios de produção não podem perder o controle de sua situação lucrativa. Para preservar a sua propriedade de preeminência e privilégio, a classe dominante deve construir sistemas de crença sobre preocupações finais (Deus, o universo, a humanidade, a moralidade, etc.) e se comunicar de maneira persuasiva com as massas para manter a subjugação. Estupefatos diante destas reificações, a classe trabalhadora desenvolve uma falsa consciência, convencida de que a atual ordem socioeconômica é sancionada pelo mundo natural ou eterno. Assim, **na "guerra" de classes em curso**, os capitalistas burgueses planejam uma superestrutura ideológica que mantém o proletariado sob controle. [...] Marx acredita que os seres humanos são os arquitetos de suas próprias ideias e concepções, especialmente porque estas são geradas a partir das condições materiais e sociais da vida. Ele é claro em sua proposição central sobre as origens da consciência humana: "a vida não é determinada pela consciência, mas a consciência pela vida". Por isso, o paradigma intelectual reinante não é senão uma expressão da consciência da classe dominante, tal como foi gerada pelas condições materiais existentes. **Essas ideias centrais são recebidas como leis eternas e atemporais, feitas na própria constituição do universo.** Assim, as noções da classe dominante determinam os contornos intelectuais das épocas que dominam (1998, p. 326-7, grifos nossos)⁴⁷

Para resumir, Marx e Engels fizeram contribuições importantes para a ideologia e a visão de mundo, respectivamente. Marx não identificou as

⁴⁷ The Marxist notion of ideology may be understood in relation to a question that occupied the French philosophies, but which they had not been able to answer satisfactorily: "Why have there been so many false beliefs about society and human nature?" Intellectual limitations or the rhetoric of propagandists were the reasons, said the Enlightenment theorists, but for Marx these factors were insufficient to account for such differences. Marx proposed an alternative explanation highlighting the theme of ideology: "As far as societies divided into classes are concerned, Marx's main answer is that much ideology is inevitable in a class society, because the economically dominant class requires the existence of false beliefs for its continued dominance and has resources for perpetuating beliefs that are in its interests". In a society consisting of the Bourgeois and Proletariat, plus a division of labor of the mental and manual kinds, there is every likelihood that the members of the majority working class will experience a kind of alienation from their work, thereby creating a sense of dehumanization and unrest. However, those who own the means of production cannot afford to lose control of their profitable situation. In order to preserve their estate of preeminence and privilege, the dominant class must construct systems of belief about ultimate concerns (God, the universe, humanity, morality, etc), and communicate the persuasively to the masses to keep the subdued. Stupified by these reifications, the working class develops a false consciousness, convinced that the present socio-economic order is sanctioned by the natural or eternal world. Thus, in the ongoing class warfare, Bourgeois capitalists devise an ideological superstructure that keeps the Proletariat in check. [...] Marx believes that human beings are the architects of their own ideas and conceptions, especially as these are generated out of the material and social conditions of life. He is clear in his central proposition regarding the origins of human consciousness: "life is not determined by consciousness, but consciousness by life". Hence, the reigning intellectual paradigm is nothing other than an expression of the consciousness of the ruling class as it has been spawned by the existing material conditions. These governing ideas are received as timeless, universal laws, wrought into the very constitution of the universe. Hence, the notions of the ruling class determine the intellectual contours of the epochs they dominate (pp. 326-7)

implicações teóricas de sua própria *Weltanschauung*, mas ele derivou de suas proposições centrais uma poderosa concepção de ideologia pela qual explicou a dinâmica da desilusão cultural e da dominação. As ideologias são descendentes da produtividade material e das relações sociais, e sempre dão suporte a uma classe. Elas são instrumentos de poder que servem aos interesses do partido mais forte como interpretações mistificantes da ordem das coisas. Engels tomou a metafísica do materialismo dialético, casou com o marxismo e ampliou sua aplicação a todas as disciplinas relevantes. Em suas mãos, o marxismo tornou-se uma abrangente *Weltanschauung* que afeta a totalidade da vida. Embora possam ser tecnicamente distinguíveis no pensamento marxista, as visões de mundo e as ideologias são formas fundamentais de conceber a natureza das coisas, e estas últimas certamente podem ser pressionadas para garantir a hegemonia da classe econômica dominante. (1998, p. 329)⁴⁸

Já que não é nossa intenção fazer um tratado sobre cosmovisão, acreditamos interessante fazer um comentário sobre a concepção de mundo passível de ser analisada no texto do norte-americano David Keith Naugle, quando trata do pensamento marxista. O tom dos enunciados do autor ao usar a expressão “guerra de classes” (*class warfare*) em vez de “luta de classes” (*class conflict* ou *class struggle*), a noção de que, para os marxistas, as ideias de Marx são leis atemporais, eternas etc., é carregado de ironia e certo sarcasmo. A própria exclusão das contribuições de Marx e dos marxistas na seção dedicada à história do conceito de visão de mundo é um índice de que Naugle parece estar bem afinado à propaganda anticomunista iniciada nas políticas de Ronald Regan em todo o território norte-americano e além, carregando seu texto de uma velada “ideologia” ou cosmovisão anticomunista. Mas, mesmo assim, a relação entre *Weltanschauung* e ideologia no pensamento de Marx e marxista oferece um argumento para reiterarmos a compreensão de os dois conceitos possuírem uma dupla orientação e, portanto, estarem proximamente relacionados um ao outro. Retomando nossas reflexões da visão de mundo rosiana materializada em suas obras, vemos que a sua visão de mundo está distante da *Weltanschauung* em Marx, já que para Marx os seres humanos são os principais arquitetos do mundo e em Rosa há vários fatores místicos e religiosos envolvidos em sua obra. A visão de mundo em Rosa, para usarmos o clichê marxista de

⁴⁸ To sum up, Marx and Engels made important contributions to ideology and worldview respectively. Marx did not trace out the theoretical implications of his own *Weltanschauung*, but he did derive from its central propositions a powerful conception of ideology by which he explained the dynamics of cultural deception and domination. Ideologies are the offspring of material productivity and social relations, and are always class-supportive. They are instruments of power serving interests of the stronger party as mystifying interpretations of the order of things. Engels took the metaphysic of dialectical materialism, wed it to Marxism, and extended its application to all the relevant disciplines. In his hands, Marxism became an all-encompassing *Weltanschauung* affecting the totality of life. While they may be technically distinguishable in Marxist thought, worldviews and ideologies are fundamental ways of conceiving of the nature of things, and the latter can certainly be pressed into service to insure the hegemony of the dominant economic class. (p. 329)

que a religião é o ópio do povo, seria opiácea no limite. Para fecharmos a ideia da relação entre Weltanschauung e Ideologia, colocamos algumas reflexões de Lukács, do texto “Marx e o problema da decadência ideológica”, que parecem se aproximar da reflexão de Naugle – sem o tom irônico do anticomunista, mas sim com um pesado tom marxista próprio ao Lukács da segunda fase:

Mais minucioso e aprofundado deve ser o exame daqueles escritores que não capitularam diante da apologetica [da deformação da realidade sob a égide do capitalismo no século XIX] e que, portanto, esforçam-se por impor às próprias obras sua pessoal concepção de mundo, sem se preocuparem com os aplausos ou a repulsa que receberão. (2010, p. 76)

Sabemos que a relação entre concepção de mundo e atividade literária é extremamente complexa. Existem casos no quais uma concepção de mundo política e socialmente reacionária não é capaz de impedir o nascimento de grandes obras-primas realistas; e existem outros no quais precisamente a posição política avançada de um escritor burguês assume formas que obstaculizam seu realismo artístico. Trata-se, em suma, de ver se a elaboração da realidade que se expressa na concepção de mundo do escritor abre-lhe o caminho para uma consideração sem preconceitos da realidade, ou se interpõe entre o escritor e a realidade uma barreira que impede sua plena entrega às riquezas da vida social. (2010, p. 76)

É evidente que toda concepção de mundo própria da época da decadência – com sua fixação na superfície das coisas, com sua tendência à evasão diante dos grandes problemas sociais, com seu torvo ecletismo – parece feita propositadamente para dificultar ao escritor o acesso a uma visão profunda e sem preconceitos da realidade. (2010, p. 76-77)

A noção de visão de mundo em Lukács a partir da leitura desses excertos está diretamente relacionada à ideologia e ao lugar, ao posicionamento político e social do escritor diante da realidade ou diante das instituições. Mas lembramos: a literatura é coisa representante e tal posicionamento está materializado de forma estética e não determinista, na voz monológica do escritor. Essa noção marca a inextrincabilidade da relação entre Weltanschauung e Ideologia da qual tratamos.

Precisamos fazer ainda uma última observação. Depois dessa exposição e reflexão sobre o conceito de Weltanschauung, é difícil não pensarmos na proliferação rasteira desse conceito marcando as relações interpessoais hoje tanto no Brasil quanto no mundo. Determinados grupos têm se armado de uma “concepção-de-mundo” que lhes serve como escudo para realizar os mais diversos e assombrosos tipos de violência, como manifestações neonazistas ou a manutenção no cargo de um “presidente” investigado por corrupção e formação de quadrilha. Portando o tal escudo, parece haver um salvo conduto para uma onda de retrocessos que destrói qualquer crença na da

humanidade do homem. A *Weltanschauung* se estabelece no século XXI como uma poderosa ferramenta de poder que se interpõe a uma sociedade apática e despojada de praticamente todas as conquistas feitas ao longo do tempo. Acreditando, mesmo assim, na possibilidade de transformação a partir da ação responsável que transpõe as barreiras entre o mundo da cultura e o mundo da vida que se materializa na literatura, é que este trabalho continua sendo desenvolvido. Acreditando, apesar de.

Então, as quatro correlações que fizemos até aqui não representam quatro momentos diferentes de abordagem de uma visão de mundo, mas, a partir do momento em que a visão de mundo é utilizada como parâmetro de compreensão de uma determinada obra literária, ela não pode prescindir de nenhum desses quatro momentos, que coexistem simultaneamente. Ao compreendermos as ideias de Wittgenstein, Kierkegaard, Dilthey, Hegel, Lukács e outros sobre a importância desse conceito para a abordagem da obra de arte, a ideia de visão de mundo torna-se um mecanismo abrangente de compreensão da forma literária a partir do momento em que ideologia, mimesis, filosofia e linguagem são consideradas de forma integrada, arquitetônica e não mecânica. Nesse sentido, passaremos a pensar o sertão e o sertanejo como elementos configuradores de uma visão de mundo sob os quatro aspectos discutidos até aqui, mas, principalmente, na história literária brasileira.

3.2 MUNDISERTÃO

O sertão e o sertanejo estão sedimentados como os principais elementos constituintes da visão de mundo de João Guimarães Rosa. Mas é possível entendermos esses dois elementos como uma *Weltanschauung* relacionada a uma mimesis, linguagem, ideologia e até filosofia? Se olharmos para esses elementos numa perspectiva semelhante à qual Durval Muniz de Albuquerque Júnior (op. cit.) olhou para o Nordeste, poderemos responder a essa pergunta de maneira afirmativa – considerando algumas nuances. Inicialmente, acreditamos que há uma modulação anterior que influencia e talvez até configure a *Weltanschauung* de Guimarães Rosa. Tratamos como modulação os discursos existentes na literatura brasileira sobre o sertão e o sertanejo, que se originam ainda no século XIX, na obra de José de Alencar.

Não é nosso objetivo fazer um levantamento dos autores e obras que tratam do sertão ou do sertanejo. Queremos refletir sobre algumas maneiras de como o sertão e

o sertanejo foram abordados na Literatura Brasileira até Guimarães Rosa e como essas maneiras podem ser compreendidas como uma *Weltanschauung* e quais os desdobramentos dessa compreensão.

A ideia de uma literatura sertaneja como forma de expressão constante na Literatura Brasileira desde o Romantismo pode ter os mais variados métodos de investigação e descrição historiográfica. Antonio Candido, por exemplo, traz uma reflexão sobre essa forma de expressão que nos ampara quando decidimos definir a origem do discurso sobre o sertão e o sertanejo na obra de José de Alencar, mas, bem entendido, essa obra sendo o exemplo maior de uma materialização de tal discurso que aparece em outros escritores, como Taunay ou Francisco Gil Castelo Branco. No livro *Formação da Literatura Brasileira*, Candido escreve:

O regionalismo foi a manifestação por excelência daquela pesquisa do país, assinalada em capítulo anterior. É necessário, todavia, distinguir o regionalismo dos românticos daquele que veio mais tarde a ser designado por este nome – a “literatura sertaneja” de Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira, Coelho Neto, Monteiro Lobato – e que, embora dele provenha, é desenvolvimento bastante diverso pelo espírito e as conseqüências. / Os românticos – Bernardo, Alencar, Taunay, Távora – tomaram a região como quadro natural e social em que se passavam atos e sentimentos sobre os quais incidia a atenção do ficcionista. É notório que livros como *O sertanejo*, *O garimpeiro*, *Inocência*, *Lourenço* são construídos em torno de um problema humano, individual ou social, e que, a despeito de todo o pitoresco, os personagens existem independentemente das peculiaridades regionais. Mesmo a inabilidade técnica ou a visão elementar de um batedor de estradas, como Bernardo Guimarães, não abafam esta humanidade da narrativa. Já o regionalismo pós-romântico dos citados escritores tende a anular o aspecto humano, em benefício de um pitoresco que se estende também à fala e ao gesto, tratando o homem como peça da paisagem, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo. É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância espiritual, até pô-la no mesmo pé que as árvores e os cavalos, para deleite estético do homem da cidade. Não é à toa que a “literatura sertaneja” (bem versada apesar de tudo por aqueles mestres), deu lugar à pior sublitteratura de que há notícia em nossa história, invadindo a sensibilidade do leitor mediano como praga nefasta, hoje revigorada pelo rádio. / O regionalismo dos românticos, ao contrário, distinguindo a qualidade respectiva do homem e da paisagem, constitui, na sua linha-tronco, uma das melhores direções de nossa evolução literária, vindo, através de Domingos Olímpio, ramificar-se no moderno romance, sobretudo no galho nordestino, onde vemos a região condicionar a vida sem sobrepor-se aos seus problemas específicos. (2007, p. 528-9)

É nesse sentido, pensando na evolução do tema regional de forma ampla na Literatura Brasileira, que partimos de cinco abordagens: 1) alencarina; 2) euclidiana; 3) de “invenção”; 4) de “inversão”; e, finalmente, 5) rosiana.

A abordagem alencarina, que poderíamos tratar como romântica, não pode ser estabelecida como uma *Weltanschauung* do sertão ou sertaneja, mas antes como

uma visão de mundo romântica particularizada no projeto literário de José de Alencar de representar o Brasil. Os caracteres e o espaço mesmo que tragam traços do sertão e do sertanejo, na obra *O Sertanejo*, por exemplo, o fazem no plano da descrição, da roupagem, da aparência. Descrição essa que parte de um determinado conhecimento exterior, detalhista, mas exterior e vinculado a imagens que, como é demonstrado por Durval Muniz (2009), serão intensificadas nos discursos de invenção do Nordeste no início do século XX (a seca, o provincianismo, a ignorância etc.).

Pensamos, de forma geral, em atribuir marcas ou características a cada abordagem da temática regional a fim de demonstrarmos como compreendemos a ficção rosiana e a relação entre linguagem, forma e conteúdo. Nesse sentido, atribuiremos três traços que caracterizam tal abordagem a partir de nosso entendimento do pensamento bakhtiniano. A explicação necessária para cada uma dessas características será dada abaixo. Há, portanto, aqui, na abordagem alencarina, estas características: externa, monológica, romântica.

Outra abordagem que temos em mente é a euclidiana. A obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, segue, de certa forma, o mesmo caminho da alencarina, mas com algumas diferenças determinantes. Enquanto Alencar elabora uma visão de mundo romântica⁴⁹ na construção do enredo, na disposição dos caracteres e na própria estrutura da narrativa, em Euclides da Cunha há uma abordagem cientificista que reclama para si o estatuto de verdade. Enquanto a “verdade” em Alencar estaria em um conjunto de valores humanos universais reclamados pelo homem romântico, a ideia de Euclides da Cunha é de definir, segregar e limitar, determinar o sertão e o sertanejo como objetos de uma antítese positivista, determinista, evolucionista etc.⁵⁰ Assim, a abordagem euclidiana seria externa, monológica (autoritária), naturalista. É importante notar que

⁴⁹ Cf. PELOGGIO, Marcelo, 2006.

⁵⁰ O pensamento que embasa nossa crítica ao discurso de Euclides da Cunha está muito próximo da seguinte reflexão de Antonio Candido: “Para Euclides, a população sertaneja é um bloco étnico e cultural; uma sociedade insulada em cujo corpo não se processou a divisão intensa do trabalho social, diferenciador e enriquecedor. Ora, sabemos que quanto mais homogênea a sociedade, tanto mais facilmente se estereotipa o comportamento, impondo-se os seus padrões, poucos e fortes, como norma coletiva. Na multidão, forma embrionária de sociedade, a homogeneidade é máxima, tornando-se máximas a coesão e a sugestibilidade. Para Sighele, e Tarde na primeira fase de suas ideias, a multidão era dotada de impulsos acentuadamente maus. Euclides parece convir com esta generalização falha, que já antes de aparecer o seu livro era contrariada pelo próprio Tarde e, no Brasil, por Nina Rodrigues. Vemos, com efeito, que ele trata a sociedade sertaneja como se fora imensa multidão. Dota-a das mesmas tendências, simplifica as suas disparidades, unifica-a como um bloco sólido na participação da mesma consciência coletiva. Em tal sociedade, as ondas de misticismo rompem a toda força, porque, como nas multidões, as forças conscientes são afogadas pela massa da emotividade desencadeada. Libertam-se os automatismos, derrubado o controle vacilante da razão, e as tendências primitivas das etnias inferiores, contidas pelo equilíbrio instável da mestiçagem, irrompem furiosas” (2002, p. 180).

essa abordagem euclidiana, dado o alcance de seu discurso, sedimenta-se como uma das principais abordagens definidoras do sertão e do sertanejo na literatura brasileira – ela tem como *nêmesis* a abordagem rosiana, como também observa Bolle no já citado *grandesertão.br*.

Em a *Invenção do Nordeste e outras artes* (2009), Durval Muniz constrói a ideia de que até a segunda década do século XX não havia uma imagem de Nordeste no Brasil. Até então falava-se em Norte e Sul, sertão e litoral, mas a partir de 1920 há o início de um projeto de invenção do Nordeste, principalmente com o objetivo de atrair recursos financeiros da República e que é aprofundado e reproduzido “à pelo” e “à contrapelo” em vários meios de representação, entre eles a literatura. Trata-se de um projeto de visibilidade e dizibilidade do Nordeste e do nordestino levado às últimas consequências e que configura, até hoje, a imagem das pessoas e lugares provenientes dessa região do país. Esses lugares e pessoas sempre identificados com uma determinada ideia de sertão e sertanejo.

Os discursos de invenção do Nordeste, segundo Muniz (2009), podem ser encontrados nas obras-chave de alguns artistas e intelectuais, tais como: Gilberto Freyre, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Luiz Gonzaga, Cícero Dias, Ariano Suassuna, entre outros. O que torna essas e outras pessoas responsáveis por um discurso de invenção do Nordeste e do nordestino (e, por extensão, do sertanejo e do sertão) é a construção de imagens e configurações que estabelecem um discurso que se quer detentor de uma tradição, de uma naturalização das relações sociais e históricas, de pertencimento e identidade com o lugar e, principalmente, com a memória do lugar sob determinadas lentes, que, quase sempre, estratificam uma condição de subalternidade, “humildade” ou “determinação diante das dificuldades”, valentia etc. Esse discurso ou essa abordagem de invenção, para nós, carrega uma estrutura: externa, monológica, fechada.

Ainda seguindo o trabalho de Muniz, encontramos outra abordagem que, mesmo diferente da anterior, reproduz as mesmas imagens de identidade e tradição, embora haja uma reflexão crítica que não naturaliza a relações sociais e históricas, mas, numa perspectiva dialética, procura denunciar a condição de subalternidade, apontando as estruturas econômicas e políticas como propiciadoras das imagens normalmente representativas do que seria “por natureza” o Nordeste ou o sertão. Como representantes dessa abordagem de inversão, Muniz (2009) destaca: Jorge Amado, Caio Prado Júnior, Graciliano Ramos, Di Cavalcanti, Portinari, João Cabral de Melo Neto, Glauber Rocha,

entre outros. Algumas dessas abordagens de inversão carregam um projeto político-partidário que inviabiliza, em certos momentos, a construção de um discurso aberto e acaba demonstrando uma noção teleológica e utópica de História. Para nós, essa abordagem de inversão tem uma estrutura: externa, dialógica, fechada.

Em primeiro lugar, tanto a abordagem de invenção como a abordagem de inversão podem ser entendidas como configuradoras de uma *Weltanschauung* do sertanejo e do sertão, uma vez que relacionam elementos de mimese, linguagem e ideologia e, em certa medida, preceitos filosóficos. Como escreve Muniz:

O realismo e a função social da obra emergem como imperativo no momento em que o romance burguês começa a ser contestado e em que o “romance-ruminação” é substituído pelo “romance-máquina”, pela produção de rápida difusão, destinada à produção de subjetividades seriais, de massa e em que o artigo de opinião nos jornais, a poesia, o desenho de ilustração e a brochura transformam a literatura num instante da ação política, da captura dos fluxos desejanter coletivos, pelas grandes centrais de distribuição de sentido e de produção de soluções sociais. O romance, na década de trinta, participa do grande esforço de reterritorialização de uma sociedade em crise, em transição entre novas e velhas sociabilidades e sensibilidades. Esta identidade estará ligada diretamente aos objetivos estratégicos e políticos que dirigem a produção literária. / Na mimese realista, a representação social fica presa aos limites impostos pela situação do vivido e conhecido pelo receptor. Nesta, a palavra é bloqueada em sua potência de criação de mundos pela obediência a uma visibilidade e dizibilidade da realidade já cristalizadas, sob pena de não ser a obra considerada fiel ao real. A obra realista termina, pois, por ser capturada pelas demandas e pelas forças hegemônicas do poder, seja no campo intelectual, seja no político, neste momento. Os significados tendem a ficar restritos a um campo de saber já consagrado. Na literatura realista, o significado e o significante ficam unidos por ligações inseparáveis. Nesta, a linguagem denotativa impõe um sentido como verdadeiro, enquanto o autor impõe um sentido ao leitor, que tende a participar pouco da construção do sentido da obra. Ela não é uma prosa dialógica, mas monológica, em que as identidades dos personagens são sempre fechadas, em que não se permite a afirmação da negação, que é excluída numa síntese dialética ou conciliada por um trabalho de harmonização pelo uso da linguagem simbólica. (2009, p. 235)

Entretanto, é importante frisar, ela contém em si diferenças importantes que precisam ser nuançadas. O discurso sobre o sertão e o sertanejo do Movimento Armorial criado por Ariano Suassuna destoa radicalmente do discurso de José Lins do Rego, por exemplo. A visão de sertão construída por este está ligada a determinadas estruturas sociais e econômicas que se opõem diretamente à proposta armorial de criação de um sertão poético, mítico, a partir de valores positivos sedimentados através das imagens construídas pelo discurso de invenção (a valentia, a sabedoria, a esperteza, o humor, a saudade etc.). Já no discurso de inversão é necessário diferir entre a proposta político-partidária de Jorge Amado, por exemplo, e uma preocupação igualmente

político-partidária de Graciliano Ramos, mas que contém uma preocupação estética com a linguagem e com a própria forma literária. Preocupação com a linguagem e com forma levada ao último grau tanto por João Cabral de Melo Neto (na poesia) quanto por Glauber Rocha (no cinema). Ou seja, há uma visão de mundo sobre o sertão e o sertanejo construída através de posturas éticas e estéticas, políticas, que difere em vários aspectos, mas que carrega, em si, uma característica delimitadora ou especificadora do lugar e do povo. Essas quatro abordagens estabelecem, como entendemos, um conjunto de interpretações e imagens que determinam a compreensão de todo um espaço da cultura brasileira e que, inclusive, influenciam as perspectivas de críticos literários, antropólogos, sociólogos, historiadores, intelectuais de forma geral, quando tratam dessa cultura e que é vista normalmente como o espaço do outro.

Ao elencarmos as quatro abordagens acima, anotamos algumas características para cada uma delas (interna-externa, monológica-dialógica, aberta-fechada). Explicamos: entendemos por externa uma abordagem que é construída tomando o sertanejo como o outro, como o objeto de observação de alguém que, de fora e à distância, define sua natureza como uma totalidade; interna seria uma abordagem que toma o sertanejo como sujeito e, mesmo que tenha um excedente de visão diante desse sujeito, o configura numa relação de reciprocidade (outro-para-mim). Poderíamos pensar como interna, por exemplo, algumas abordagens de João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, Graciliano Ramos, Glauber Rocha e outros; monológica é a abordagem que, do ponto de vista da linguagem, ignora ou relega a segundo plano a voz do sertanejo como indivíduo ativo e responsável, deixando a cargo de uma voz autoritária (que carrega o discurso científico, religioso ou estatal) ou persuasiva (suave, solidária) a expressão do sertanejo – que não se expressa por si; dialógica, por outro lado, é a abordagem que se utiliza das forças centrífugas da realidade e tenta representar o conjunto de vozes que falam e agem elas mesmas sem a necessidade de um ente organizador; aberta é a abordagem, por fim, que compreende o mundo do ponto de vista inacabado, não finalizado, levando em consideração a aberta eventicidade do mundo da vida e deixando com que as ideias sejam desenvolvidas de acordo com os atos e acontecimentos e não com um plano teleológico, utópico, sistêmico ou fechado.

Vale dizer que essas características que adjetivam determinadas produções literárias não têm qualquer objetivo mecânico de classificação da obra de arte. Elas nos servem como ferramentas para estabelecer parâmetros de compreensão de que a obra de arte, principalmente a literária, se materializa a partir dos mecanismos ideológicos,

históricos, linguísticos, formais, enfim, a partir dos elementos de que constituem a ideia de *Weltanschauung* como apresentada neste capítulo. Portanto, não há, aqui, uma disposição em rotular qualquer obra que seja, mas de construir caminhos para compreender a ficção de João Guimarães Rosa a partir de nossa questão-guia, apresentada ainda no primeiro capítulo.

3.3 AH TÁ... ISSO AÍ MESMO

Antes de tratarmos da abordagem rosiana, acreditamos importante fazer alguns comentários sobre a relação entre *Weltanschauung* e forma literária, que nos servirá como anteparo para refletirmos a cosmovisão rosiana não como especificadora de um universo do sertão e do sertanejo, mas como uma ideologia modeladora de gênero. Uma categoria teórica será fundamental para construir essa relação: o cronotopo, construída por Mikhail Bakhtin. Ele desenvolve a ideia de cronotopo em três textos: “Formas de Tempo e Cronotopo no Romance: ensaios de poética histórica” (doravante FTC); “Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance” (EpR); e “O Romance de Educação e sua Importância na História do Realismo” (REIHR).

Quando propusemos uma aproximação entre *Weltanschauung* e mimesis, mais acima, entendemos que há uma relação entre o gênero literário, entre realidade e representação (mimesis) e forma literária além da subjetividade do autor-criador, sua *Weltanschauung*. Auerbach (2004), por exemplo, encontrou um método de demonstração dessas relações a partir de ensaios de poética histórica que consideravam a mimesis sob os pontos de vista da linguagem e, sobretudo, do tratamento do tempo e do espaço. Essas duas categorias são essenciais para refletirmos sobre a relação entre concepção de mundo e forma literária, que não se difere propriamente de mimesis (se formos usar a terminologia aristotélica, a forma é um modo de mimesis). Nesse sentido, alinhamos tanto a abordagem de Auerbach como a de Bakhtin para construirmos a reflexão subsequente.

Em FTC e REIHR, Bakhtin apresenta uma série de apontamentos sobre a relação entre tempo e espaço, ou cronotopo, na história do gênero romanesco. Nos dois textos, ele começa do Romance de Aventuras Grego chegando até Rabelais (em FTC) e Goethe (em REIHR). A questão central em Bakhtin é que a relação entre tempo e espaço em cada momento histórico do gênero tem uma variação. O tempo do romance

de aventuras, por exemplo, é reversível e o espaço é abstrato, ou seja, não há qualquer modificação do tempo histórico, ou o cronotopo real não faz qualquer diferença para esse gênero romanesco. Bakhtin escreve, em FTC:

O ponto de partida da ação do enredo é o primeiro encontro do herói com a heroína e a repentina explosão de paixão entre eles; e o ponto de chegada da ação do enredo é a feliz união dos dois em matrimônio. Todas as ações do romance desenrolam-se entre os dois pontos. Tais pontos – pólos da ação do enredo – são os acontecimentos essenciais na vida dos heróis; eles trazem em si o significado biográfico. Entretanto, o romance não é construído sobre eles, mas sim no que há (realiza-se) *entre* eles. Porém, não deve haver nada de *essencial* entre os dois pontos: o amor do herói e da heroína não desperta desde o início nenhuma dúvida, e esse amor permanece *absolutamente inalterável* no transcorrer de todo o romance, a castidade deles é preservada, o casamento no final do romance *confunde-se naturalmente* com o amor dos heróis, apaixonados desde o primeiro encontro no início do romance, exatamente como se entre esses dois momentos nada tivesse acontecido, como se o casamento tivesse sido realizado no dia seguinte ao encontro. Os dois momentos contíguos da vida biográfica e do tempo biográfico são concluídos de forma natural. A ruptura, a pausa, o hiato que surge entre os dois momentos biográficos diretamente contíguos e no qual se constrói justamente todo o romance, não entra na série biográfica temporal, encontra-se fora do tempo biográfico; ele não altera em nada a vida dos heróis, não acrescenta nada a suas vidas. Trata-se exatamente de um hiato extratemporal entre os dois momentos do tempo biográfico. (2010, p. 215-6, grifos do autor)

Nesse mesmo sentido pensa Auerbach (2004) ao falar do romance de Petrólio, na análise que ele faz da passagem do banquete de Trimalcião. A diferença fundamental entre Bakhtin e Auerbach aqui é que Bakhtin entende esse tipo de cronotopo como característico do gênero desse romance e não da literatura da Antiguidade, como o faz Auerbach. À medida que as análises de Bakhtin e de Auerbach examinam outros romances produzidos em outros períodos, há uma mudança na perspectiva do tempo e do espaço, que começam a ser correlacionados ao tempo e espaço reais, históricos. Assim, no romance de Goethe, por exemplo, o cronotopo da narrativa recebe todas as nuances das transformações históricas reais. Em EpR, Bakhtin compreende o romance como um gênero ainda aberto e em formação, diferente da Epopeia – que trata, sobretudo, de um passado absoluto, inalcançável, fechado. A abertura do romance garante as várias possibilidades de percepção do tempo e do espaço. Segundo Michel Holquist, no pensamento de Bakhtin “o lugar que ocupamos no ser não é meramente um local que ocupamos no espaço e no tempo, mas uma tarefa, a obrigação de *forjar relações interiores com nós mesmos e com o mundo em que vivemos*, o que evitará que todos os elementos separados se dissolvam em caos” (2015, p. 42, grifo nosso). Essa forja de relações (ou, podemos dizer, Weltanschauung) que

devemos fazer enquanto indivíduos eticamente responsáveis guarda estreita relação com a ideia de cronotopo em literatura, pois essas relações são feitas através da percepção do tempo e do espaço. O cronotopo é uma categoria que está diretamente relacionada entre a forma ou o gênero literário e uma concepção de mundo.

Para Lukács, em *A Teoria do Romance* (2000), a Epopeia é resultado de uma concepção de mundo – um mundo fechado, orgânico, próprio do modo como os gregos enxergavam seu lugar no mundo. Também no texto “Narrar ou Descrever” (2010), o filósofo húngaro compreende o ato de narrar como uma participação que distingue e ordena, que reflete uma maneira de orientação no processo social por parte do escritor, ou seja, é uma estratégia de composição e um elemento formal que se impõe para a representação da realidade, para a demarcação de uma visão de mundo. É aqui que compreendemos a centralidade do gênero narrativo e da forma do romance na relação entre *Weltanschauung* e forma literária. Enquanto a Epopeia, como dissemos, é resultado de uma concepção de mundo, tendo sua forma cristalizada numa estrutura estática na disposição dos elementos, o romance, como gênero aberto, acolhe várias concepções de mundo na medida em que cada época da história irá conceber a representação da realidade a partir de uma ou diferentes formas de correlacionar tempo e espaço para estruturar o enredo, as personagens e outros elementos constituintes da narrativa.

A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como um todo em formação, como um acontecimento; é a capacidade de ler os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos). O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis das estações do ano; tudo isso, em uma relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em um grau variado de intensidade. O crescimento das árvores, do gado, a idade das pessoas são sinais visíveis da criação do homem, vestígios de suas mãos e da sua inteligência: cidades, ruas, casas, obras de arte, técnicas, organizações sociais, etc. Com base nesses elementos, o artista interpreta as intenções mais complexas dos homens, das gerações, das épocas, das nações, dos grupos e classes sociais. O trabalho do olho que vê se combina aqui com os mais complexos processos de pensamento. Entretanto, por mais que esses processos cognitivos sejam profundos e saturados das mais amplas generalizações, eles não se dissociam até o fim do trabalho do olho, dos indícios sensoriais concretos da palavra figurada viva. Por último, as contradições socioeconômicas – essas forças motrizes do desenvolvimento – englobam dos contrastes elementares imediatamente visíveis (a diversidade social da pátria na estrada real) às suas manifestações mais profundas e sutis nas relações e ideias humanas. Essas contradições deslocam necessariamente o tempo visível para o futuro. Quanto mais profundamente elas se revelam,

mais essencial e ampla é a plenitude visível do tempo nas imagens do artista-romancista. (p. 225-6)

Essa citação de Bakhtin, do texto REIHR, condensa nosso pensamento sobre a importância fundamental da relação entre concepção de mundo e forma literária, principalmente no romance. Ou seja, o romance, gênero aberto, é o modo de representação da realidade (mímesis) propício para as mais deferentes concepções de mundo, incluindo aqui a visão de mundo rosiana.

O problema fundamental para trazermos essa discussão sobre o conceito de concepção de mundo foi: há um homem sertanejo, com valores culturais e sociais referentes ao seu universo (o sertão), representado a partir de procedimentos formais particulares na obra de João Guimarães Rosa? Como a obra de João Guimarães Rosa representa os valores e as atividades do sertanejo? Partimos, portanto, do pressuposto de que a *Weltanschauung* rosiana está ligada a uma tradição que passa pelas abordagens alencarina, euclidiana, de invenção e de inversão no momento em que circunscrevemos nosso problema à representação do sertão e do sertanejo. Mas é isso mesmo? Se observarmos as correlações que estabelecemos para o conceito de concepção de mundo estaríamos incorrendo numa contradição.

Quando tratamos da abordagem alencarina, não circunscrevemos a cosmovisão de José de Alencar ao sertão, mas ao espírito romântico. A cosmovisão de Euclides da Cunha circunscrita às ideias deterministas, positivistas etc. Cada método de abordagem do sertão e do sertanejo está circunscrito a uma concepção de mundo do autor e de sua época – seu lugar na História. Entretanto, a abordagem rosiana não se estabelece apenas ao tomar o sertão como um espaço e o sertanejo como um caractere para expressar uma concepção de mundo. Na literatura de João Guimarães Rosa, o sertão é uma concepção de mundo, o sertanejo é um ser humano que se configura não apenas dentro dessa concepção de mundo, mas como um coprodutor dessa concepção. Como agente ativo junto do narrador ou autor-criador. Para representar essa concepção de mundo *sui generis*, a forma do romance e/ou do conto são as mais propícias porque abertas, dialógicas, internas.

O mais importante aqui, entretanto, é compreendermos que o sertão é representado na obra de Guimarães Rosa como um cronotopo histórico e mítico, mas que percebe o tempo do modo como Bakhtin descreve na citação acima, não naturalizando as relações entre lugar e homem, mas percebendo o homem como um ser ativo que age e modifica, transforma o lugar. Sertanejo aqui não é representado como

um tipo ou através de estereótipos estratificados pelo conhecimento superficial do outro, mas sim como um ser humano pleno, eticamente responsável e responsivo com pleno conhecimento da temporalidade e da espacialidade que o cerca, mas que não o (de)limita. É essa maneira de correlacionar uma visão de mundo, uma representação da realidade e uma forma literária que faz com que a ficção rosiana transcenda o regionalismo rasteiro, a simples descrição pitoresca de um espaço.

Outro aspecto que está fundamentalmente associado à relação entre *Weltanschauung* e forma literária é a ideia de estilo. No texto “Gêneros do Discurso” (2016), Bakhtin traz reflexões que reforçam nossa visão nesta altura do nosso trabalho. Para ele, “o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados” (2016, p. 11). Esses enunciados “refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem [...], mas, acima de tudo, por sua construção composicional” (p. 11-2). Ele completa: “Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no conjunto do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação”. (p. 12). “Cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (p. 12, grifos do autor). Uma vez que dispusemos nossa reflexão inicial sobre a forma literária, que seria a construção composicional, agora voltamo-nos para a ideia de estilo como sendo outro fator fundamental para a construção de enunciado de tipo relativamente estável – o romance. Tratando a narrativa literária, o romance ou conto, como um gênero do discurso secundário e entendendo, junto com Bakhtin, que os gêneros secundários (ou formas complexas, se quisermos mencionar Andre Jolles nesta discussão) se constituem a partir dos gêneros primários, ou seja, do uso cotidiano da linguagem em suas realizações comunicativas imediatas, mas lembrando que:

Jamais se deve minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a dificuldade daí advinda de definir a natureza geral do enunciado. Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – ficcional, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições de comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, ao integrarem os complexos, nestes se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios (2016, p. 15)

Essa reeleaboração está relacionada diretamente ao estilo individual do autor. Estilo, Bakhtin observa, é uma característica individual da linguagem que pode ser expressada de diversas formas, no caso da ficção. Mais: as diferentes épocas de evolução da linguagem materializada em novas formas de configuração do discurso ou a novos procedimentos de utilização da linguagem e de enformação dos enunciados, propicia a renovação dos gêneros do discurso. Essa reflexão nos parece muito adequada para pensar sobre a relação entre algumas fontes “primárias” ou “simples” utilizadas por Guimarães Rosa e reelaboradas por ele na construção de sua ficção (como, por exemplo, os recorrentes pedidos de causos a seu pai Florduardo – alguns registrados em carta). Ou seja, a partir do estilo e da disposição do autor com outros aspectos da linguagem cotidiana – gêneros primários – na produção de determinada obra – no caso aqui, ficcional –, temos o entendimento de que a *Weltanschauung* do autor, aliada à forma literária (composição) e ao estilo – que carrega em si a concepção de mundo do autor – propiciam o surgimento de novos procedimentos literários. Escreve Bakhtin:

Essa marca de individualidade, jacente na obra, é o que cria princípios interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras de predecessores nas quais o autor se baseia, de outras obras da mesma corrente, das obras de correntes hostis combatidas pelo autor, etc (2016, p. 34).

Por outro lado, cotejando esta discussão com um trecho do texto “Diálogos II”, presente na mesma edição com a qual estamos trabalhando aqui, “estilos cosmovisivos ou tendenciais”, de acordo com Bakhtin,

Ao se tornarem estilos de um enunciado concreto, eles assumem um caráter polêmico, apologético e estilizador, mesmo que tenham o máximo de pureza e moderação. O emprego de um estilo constituído é, até certo ponto, quase sempre uma estilização, uma vez que envolve <?> a relação do falante com determinado estilo (um falar com ressalvas <?>, uma relação com o discurso alheio ou semialheio). (2016, p. 136)

Mais adiante, Bakhtin reúne o que ele chama de estilo cosmovisivo ou tendencial no mesmo paradigma de estilos ideológicos:

a complexa vida dos <estilos> linguísticos, ideológicos (tendenciais, cosmovisivos) e sociais, a história do surgimento, do desenvolvimento e da luta entre esses estilos e de sua transformação e reacentuação, não pode ser compreendida sem um estudo profundo dos gêneros do discurso, de sua natureza dialógica e de suas modalidades (2016, p. 142-3).

Temos aqui, pelo menos, duas observações. A primeira: Bakhtin parece compreender (ressalvamos aqui que o texto “Diálogos II” é inacabado, não preparado

para publicação, e com total caráter de “rascunho”, de notas para posterior desenvolvimento) o que ele chama de “estilo cosmovisivo” como uma fórmula retórica que, ao ser empregada num enunciado concreto, tem um caráter “polêmico, apologético e de estilização” ou é “quase sempre uma estilização” (grifo nosso). Segundo Morson e Emerson (2008, p. 166), estilização é entendida por Bakhtin quando “o estilizador adota o discurso de um falante ou escritor anterior cujo modo de falar ou escrever é visto como essencialmente correto e consentâneo com a tarefa a cumprir”. Não há, portanto, relação entre a expressão “estilo cosmovisivo” (fórmula retórica) e a ideia de Estilo (individualidade) e *Weltanschauung*. Mais: o que ele chama de relação com o discurso alheio, ou semialheio, está também disposto sob uma perspectiva positiva, o que não impede que essa estilização também se configure no enunciado concreto como paródia ou ironia. A segunda observação: Bakhtin parece ter uma clara orientação marxista, que vai se aproximar também da orientação de Voloshinov no livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, pelo menos, ao compreender a relação entre estilo cosmovisivo e ideologia. Cabe ainda uma terceira observação: o texto “Diálogos II” faz parte do espólio de Bakhtin que ainda está sendo traduzido no Brasil pelo professor Paulo Bezerra. Dessa forma, fazer considerações sobre “notas” e “rascunhos” não parece produtivo, mas, é sempre bom lembrar, o pensamento bakhtiniano é uma colcha de retalhos que vai se desenvolvendo a cada publicação, a cada fase de sua produção, e, portanto, é repleto de idas e vindas, contradições e incertezas. O que nos anima a pensar junto com ele é justamente as possibilidades de abertura e especulação que seus escritos nos oferecem. Da mesma maneira se nos apresenta a ficção rosiana, a partir de seu estilo e, como falamos acima, da maneira de representar a realidade, da visão de mundo e da forma literária que permanece distante de um regionalismo rasteiro. A ideia de estilização, entretanto, resguardando o cuidado com a natureza desse texto de Bakhtin, coliga-se à relação entre a obra de um autor e as obras anteriores, ou seja, sua ligação com a tradição e o sistema literário (ao grande tempo), mas atualizada o seu estilo individual. Como Bakhtin escreve em outro texto: “A responsabilidade da criação individual só é possível no estilo, fundamentado e apoiado pela tradição” (2011, p. 190).

Diante desse percurso pela noção de *Weltanschauung* e sua teia de ressignificações, como pensar agora em nossa questão, “*como a fortuna crítica rosiana pensa o sentido estético e ético da forma literária de João Guimarães Rosa?*”? No

capítulo anterior (p. 59-60) levantamos cinco respostas para ela. Agora, municiados das novas considerações, propomos realinhar as respostas à nossa questão desta maneira:

- Nas respostas relativas ao tema do regionalismo:

a) Destacamos o seguinte trecho deste capítulo:

Quando tratamos da abordagem alencarina, não circunscrevemos a cosmovisão de José de Alencar ao sertão, mas ao espírito romântico. A cosmovisão de Euclides da Cunha circunscrita às ideias deterministas, positivistas etc. Cada método de abordagem do sertão e do sertanejo está circunscrito a uma concepção de mundo do autor e de sua época – seu lugar na História. Entretanto, a abordagem rosiana não se estabelece apenas ao tomar o sertão como um espaço e o sertanejo como um caractere para expressar uma concepção de mundo. Na literatura de João Guimarães Rosa, o sertão é uma concepção de mundo, o sertanejo é um ser humano que se configura não apenas dentro dessa concepção de mundo, mas como um coprodutor dessa concepção. Como agente ativo junto do narrador ou autor-criador. Para representar essa concepção de mundo *sui generis*, a forma do romance ou do conto são as mais propícias porque abertas, dialógicas, internas. (p. 95, acima)

b) Para realinhar a segunda resposta, destacamos o seguinte trecho:

O mais importante aqui, entretanto, é compreendermos que o sertão é representado na obra de Guimarães Rosa como um cronotopo histórico e mítico, mas que percebe o tempo do modo como Bakhtin o entende, não naturalizando as relações entre lugar e homem, mas percebendo o homem como um ser ativo que age e modifica, transforma o lugar. Sertanejo aqui não é representado como um tipo ou através de estereótipos estratificados pelo conhecimento superficial do outro, mas sim como um ser humano pleno, eticamente responsável e responsivo com pleno conhecimento da temporalidade e da espacialidade que o cerca, mas que não o (de)limita. É essa maneira de correlacionar uma visão de mundo, uma representação da realidade e uma forma literária que faz com que a ficção rosiana transcenda o regionalismo rasteiro, a simples descrição pitoresca de um espaço. (p. 95-6, acima)

- Uma relativa à metafísica:

c) Para a terceira resposta, apresentamos o seguinte redimensionamento:

Essa superação (das formas de expressão) compreendida não apenas na linguagem ou estilo individual, mas na relação com as outras instâncias do fazer literário (forma e conteúdo) e na reelaboração de enunciados concretos elaborados como gêneros simples, da linguagem cotidiana imediata.

- Uma relativa ao tema da linguagem:

d) Aqui destacamos o seguinte trecho deste capítulo:

O que queremos frisar nessa relação entre linguagem e Weltanschauung é que entender o material linguístico de forma individual torna a obra de um determinado escritor mecânica e abstrata e desvincula, portanto, sua linguagem de sua visão de mundo. Ou seja, a linguagem, entendida como aglomerado de correlações sintáticas, dentro ou fora da norma gramatical, não é o centro e o principal mecanismo de materialização de uma visão de mundo, mas, para isso, a linguagem deve ser entendida dentro de um aglomerado de fatores que vão desde sua materialidade vocabular até o tom emotivo-volitivo no qual ela é enunciada. Para entendermos a linguagem como visão de mundo, é necessário vê-la como um ato ético e estético direcionado tanto para a realidade quanto para a forma literária que materializa e configura historicamente a relação entre essas duas instâncias. Esse aglomerado de fatores é central também para compreender como a estilística, que se coloca no centro desta discussão, compreende sua relação não apenas com a Weltanschauung, mas com o gênero literário. (p. 80, acima)

- Uma relativa à própria crítica rosiana:

e) A superação das formas de expressão, como levantamos na resposta três, é reorientada agora para a compreensão de um novo gênero literário, pois em vários aspectos há uma reordenação do material, da forma e do conteúdo na ficção de João Guimarães Rosa e não encontramos uma maneira de compreendê-la, mas entendemos que na ficção rosiana há uma relação entre personalidades, palavra, espaço e tempo que se entrelaçam formando diálogos entre concepções de mundo e tornam sua narrativa não somente polifônica, mas *arquitetônica*. São essas relações infinitas (abertas, não finalizadas) que garantem o que chamamos de narrativa arquitetônica e, sem uma visão polifônica de criação (na obra e pelo leitor), a narrativa arquitetônica acaba sendo monologizada em simples exercício linguístico, metafísico, regionalista, histórico etc., ou seja, em simples totalidade teórica abstrata e não em uma obra aberta, viva e livremente criada e cocriada. É sobre essa narrativa arquitetônica que trataremos a seguir.

4 UMA NOITE INESPERADA: A NARRATIVA ARQUITETÔNICA

O que conversavam àquela altura da noite Guimarães Rosa e Bakhtin? A conversa era amigável, de certo, e permeava sempre as relações entre autor e herói, o mundo da vida e a enunciação cercada por tons emotivo-volitivos, o sertão, o sertanejo, Goethe, Dostoiévski, as profundezas do Rio São Francisco caudaloso e turvo como a linguagem, o discurso e o romance. Em meio a tanto assunto para conversar, voltavam sempre à batida tecla da responsividade que toda palavra contém em si mesma, da responsabilidade ética que a literatura tem para com a humanidade. Era muito assunto, difícil de acompanhar, impossível de transcrever – para nós –, possível apenas de conjecturar, de imaginar. Podemos começar procurando um título para essa conversa animadora, título capaz apenas de aproximar-se de um resultado dela: “diálogo sobre uma arquitetura sertaneja”, talvez? A fumaça dos charutos dos dois, brechtianamente, ajuda a esclarecer pontos nebulosos de como cada assunto é dialogado, falado e respondido antes mesmo de ser enunciado por cada um deles – o excedente de visão dos dois sendo maior que dois mundos. Falavam-se como dois conhecidos desde a infância, os pingos nos is, os desacordos. Para Bakhtin, que parecia nunca ter lido nada de Guimarães, Dostoiévski era o representante máximo da palavra dialogada, prosaica e inacabada com o romance polifônico. Entretanto, conforme a conversa corria por outras veredas e inteirava-se o velho russo do tamanho daquele jacaré do Rio São Francisco, surgiam debates, dúvidas, novas visões, novas possibilidades e já não tinha hora para a conversa acabar. Guimarães Rosa mostrava algum sinal de desconforto, não gostando de tão longa conversa, em russo ainda por cima, alguns momentos em alemão – mas nunca o português. Bakhtin teve que se contentar em ler as traduções feitas pelo Meyer-Clason e assim o fez enquanto seu colega tirava um cochilo. Ao despertar, Guimarães endireitou o revólver e lhe parecia que estava agora à sua frente o próprio Iauaretê transformado, transtornado diante da exuberância daquela obra sertão-mundo de grande. Guimarães sorria, ajeitava a gravata borboleta, os óculos. Bakhtin ficou atônito, queria escrever, mas a osteomielite não deixava. Elena estava dormindo há horas, não tinha quem copiasse para ele, que repetia insistentemente abismado: arquitetura! Arquitetônica! Arquitetônica! Guimarães sorria, boiava qual jacaré depois de farta refeição. Bakhtin queria saber mais, ouvir mais, falante que era. Queria vir ao Brasil, queria selar montaria e vaguear beirando o São Francisco, qual o diabo, travestido em loiro moço russo. Conhecer a materialidade cotidiana dos vilarejos, a cultura das feiras

livres qual praça pública, ágora do sertão. Transtornado, o velho russo, não suportou encantado, tomou algumas lições de brasileiro e foi ter com o sertão. O mineiro, encantado com o novo amigo, sua sede, sua sanha, sua devoção à literatura e à vida, despediu-se deixando o revólver, alguns livros em brasileiro e saiu no seu Chevrolet Master *Deluxe* 1938. Estavam os dois encantados, entes de linguagem e esperança para sempre.

4.1 DEFINIÇÃO DE ARQUITETÔNICA

O nosso interesse no conceito de arquitetura recai, principalmente, na sua aplicação feita por Bakhtin nos seus textos iniciais. Entretanto, uma vez que temos em mente uma formulação nova do conceito de arquitetura, mais propriamente como um novo tipo de forma narrativa, vislumbramos a necessidade de um sumário digressivo dos usos do conceito de arquitetura na História da Filosofia. Assim, iniciamos nosso percurso ainda em Aristóteles, passando por Leibniz, Kant, C. S. Pierce, até chegarmos a Bakhtin e, por fim, delinear a nossa própria abordagem, para posterior desenvolvimento. O percurso que hora apresentamos parte do verbete “arquitetônica” constante nos dicionários de filosofia de Abbagnano (2007) e de José Ferrater-Mora (2004), que, embora tenham uma ideia geral dos empregos do verbete, não fazem referência alguma ao uso do termo pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin – vazio esse que ficamos felizes em tentar preencher.

Aristóteles utiliza o termo *αρχιτεκτονικαι* tanto na *Ética a Nicômaco* (1985) como na *Metafísica* (2002). Tal uso surge como uma metáfora (tomada de empréstimo da arquitetura) para empregar a ideia de algo último, superior, para o qual todas as atividades (meios) se direcionam (fins) assim como os fins menores para os maiores. O estagirita escreve (Et. Nic. I, 1, 1094a):

Toda a arte e toda investigação, e, igualmente, cada ação e livre escolha parecem tender a algum bem; para isso se manifesta, com razão, que o bem é aquilo para o que todas as coisas tendem. No entanto, é evidente que há algumas diferenças entre os fins, pois uns são atividades e outros produtos à parte das atividades; onde existe alguma outra finalidade que não as ações, os produtos são naturalmente preferíveis à essas atividades. Mas, como há muitas ações, artes e ciências, muitos são também os fins; Com efeito, o fim da medicina é a saúde; da construção naval, o navio; o da estratégia, a vitória; o da economia, a riqueza. Mas poucos deles estão subordinadas a uma única faculdade (como o fabrico de freio e todas os outros arreios dos cavalos estão subordinados à equitação, e, por sua vez, esta e todas as atividades militares estão subordinadas à estratégia, e do mesmo modo outras artes subordinam-se a outras diferentes) em todas os fins das principais [arquitetônicas] são

preferíveis aos das subordinadas, já que é com vistas ao primeiros que se buscam os segundos. E não importa que os fins das ações sejam as atividades mesmas ou algo diferente delas, como ocorre nas ciências mencionadas. (1985, p. 129-130, tradução nossa⁵¹)

Em *Metafísica*, a metáfora é também utilizada de modo semelhante (a partir de I, 1, 981a 24 até I, 1, 981b 6):

Todavia, consideramos que o saber e o entender sejam mais próprios da arte do que da experiência, e julgamos os que possuem a arte mais sábios do que os que só possuem a experiência, na medida em que estamos convencidos de que a sapiência, em cada um dos homens, corresponda à sua capacidade de conhecer. E isso porque os primeiros conhecem a causa, enquanto os outros não a conhecem. Os empíricos conhecem o puro dado de fato, mas não seu porquê; ao contrário, os outros conhecem o porquê e a causa. / Por isso consideramos os que têm a direção nas diferentes artes [αρχιτέχτονας] mais dignos de honra e possuidores de maior conhecimento e mais sábios do que os trabalhadores manuais, na medida em que aqueles conhecem as causas das coisas que são feitas; ao contrário, os trabalhadores manuais agem, mas sem saber o que fazem, assim como agem alguns dos seres inanimados, por exemplo, como o fogo queima: cada um desses seres inanimados age por certo impulso natural, enquanto os trabalhadores manuais agem por hábito. Por isso consideramos os primeiros mais sábios, não porque capazes de fazer, mas porque possuidores de um saber conceptual e por conhecerem as causas. (2002, p. 5-7)

Luiz Rohden, em *O poder da linguagem: a arte retórica de Aristóteles* (2010), explica essas passagens escrevendo: “Para tudo que fazemos há uma finalidade, afirma Aristóteles. Deve-se precisar a natureza deste fim e de qual das ciências ele constitui objeto. Isso deve ser realizado com esforço ainda que em linhas gerais”. E, mais à frente, ele diz que, para o filósofo do Liceu, a mais importante das ciências e a “mais arquitetônica” delas é a *Política*; entretanto, na *Metafísica* a sabedoria seria essa ciência arquitetônica. Rohden recorre ao outro exegeta para resolver o impasse: “Para Samaranch, poderíamos entender que a ‘Política é a ciência arquitetônica no âmbito da sabedoria prática e a Metafísica o é no da sabedoria teórica’” (2010, p. 153). Tanto a *Metafísica* quanto a *Política* seriam saberes arquitetônicos, pois que organizam e dão

⁵¹ Todo arte y toda investigación e, igualmente, toda acción y libre elección parecen tender a algún bien; por esto se ha manifestado, con razón, que el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden. Sin embargo, es evidente que hay algunas diferencias entre los fines, pues unos son actividades y los otros obras aparte de las actividades; en los casos en que hay algunos fines aparte de las acciones, las obras son naturalmente preferibles a las actividades. Pero como hay muchas acciones, artes y ciencias, muchos son también los fines; en efecto, el fin de la medicina es la salud; el de la construcción naval, el navío; el de la estrategia, la victoria; el de la economía, la riqueza. Pero cuantas de ellas están subordinadas a una sola facultad (como la fabricación de frenos y todos los otros arreos de los caballos se subordinan a la equitación, y, a su vez, ésta y toda actividad guerrera se subordinan a la estrategia, y del mismo modo otras artes se subordinan a otras diferentes), en todas ellas los fines de las principales [arquitectónicas] son preferibles a los de las subordinadas, ya que es con vistas a los primeros como se persiguen los segundos. Y no importa que los fines de las acciones sean las actividades mismas o algo diferente de ellas, como ocurre en las ciencias mencionadas.

finalidade aos saberes teóricos e práticos, respectivamente. Assim, o sentido aristotélico do conceito ou mesmo metáfora de arquetônica pressupõe algo que engloba, direciona as partes de um todo visando a um fim último, que é o bem e a virtude humanos⁵². Ou, como escreve Ferrater-Mora parafraseando J. A. Stewart: “Mesmo quando se possui um profundo conhecimento do assunto de que se trata, é necessária a direção de uma faculdade mestra, pois o homem que conhece os detalhes não pode tratar deles sem possuir previamente um plano de vida” (2004, p. 196).

Leibniz também utiliza o conceito de arquetônica como algo que é relativo às causas finais. No texto “Tentamen Anagogicum: an anagogical essay in the investigation of causes”, Leibniz “concordou com Cartesianos que os eventos naturais devem ser explicados mecanicamente, mas ele insistiu que a consideração das causas finais foi de importância na derivação das próprias leis mecânicas” (1969, p. 477, tradução nossa⁵³). É nesse texto de Leibniz que observamos uma contraposição entre a ideia de mecânica e de arquetônica, como serão reutilizadas de forma metafórica em Bakhtin. Leibniz escreve:

O verdadeiro meio-termo para satisfazer tanto a verdade e a piedade é: todos os *fenomena* naturais poderiam ser explicados mecanicamente se compreendêssemos bem o suficiente, mas os princípios da mecânica em si não podem ser explicados geometricamente, uma vez que dependem dos princípios mais sublimes que mostram a sabedoria do Autor na ordem e perfeição do seu trabalho (1969, p. 478, tradução nossa⁵⁴)

E, mais adiante:

⁵² Cabe uma reflexão aqui sobre a maneira como Aristóteles concebe o saber, o conhecimento, estando o conhecimento teórico acima do conhecimento prático ou ao entender que os que têm um conhecimento teórico são superiores àqueles que têm apenas a experiência. Em Bakhtin, por exemplo, essa relação é invertida, uma vez que para ele os gêneros primários (da linguagem construída na comunicação imediata) são a base para os gêneros secundários (a ficção, por exemplo) – como discutimos no capítulo II. Seria talvez anacrônico fazer uma crítica a Aristóteles por sua compreensão das relações entre saber e experiência, mas, obviamente, perceber como o conceito de arquetônica, nosso foco aqui, pode ser ressignificado para construir um debate que leve em consideração as várias possibilidades de linguagem de um enunciado estético sem apresentar uma hierarquia é uma oportunidade interessante. A aplicação anárquica (no sentido de não haver Deus – o conhecedor superior – nem Estado – as instituições que se acreditam deter o conhecimento e o poder) do conceito de arquetônica, fazer uma crítica anarquista da literatura a partir da qual todos os elementos de um texto devem ser considerados sem estabelecer aquilo que seja superior ou inferior, é um dos objetivos deste trabalho.

⁵³ “agreed with Cartesians that natural events are to be explained mechanistically, but he insisted that the consideration of final causes was of significance in the derivation of mechanical laws themselves”

⁵⁴ “The true middle term for satisfying both truth and piety is: all natural *fenomena* could be explained mechanically if we understood the well enough, but the principles of mechanics themselves cannot be explained geometrically, since they depend on more sublime principles which show the wisdom of the Autor in the order and perfection of his work”

É por esta razão que eu costumo dizer que há, por assim dizer, dois reinos, mesmo na natureza corporal, que se interpenetram, sem confundir ou interferir uns com os outros - o reino do poder, segundo o qual tudo pode ser explicado *mecanicamente* por causas eficientes quando tivermos suficientemente penetrado o seu interior, e o reino da sabedoria, segundo o qual tudo pode ser explicado *arquitetonicamente*, por assim dizer, ou por causas finais quando entendemos as suas formas suficientemente. Neste sentido, pode-se dizer com Lucrecio não só que os animais veem porque eles têm olhos, mas também que os olhos foram-lhes dados a fim de ver, embora eu saiba que algumas pessoas, que melhor passariam como pensadores livres, admitem somente o antigo. Aqueles que entram em detalhes de máquinas naturais, no entanto, devem ter necessidade de um viés forte para resistir às atrações de sua beleza. (1969, p. 478-9, tradução nossa⁵⁵)

Em nota explicativa, o organizador do texto diz:

Leibniz segue o sentido aristotélico do termo [arquitetônica] que se aplica a causas finais ou termina como explicativa de fins subordinados. A arquitetura de Leibniz, portanto, difere de Kant em ser metafísica, bem como metodológica, embora ambos repousem sobre uma harmonia de formas ou possibilidades (1969, p. 485, tradução nossa⁵⁶).

É justamente a ideia de uma visão parcial ou superficial como mecânica e de uma visão abrangente ou profunda como arquitetura que veremos no pensamento de Bakhtin. Entretanto, segundo Sobral (2010, p. 108), é resignificando propostas kantianas que Bakhtin constrói sua ideia de arquitetura. Assim, devemos ainda recorrer tanto a Kant quanto a C. S. Pierce (que se baseia na aplicação kantiana de arquitetura) para, depois, chegarmos a Bakhtin e além.

Na *Crítica da Razão Pura* (2001), no penúltimo capítulo, intitulado “A arquitetura da razão pura”, Kant escreve:

Por *arquitetônica* entendo a arte dos sistemas. Como a unidade sistemática é o que converte o conhecimento vulgar em ciência, isto é, transforma um simples agregado desses conhecimentos em sistema, a arquitetura é, pois, a doutrina do que há de científico no nosso conhecimento em geral e pertence, assim, necessariamente, à metodologia. / Sob o domínio da razão não devem os nossos conhecimentos em geral formar uma rapsódia, mas um sistema, e somente deste modo podem apoiar e fomentar os fins essenciais da razão. Ora, por sistema, entendo a unidade de conhecimentos diversos sob uma ideia. Esta é o conceito racional da forma de um todo, na medida em que nele

⁵⁵ “It is for this reason that I usually say that there are, so to speak, two kingdoms even in corporal nature, which interpenetrate without confusing or interfering with each other – the realm of power, according to which everything can be explained *mechanically* by efficient causes when we have sufficiently penetrated into its interior, and the realm of wisdom, according to which everything can be explained architectonically, so to speak, or by final causes when we understand its ways sufficiently. In this sense one can say with Lucretius not only that animals see because they have eyes but also that eyes have been given them in order to see, though I know that some people, in order the better to pass as free thinkers, admit only the former. Those who enter into the details of natural machines, however, must have need of a strong bias to resist the attractions of their beauty.”

⁵⁶ “Leibniz follows the Aristotelian meaning of the term [arquitetônica] which applies to final causes or ends as explanatory of subordinate ends. Leibniz’s architectonic therefore differs from Kant’s in being metaphysical as well as methodological, though both rest upon a harmony of forms or possibilities”.

se determinam *a priori*, tanto o âmbito do diverso, como o lugar respectivo das partes. O conceito científico da razão contém assim o fim e a forma do todo que é correspondente a um tal fim. A unidade do fim a que se reportam todas as partes, ao mesmo tempo que se reportam umas às outras na idéia desse fim, faz com que cada parte não possa I faltar no conhecimento das restantes e que não possa ter lugar nenhuma adição accidental, ou nenhuma grandeza indeterminada da perfeição, que não tenha os seus limites determinados *a priori*. O todo é, portanto, um sistema organizado (*articulado*) e não um conjunto desordenado (*coacervatio*); pode crescer internamente (*per intussusceptionem*), mas não externamente (*per oppositionem*), tal como o corpo de um animal, cujo crescimento não acrescenta nenhum membro, mas, sem alterar a proporção, torna cada um deles mais forte e mais apropriado aos seus fins. (2001, p. 669)

A própria idéia originária de uma filosofia da razão pura prescreve esta divisão; é portanto *arquitetônica*, segundo os fins essenciais da razão e não meramente *técnica*, segundo afinidades acidentalmente percebidas e como por acaso afortunado; e, precisamente por isso, também imutável e legisladora. Mas há alguns pontos que poderiam suscitar dúvidas e enfraquecer a convicção da sua legitimidade. (2001, p. 678-9)

Como observamos nas citações, Kant utiliza o conceito de arquitetura não mais como uma metáfora, como o fizera Aristóteles, mas como uma categoria definidora de um método de organização do conhecimento filosófico no qual cada parte deve conter em si mesma o sentido do todo, esse todo sendo um constructo arquitetônico de um sistema filosófico uno e coerente, verdadeiro. Marcamos ainda a diferença que Kant propõe entre arquitetônico e técnico. Essa oposição conceitual se aproxima tanto da ideia de Leibniz, em relação ao termo “mecânica”, como da aplicação ou contraposição elaborada por Bakhtin. Ainda a partir da citação de Kant, quando ele trata do enfraquecimento da legitimidade dessa arquitetura que seria razão pura ou a metafísica, mais à frente, em seu livro, ele enumera dois pontos para refutar tal enfraquecimento. Primeiro que a razão pura deve abster-se, para ele, se basear em princípios empíricos que possam acrescentar “qualquer experiência que servisse para formular um juízo sobre esses objetos” (2001, p. 679); segundo o lugar da “psicologia empírica” junto à filosofia aplicada e não à metafísica. Kant se aproxima de Aristóteles ao separar o saber teórico do prático (cf. nota 97).

C. S. Pierce, em *Chance, Love and Logic* (1923), parte, como já mencionamos, da ideia de Kant, mas difere deste quando individualiza a ideia de sistema a fim de proceder a um caminho seguro para ter sucesso na resolução de problemas concernentes aos seres humanos onde outras ciências em outros momentos da História da Filosofia falharam (ou aproveitando também os sucessos anteriores). Há em Pierce a ideia de criatividade como força propulsora da evolução da ciência. Ele escreve:

Que os sistemas devem ser construídos arquitetonicamente foi pregado desde Kant, mas eu não acho que toda a importância da máxima por qualquer meio foi apreendida. O que eu recomendo é que cada pessoa que deseje formar opinião sobre os problemas fundamentais, deve, antes de tudo, fazer um levantamento completo do conhecimento humano, deve tomar nota de todas as ideias valiosas em cada ramo da ciência, deve observar apenas aquilo que foi bem sucedido e o que tenha falhado, de modo que, à luz do conhecimento aprofundado e alcançado os materiais disponíveis para teoria filosófica e da natureza e da força de cada um, ele possa prosseguir para o estudo do que consiste o problema da filosofia, e da maneira correta de resolvê-lo. (1923, p. 158-9, tradução nossa⁵⁷)

Não sabemos até que ponto as ideias de Pierce influenciaram o pensamento bakhtiniano. Segundo Adail Sobral (*apud* BRAIT, 2010, p. 123 ss), há pontos de contato entre as teses de Pierce e as ideias de Bakhtin. Entretanto, ainda a partir de Sobral, sabemos da influência direta tanto de Aristóteles, como de Leibniz e, principalmente, Kant. Nesse sentido, passamos agora a tratar do conceito de arquitetônica em sua aplicação bakhtiniana.

4.2 ARQUITETÔNICA EM BAKHTIN

No texto programático “Arte e Responsabilidade” (1919), o jovem Bakhtin não se refere diretamente à arquitetônica, mas já esboça uma relação de dualidade entre uma postura mecânica do homem em relação à arte e uma postura responsável, que tornaria a relação entre a arte e a vida uma unidade. Segundo Irene Machado (*apud* PAULA; STAFUZZA, 2010, p. 203), “o conceito de mecânica se situa no extremo oposto ao de relação e de diálogo”. Bakhtin teria partido, segundo a autora, “deste conceito de mecânica para introduzir suas formulações sobre o funcionamento, não mecânico, mas sim dialógico da criação estética no contexto do ato ético” (2010, p. 204). O ato ético e essa unidade de responsabilidade e culpa contêm em gérmen o pensamento desenvolvido em *Para uma filosofia do ato responsável* e apontam, no segundo texto, para uma superação da postura mecânica do homem na arte com a construção da noção de arquitetônica.

⁵⁷ “That systems ought to be constructed architectonically has been preached since Kant, but I do not think the full import of the maxim has by any means been apprehended. What I would recommend is that every person who wishes to form an opinion concerning fundamental problems, should first of all make a complete survey of human knowledge, should take note of all the valuable ideas in each branch of science, should observe in just what respect each has been successful and where it has failed, in order that in the light of the thorough acquaintance so attained of the available materials for philosophical theory and of the nature and strength of each, he may proceed to the study of what the problem of philosophy consists in, and of the proper way of solving it.”

A complexidade de *Para uma filosofia do ato responsável* (2010), escrito entre 1920 e 1924, está, principalmente, no caráter inacabado do texto. Entretanto, o conceito de arquitetônica é bem desenvolvido e demonstra uma profunda relação com outras categorias importantes para uma compreensão da obra de arte como um momento, um produto do mundo da visão estética. Bakhtin entende que há uma cisão, no estado em que as relações entre o homem e o pensamento a respeito dos homens estavam (estão?) no momento da produção do seu texto, entre o mundo da vida (onde realizamos nossas atividades, pensamos, sentimos, vivemos, morremos) e o mundo da cultura (o mundo do pensamento teórico-discursivo, da descrição-exposição histórica e da intuição estética). A cisão entre esses dois mundos só poderia ser superada com o ato responsável (uma dupla responsabilidade, voltada tanto para o conteúdo do ato como para o próprio ser) do sujeito que age no mundo em devir. Aqui percebemos a disposição de Bakhtin em contrapor-se diretamente às ideias de Kant. Depois de discutir a fragilidade de alguns pensadores em relação ao ato-processo, único e irrepetível da vida, Bakhtin entende que a filosofia moral deve ter como objeto “o mundo no qual o ato se orienta fundado na sua participação singular no existir” (2010, p. 114) e continua:

Uma descrição <?> exemplificativa do mundo da vida-ato singular do interior do ato, fundada no seu não-álibi no existir, seria uma espécie de confissão, entendida como um relato no sentido de uma prestação de contas individual e única. Mas estes mundos concreto-individuais, irrepetíveis, de consciências que realmente agem [...] – dos quais, como componentes reais, se compõem também o existir-evento unitário e singular – têm alguns componentes comuns: não no sentido de conceitos ou de leis gerais, mas no sentido de momentos comuns das suas arquitetônicas concretas. É esta arquitetônica do mundo real do ato que a filosofia moral deve descrever, não como um esquema abstrato, mas como o plano concreto do mundo do ato unitário singular, os momentos concretos fundamentais da sua construção e da sua disposição recíproca. Estes momentos fundamentais são: eu-para-mim, o outro-para-mim e eu-para-o-outro; todos os valores da vida real e da cultura se dispõem ao redor destes pontos arquitetônicos fundamentais do mundo real do ato: valores científicos, estéticos, políticos (incluídos também os éticos e sociais) e, finalmente, religiosos. Todos os valores e as relações espaço-temporais e de conteúdo-sentido tendem a estes momentos emotivo-volitivos centrais: eu, o outro, e eu-para-o-outro. (2010, p. 114-115)

Nessa passagem, observamos vários pontos de entendimento que vão desdobrar-se ao longo do pensamento de Bakhtin (e do Círculo) em suas obras (dialogismo, polifonia, heteroglossia, entonação, cronotopo, exotopia, avaliação social) e todas elas apresentam relação com o conceito de arquitetônica⁵⁸, “que se compõe de

⁵⁸ Marília Amorim não faz alusão ao conceito de arquitetônica no texto “Cronotopo e exotopia”, relação imprescindível na nossa compreensão. Cf. Brait, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave.*, 2010, pp. 95-114. A relação entre arquitetônica e exotopia como compreendemos pode ser observada, por exemplo, em

objetos reais em inter-relação real, que se dispõem ao redor de um centro concreto de valores” (2010, p. 124), e, na literatura, esse conceito pode ser plenamente observado, pois “o mundo da visão estética, o mundo da arte – que com sua concretude e impregnação de tons emotivo-volitivos é, de todos os mundos [...] o mais próximo ao mundo unitário e único do ato” (2010, p.124). Para Irene Machado, segundo Michael Holquist e Caryl Emerson, Bakhtin teria a intenção de “transformar seus escritos num tratado geral de ética e epistemologia, que provavelmente receberia o título de Arquitetônica da responsabilidade” (1995, p. 29). A ideia de arquitetônica é central no pensamento de Bakhtin.

O terceiro texto que nos serve como gatilho para pensarmos a arquitetônica em Bakhtin é “O autor e a personagem na atividade estética” (1924-1927 [1979]). Nesse texto temos um exame fenomenológico dos elementos que constituem a forma arquitetônica: o tempo (como corpo interior), o espaço (como corpo exterior) e o sentido na relação axiológica entre o autor⁵⁹ e a personagem. A análise exaustiva dos aspectos que envolvem ou enformam as condições de construção do mundo da visão estética serve-nos como um fundamento para pensarmos de maneira sistemática o que é a arquitetônica para Bakhtin e, a partir daí, proceder com nossos desdobramentos sobre essa categoria. Ainda na esteira dessa abordagem sistemática, é-nos igualmente fundamental o texto “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (1924), no qual Bakhtin trata a forma arquitetônica e sua relação com a forma composicional de maneira mais técnica e teleológica na obra de arte literária. As definições de forma arquitetônica são mais diretivas nesse texto, por exemplo:

As formas arquitetônicas são as formas da natureza enquanto ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são formas da existência estética na sua singularidade (2010, p. 25); A forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele. Por isso a forma deve ser compreendida e estudada em duas direções: 1. A partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica, axiologicamente voltada para o conteúdo (um acontecimento possível), relativa a ele; 2. A partir do interior do todo composicional e material da obra: este é o estudo da técnica da forma. (2010, p. 57); a forma [arquitetônica] é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) como conteúdo; todos os momentos da obra, nos quais podemos sentir a nossa presença, a nossa atividade relacionada axiologicamente com o

TEZZA, Cristóvão. “A Construção das vozes no romance”. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*, 2005, pp.209-217.

⁵⁹ Autor-criador, nos termos de Bakhtin. Cf. FARACO, Carlos Alberto. “Autor e Autoria”. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*, 2009, pp. 37-60.

conteúdo, e que são superados na sua materialidade por essa atividade, devem ser relacionados com a forma [arquitetônica] (2010, p. 59)

É importante a noção do contemplador/leitor da obra de arte como cocriador, pois a ação de ler/contemplar reveste-se de uma responsabilidade e só assim a obra pode alcançar sua totalidade e sua força criativa no mundo real, no mundo da vida. Um quarto e quinto textos oferecem-nos ainda observações profícuas para a compreensão dessa categoria: “Formas de tempo e cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”⁶⁰ (1937-1938). Com uma análise cronotópica, que é a base funcional e de estruturação da forma arquitetônica (mas que não se separa em absoluto do teor axiológico), Bakhtin explora a história do romance europeu dando-nos exemplos concretos de análise da arquitetônica na narrativa. Na última parte desse texto (escrita em 1973), o russo nos apresenta duas observações:

- 1) Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopo e as suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é frequentemente englobador e dominante. (...) Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistirem se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. Estas inter-relações entre os cronotopos já não podem surgir em nenhum dos cronotopos isolados que se inter-relacionam. O seu caráter geral é dialógico (na concepção ampla do termo). Mas esse diálogo não pode penetrar no mundo representado da obra nem em nenhum dos seus cronotopos: ele está fora do mundo representado, embora não esteja fora da obra no seu todo. Esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos também são cronotópicos. (2010, p. 357)
- 2) [...] entre o mundo real representante e o mundo representado na obra, passa uma fronteira rigorosa e intransponível. Isto nunca se pode esquecer; não se pode confundir, como se fez e até hoje ainda se faz, o mundo representado com o mundo representante (realismo ingênuo), o autor-criador da obra com o autor-indivíduo (biografismo ingênuo), o ouvinte-leitor de diversas (e muitas) épocas, que reconstitui e renova, com o ouvinte-leitor passivo seu contemporâneo (dogmatismo de concepção e avaliação). Confusões deste gênero são totalmente inadmissíveis do ponto de vista metodológico. Porém, é igualmente inadmissível a concepção dessa fronteira como absoluta e intransponível (especificação dogmática e simplista). (2010, p. 358)

A partir desses textos, podemos inferir pelo menos dois sentidos de aplicação do conceito de arquitetônica em Bakhtin. Um primeiro que é compreendido de forma semelhante ao aristotélico e até de Leibniz, que corresponderia a uma maneira específica de observar tanto o mundo da vida como o mundo da cultura. Nesse sentido,

⁶⁰ Op. cit. e tratamos aqui também do texto já citado no capítulo dois deste trabalho “O Romance de Educação e sua importância na história do realismo”.

estamos diante de uma compreensão global de arquitetônica como complementar às ideias de dialogismo, inacabamento e sabedoria prosaica que compreende a relação entre o eu e o outro como observadas acima. Um segundo sentido de aplicação do conceito de arquitetônica em Bakhtin não invalida nem se opõe ao primeiro, mas estaria limitado à forma literária ou a uma relação complementar entre a forma composicional de um texto e sua forma arquitetônica, que só pode ser observada em relação inextricável com aquela. Nesse mesmo sentido, Sobral (2010) e Machado (2010)⁶¹ compreendem que os conceitos de Bakhtin se complementam e se desdobram de várias maneiras ao longo de sua obra. Também Morson e Emerson (2008) têm esse mesmo entendimento, mas, em relação à ideia de arquitetônica em Bakhtin, os norte-americanos defendem que o russo, ao perceber a aproximação do conceito de arquitetônica com a ideia kantiana de sistema, ou seja, de caráter abstrato teórico, teria abandonado esse termo em suas obras seguintes. Entretanto, ao entendermos junto com Sobral (2010) e Machado (2010) que há uma confluência entre a ideia de arquitetônica, de ato-atividade responsável/responsivo e, naturalmente, com a ideia de dialogismo, inacabamento e sabedoria prosaica – e ainda cronotopo, gênero literário, entonação etc –, não acreditamos no sentido kantiano abstrato do conceito e o tratamos como uma categoria fundamental e global no pensamento bakhtiniano. Mas, é importante dizer, nós partimos para uma nova formulação do conceito de arquitetônica a partir da bakhtiniana.

Para nós, a ideia de arquitetônica em Pierce, por exemplo, que envolve a criatividade e a inovação, ou em Aristóteles e Leibniz, que contém em si os fins, as ações e os produtos menores ou primeiros num todo ou totalidade última, fornece um sentido atribuível à narrativa literária como a encontramos realizada na obra ficcional de João Guimarães Rosa. Quando, no início deste capítulo, brincamos com o encontro fictício entre Bakhtin e Rosa, procuramos colocar na mesa a ideia de que a maneira como a linguagem, o tema, a *Weltanschauung* e a forma literária narrativa de Guimarães Rosa estão conjunta e inextrincavelmente engendradas em cada conto, novela ou romance, desde *Sagarana* até *Ave, Palavra*. Compreendemos essa inextrincabilidade como uma arquitetônica, e, portanto, nossa formulação desse conceito sugere a descoberta de um novo gênero literário inventado por João Guimarães Rosa: o romance arquitetônico. Esse gênero estaria numa esteira de criação que pressupõe o conhecimento do romance polifônico e só pode existir a partir dele. Ora, nos capítulos

⁶¹ Op. cit.

anteriores desta tese e na fortuna crítica rosiana em geral, é mencionada uma relação de aproximação entre Rosa e o criador do romance polifônico, Dostoiévski. Nós entendemos essa relação não apenas como aproximação, mas como de superação formal efetivada por Guimarães Rosa, aproveitando seu conhecimento não apenas da tradição narrativa europeia, mas da latino-americana e, principalmente, brasileira – tanto literária como popular. Além da reelaboração de gêneros primários em seus gêneros secundários, que são índices de renovação da forma, como tratado no capítulo III desta tese. Portanto, é essa superação formal e a criação de um novo gênero literário, o romance arquitetônico, em Guimarães Rosa, que procuraremos demonstrar nas próximas páginas e capítulos deste trabalho. Começando, pois, com nossa argumentação de superação do romance polifônico para o romance arquitetônico.

4.3 DA POLIFONIA À ARQUITETÔNICA

*“A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um **mundo objetivo uno**, à luz da **consciência una do autor**, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a *multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos* que aqui se combinam numa **unidade de acontecimento**, mantendo sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais *são*, em realidade, *não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*. Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor (como em Byron, por exemplo). **A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna objeto da consciência do autor.** Neste sentido, a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum do herói do romance tradicional. / Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isto sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu”. (2008, p. 4-5, itálicos do autor, negritos nossos).*

O romance arquitetônico é um romance polifônico. Ele contém todas as características do romance polifônico junto a características específicas que o tornam arquitetônico. Antes de tratarmos das características específicas, compreendamos as características do romance polifônico como Bakhtin estabelece em *Problemas da poética de Dostoiévski*.(2008) Na epígrafe acima, destacamos algumas passagens que são centrais para dar forma ao romance polifônico de Dostoiévski no entendimento de Bakhtin. Essas passagens são atualizações críticas de três dos principais conceitos globais formulados pela teoria bakhtiniana: o dialogismo, a não-finalizabilidade ou inacabamento e a prosaística. Além desses conceitos globais, observamos na passagem as ideias de insubstituibilidade, eventicidade e exotopia – relacionadas à filosofia do ato responsável e responsivo. O instrumental teórico-filosófico de Bakhtin encontrado desde seus primeiros textos até esse texto reformulado na década de 1960 e em textos subsequentes, todo ele, pode ser identificável nessa passagem. O que queremos dizer é que não podemos traçar a forma do romance polifônico fora desse conjunto teórico-conceitual de forma abstrata, alijada, alienada. É comum utilizar a ideia de polifonia de maneira descontextualizada unicamente no sentido de uma “multiplicidade de vozes” e isso é um erro.

A “imiscibilidade” de consciências e mundos organizada num todo estético pelo autor-criador do romance ou da novela ou do conto é a compreensão que Bakhtin faz de um método de Dostoiévski representar a realidade prosaica – o mundo da vida – a partir de um ponto de vista que compreende o mundo de maneira aberta, inacabada (não finalizável), que pressupõe a eventicidade e a presentidade de cada acontecimento cotidiano como dentro de um espaço-tempo (cronotopo) no qual coexistem várias maneiras de ver o mundo e no qual cada uma dessas maneiras é insubstituível – porque vinculada a um sujeito, a uma consciência plena ou plenivalente. O excedente de visão que Dostoiévski tinha diante de seus personagens (que não são meros tipos caracterológicos, mas consciências únicas) não era utilizado para fechar ou limitar esses personagens dentro de uma totalidade ou “mundo objetivo uno”, mas unicamente para demonstrar as várias formas que um mesmo acontecimento ou um mesmo estado de coisas podem ser observados. A construção de verdades, de várias verdades, possíveis é dialógica. Então, a imiscibilidade de consciências, que é uma característica do romance polifônico, é observada a partir de uma visão dialógica da verdade⁶².

⁶² Sobre a forma espacial da personagem em Dostoiévski, ver: MACHADO, maio/ago 2017.

O romance polifônico ainda pressupõe o inacabamento do mundo como um elemento da composição formal do gênero. Uma vez que as consciências do autor e das personagens estão no mesmo patamar e que o autor-criador apenas organiza essas consciências num enredo, não há um plano que finalize a obra tal qual o autor a idealizou antes de escrevê-la. A própria obra é passível de eventicidade e é vista como um ato-processo que se completa enquanto é escrito/lido. Essa é uma postura de criação artística que não cabe numa interpretação sistêmica ou abstrato-teorética da arte, mas que toma o objeto artístico como um todo aberto e multivalente, plurissignificante. O romance como o gênero prosaico por excelência, ou seja, o gênero que melhor representa a realidade prosaica do mundo da vida, não pode ser configurado teoricamente porque está em pleno desenvolvimento; ele se desenvolve à plena luz da História e não teve sua forma ossificada (ao contrário da Epopeia, por exemplo). É essa característica de não finalizabilidade inerente não apenas ao romance polifônico, mas ao próprio gênero romanescos que garante a possibilidade de criação, potencial⁶³ e liberdade de surgimento de novos tipos de romance – como o romance polifônico de Dostoiévski ou o romance arquitetônico de João Guimarães Rosa.

É também uma característica do romance polifônico a utilização da chamada “palavra bivocalizada ativa”, que é um tipo específico de discurso construído dialogicamente através da coexistência de vozes ideológicas e textos dentro de outro texto. (Morson e Emerson, 2008) , A palavra bivocalizada ativa é duplamente orientada e só pode ser compreendida dentro de seu contexto entonacional. O tom emotivo-volitivo, a maneira como o discurso é proferido, sob quais circunstâncias emocionais e de sentido, contendo já uma resposta e uma polêmica previamente concebidas pelo enunciador, são características dessa palavra bivocalizada ativa. Esse tipo de palavra é a palavra do mundo prosaico, cotidiano, em que várias vozes ideológicas concorrentes e convergentes se materializam no discurso de alguém. Devemos lembrar ainda que o romance polifônico é construído como representação de um mundo ou de uma realidade firmada na coexistência de forças centrífugas preponderantes e de forças centrípetas autoritárias ou persuasivas. É através desse tipo de discurso que se torna impossível “objetificar a consciência do herói”, pois seu discurso, o seu tom emotivo-volitivo, pode ser compreendido de várias formas diferentes e, portanto, abertas.

⁶³ Segundo Morson e Emerson: “O que os gêneros do discurso e da literatura fazem, noutras palavras, é fornecer complexos de valores específicos, definições de situação, *potenciais* (e não meramente estruturas) para tipos de ação. São complexos, feixes, ‘eventos congelados’, em oposição às totalidades ou sistemas fechados” (op. cit. p. 106).

O romance polifônico, portanto, é, para Bakhtin (2008), a forma mais nova do gênero romanesco e de uma postura artística de maneira geral, podendo a ideia de polifonia ser utilizada em outros contextos da cultura. Entretanto, estamos atentos ao uso mecânico desse conceito, o que produz não o enriquecimento do objeto, mas sua abstração ineficaz e desnecessária. Além disso, estamos atentos à advertência feita por Morson e Emerson:

[...] Bakhtin nunca define a polifonia. No primeiro capítulo de *Problemas da Poética de Dostoiévski (...)*, ele reexamina seletivamente a literatura crítica sobre Dostoiévski e, depois de cada sumário, especifica as suas razões para concordar ou discordar. Essa exposição fragmentada leva à repetição de alguns pontos e à ambiguidade em relação à outros. No final do capítulo, ele forneceu muita informação sobre a polifonia, mas nenhuma definição explícita dela. Se esperamos que essa omissão seja corrigida nos capítulos subsequentes, ficamos desapontados. O resto do livro discute as implicações da polifonia para a representação do herói e das ideias, para a forma dos trechos e o uso da linguagem bivocalizada, mas Bakhtin nunca especifica exatamente o que é e o que não é constitutivo da polifonia *per se*. (2008, p. 247)

Os autores norte-americanos continuam sua digressão sobre a imprecisão do conceito de polifonia em Bakhtin e na impossibilidade de defini-lo totalmente. Ou seja, se quisermos compreender a polifonia, é necessário, como demonstramos acima, conjugá-la aos outros conceitos mencionados. Mas, uma vez estabelecida uma compreensão abrangente de polifonia, é possível determinarmos o que caracteriza o romance arquitetônico nesse contexto. Como dissemos na abertura desta seção, o romance arquitetônico é um romance polifônico. Além da representação dos heróis como consciências plenivalentes e equipolentes, dentro de um mundo aberto e no uso de uma palavra bivocalizada ativa, que são as características do romance polifônico, o romance arquitetônico apresenta uma maneira específica de tratamento do discurso que se torna parte integrante da forma do romance e do próprio conteúdo esteticamente trabalhado. Temos em mente a característica do discurso de Guimarães Rosa em trabalhar as palavras, criando algumas inclusive, de modo a caber perfeitamente na expressão de determinado sentimento ou estado e que se naturaliza totalmente vinculada à consciência da personagem que enuncia o discurso. Ou seja, a palavra no romance arquitetônico de João Guimarães Rosa é de um tipo especial de bivocalidade ativa, uma bivocalidade que é dialógica na relação inextrincável entre o material (a palavra em si) e o conteúdo, além do tom emotivo-volitivo da personagem que enuncia e do leitor que também enuncia e pensa aquela palavra dentro de sua potencialidade linguística e

metalinguística. A multiplicidade de vozes no romance arquitetônico é encontrada, portanto, desde a menor unidade: a palavra.

Uma segunda característica específica do romance arquitetônico é o tratamento do tempo e do espaço através da consciência aberta do herói. Há um tratamento específico da espacialidade e temporalidade construída por João Guimarães Rosa que seria impossível ao escritor europeu, alheio à tradição literária latino-americana e, principalmente, brasileira. A própria ideia de regionalismo e de sertão, em Guimarães Rosa, como uma *Weltanschauung*, modela o gênero romanesco para uma modalidade espaço-temporal em que a disposição exotópica em relação ao herói é diferente da disposição tradicional como foi fenomenologicamente analisada por Bakhtin no texto “O autor e o herói na atividade estética”.

Nossa observação de especificidade recai inicialmente sobre a noção de ambiente pensada por Bakhtin. Ele escreve:

Se examinamos o mundo material de uma obra de arte, constatamos facilmente que sua unidade e sua estrutura não são a unidade e a estrutura do horizonte da vida da personagem, que o próprio princípio de sua estruturação e de seu ordenamento é transgrediente à consciência real e possível da própria personagem. (2011, p. 89).

Para nós, o mundo material na obra de João Guimarães Rosa compõe uma unidade com a consciência da personagem; o mundo é (re)significado a partir da consciência da personagem, ou seja, o espaço se interioriza à personagem na medida em que é o mundo uma parte configuradora da consciência e esse mundo, não sendo uma totalidade fechada e objetiva, se constrói abertamente diante do tom emotivo-volitivo da personagem. Mencionamos, unicamente no sentido de exemplificar nosso ponto de vista, as duas passagens do Liso do Sussuarão, em *Grande Sertão: veredas*⁶⁴, a maneira como o espaço está interiorizado às personagens e a seus tons emotivo-volitivos, seus sentimentos, seus estados de ânimo, garantindo o fracasso ou o sucesso de sua travessia; outro momento que sintetiza nossa tese é a expressão reiterada por Riobaldo ao longo do romance citado: “Sertão é dentro da gente”. Essa ressignificação do mundo concreto, o sertão, na obra de arte de Rosa, se estabelece como característica específica do romance arquitetônico, que não toma nenhuma premissa totalizadora e fechada, estanque ou em repouso para dar forma à personagem. Esta tese, inclusive, desconstrói a ideia de um sertão naturalizado a partir das imagens de atraso, ignorância, feiúra etc.

⁶⁴ No capítulo VIII nós realizamos a análise das duas travessias do Liso do Sussuarão.

Aqui o sertão (o espaço) é/existe de acordo com a consciência da personagem. O espaço se interioriza à consciência.

Bakhtin escreve ainda:

A paisagem verbalizada, a descrição do ambiente, a representação dos usos e costumes, isto é, a natureza, a cidade, o cotidiano, etc., aqui não são elementos de um acontecimento aberto e único da existência, elementos do horizonte da consciência atuante e operante do homem (que procede de modo ético e cognitivo) (2011, p. 89).

É justamente a supressão da negativa nessa passagem citada que fundamenta nossa ideia de espaço-tempo no romance arquitetônico de João Guimarães Rosa. O mundo material como parte integrante do inacabamento, da não-finalizabilidade, da abertura, o mundo material como um evento ético e cognitivo, ressignifica a noção de cronotopo em Bakhtin para um tipo específico de cronotopia no romance arquitetônico, como o entendemos. Ou seja, a relação espaço-temporal que age como um organizador da obra estética, modificável através de cada momento histórico – na história dos gêneros literários –, encontra na ficção de Guimarães Rosa mais uma modificação, uma vez que, “tendo a percepção mais complexa da cronotopicidade, o romance oferece a nossa imagem mais profunda das pessoas, das ações, dos eventos, da história e da sociedade”, (MORSON; EMERSON, op. cit., p. 389) e que essa percepção se aprofunda à medida em que o gênero romanesco se aproxima de uma visão mais acurada do “cronotopo histórico real”, no romance arquitetônico de Guimarães Rosa, dada sua noção de espaço-tempo aberta, inacabada, há uma reconfiguração da percepção histórica do mundo através da fusão do elemento lógico-racional com o mítico-sacral, que está consubstanciada na relação intrínseca entre a *Weltanschauung* rosiana e sua forma narrativa. Em Guimarães Rosa, encontramos uma experiência narrativa que se configurou através dos achados formais e estéticos de homens como Rabelais, Goethe e Dostoiévski. Mas, como salientamos algumas vezes, superando esses achados a partir da própria experiência histórica do homem brasileiro e latino-americano, sertanejo, que não exclui nenhuma experiência humana, mas antes seleciona e, de forma antropofágica, transforma essas experiências.

Ainda nos deteremos especificamente nas características do romance arquitetônico a seguir, mas, antes, precisamos resolver um problema específico.

4.4. UM PROBLEMA ESPECÍFICO: ROMANCE, NOVELA, CONTO

Ao propor um estudo do romance arquitetônico de João Guimarães Rosa, não estamos diante apenas de *Grande Sertão*: veredas, mas, ao tratarmos, ao longo destes capítulos, da ficção rosiana ou da narrativa rosiana, passamos por uma questão que agora urge ser discutida. A fortuna crítica de Guimarães Rosa trata diferentemente o romance, as novelas e os contos e, com exceção da história de Riobaldo, há uma confusão conceitual entre as novelas e os contos: seriam as histórias de *Corpo de Baile* novelas ou contos? Se nos colocarmos diante dessa questão com os olhos da Poética tradicional, teremos uma definição apriorística e simplificadora. Tomemos, apenas como um exemplo, as definições de Angélica Soares para novela e conto:

[O conto] É a designação da forma narrativa de menor extensão e se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais próprias. / Ao invés de representar o desenvolvimento ou o corte na vida das personagens, visando abarcar a totalidade, o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular representativo. (2007, p. 54)

[A novela] É a forma narrativa intermediária, em extensão, entre o conto e o romance. Sendo mais reduzida que o romance, tem todos os elementos estruturadores deste, em número menor. Por esse sentido de economia constrói-se um enredo unilinear, faz-se predominar a ação sobre as análises e as descrições e são selecionados os momentos de crise, aqueles que impulsionam rapidamente a diegese para o final. Note-se que clímax e desfecho coincidem na novela autenticamente estruturada. (2007, p. 55)

Vitor Manuel de Aguiar e Silva, na sua *Teoria da Literatura* (1976), pensa (assim como também o faz, em forma sintética, Angélica Soares) o desenvolvimento da teoria sobre os gêneros de forma histórica e situada em cada abordagem desde Platão até Croce e chegando aos Formalistas Russos e Estruturalistas franceses. Mesmo que ele tenda a expor as funções e procedimentos de compreensão do romance, por exemplo, e da novela sob condições apriorísticas de constituição da forma literária, há, nesse teórico, uma visão mais aberta que demonstra um posicionamento que leva em consideração a relação entre forma literária e condições históricas e individuais do escritor:

Cada gênero literário representa um domínio particular da experiência humana, oferecendo uma determinada perspectiva sobre o mundo e sobre o homem: a tragédia e a comédia, por exemplo, ocupam-se de elementos e problemas muito divergentes dentro da existência humana. Por outro lado, cada gênero representa o homem e o mundo através de uma técnica e de uma estilística próprias, intimamente conjugadas com a respectiva visão de mundo. (1976, p. 224)

Não é nosso objetivo aqui aprofundar a discussão sobre a teoria dos gêneros, mas unicamente situar nosso *corpora* primário (a ficção rosiana) e nossa hipótese de trabalho (o romance arquitetônico) de maneira que fique claro que a ideia de arquitetônica pode ser demonstrada tanto em “A terceira margem do rio” como em *Grande Sertão: veredas* ou em “O Recado do Morro”. Um dado que nos instiga a tratar agora desse assunto é, de início, a ideia de extensão (número de páginas, inclusive) que condiciona a forma literária. O próprio Guimarães Rosa brinca com ou relativiza a questão dos gêneros literários no sumário de *Corpo de Baile*: ele apresenta “Campo Geral” e “Uma estória de amor” como POEMAS; “O Recado do Morro” e “Cara-de-bronze” como CONTOS; “A estória de Lélío e Lina” como ROMANCE; e chama “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)” e “Buriti”, numa ordem, de POEMAS e, noutra ordem, de ROMANCES. A questão do gênero literário é de segunda ordem. Em “Cara-de-bronze”, exemplo máximo nesse ponto, a questão dos gêneros é totalmente relativizada por Guimarães Rosa. Pensando em outros termos, “A terceira margem do rio” abarca uma totalidade na vida daquela família que vê seu patriarca viver navegando rio acima rio abaixo em duas páginas (dependendo do formato do livro). É um romance? Uma Epopeia?!

Nosso tom de ironia é apenas para marcar nosso posicionamento dentro da fortuna crítica rosiana: 1) não consideraremos a quantidade de páginas ou extensão para determinar a qual forma pertence esta ou aquela estória; 2) nossa ideia de forma literária e sua relação com o novo gênero criado por João Guimarães Rosa, o romance arquitetônico, que tentamos demonstrar neste trabalho, parte do pensamento sobre gênero e forma composicional, como discutido pelo Círculo de Bakhtin (mais propriamente em Medviédev e Bakhtin). Retomaremos, então, nossa discussão iniciada no capítulo anterior sobre a relação entre *Weltanschauung* e forma literária, agora na perspectiva dos gêneros do discurso, como discutidos na bakhtinística.

A relação orgânica e indissolúvel do estilo com o gênero se revela nitidamente também na questão dos estilos de linguagem ou funcionais. No fundo, os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos do gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação. Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos. Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de dado campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades

composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – como os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. o estilo integra a unidade de gênero como seu elemento. (2011, p. 266)

É impossível separar o processo de visão e de compreensão da realidade do processo de sua encarnação artística dentro das formas de determinado gênero. Seria ingênuo considerar que, nas artes plásticas, o homem primeiro vê e depois retrata o que viu, inserindo sua visão do plano do quadro com a ajuda de determinados meios técnicos. Na verdade, a visão e a representação geralmente fundem-se. Novos meios de representação forçam-nos a ver novos aspectos da realidade, assim como estes não podem ser compreendidos e introduzidos, de modo essencial, no nosso horizonte sem os novos recursos da sua fixação. A ligação entre eles é inseparável. / O mesmo acontece na literatura. O artista deve apreender a ver a realidade com os olhos do gênero. É possível entender determinados aspectos da realidade apenas na relação com determinados meios de expressão. Por outro lado, os meios de expressão podem ser aplicados somente a certos aspectos da realidade. O artista não encaixa um material previamente dado no plano preexistente da obra. O plano da obra lhe serve para revelar, ver, compreender e selecionar o material. (2012, p. 199)

Essas duas citações, a primeira de Bakhtin (2011) e a segunda de Medviédev (2012), trazem elementos para nos ajudar a compreender a relação entre forma literária, gênero do discurso e visão de mundo para, enfim, situarmos nosso problema do romance arquitetônico como uma possibilidade estética também nas formas do conto de Guimarães Rosa. Em tom de advertência, para voltarmos à nossa disposição colocada no início desta seção, lembramos a própria divisão analítica de Bakhtin na poética de Dostoiévski: ele examina as novelas e os romances, mas, em momento algum, destaca qualquer relação de oposição apriorística e abstrata entre as duas formas, isto é, a diferença entre as novelas e os romances de Dostoiévski, segundo Bakhtin, é relacionada à forma como é materializado o discurso do herói e sua relação com o narrador ou autor, que, nos romances, dar-se-ia mais aprofundada que nas novelas iniciais do escritor. Destarte, diferenças de composição a partir de uma determinada concepção de mundo aliada ao assunto a ser desenvolvido num dado objeto estético marcam a diferença fundamental entre as formas literárias, no nosso caso específico, entre o romance, a novela e o conto.

Quando fizemos a discussão sobre a relação entre *Weltanschauung* e forma literária, no capítulo anterior, nossa atenção recaiu sobre a ideologia modeladora de gênero, que, no caso rosiano, encontraria conformidade no discurso ou na forma composicional do romance. Agora a relação entre concepção de mundo e forma literária é vista de mais perto, dentro de uma configuração romanesca da realidade que se

materializa tanto numa apreensão anedótica como numa apreensão romancizada.

Medviédev escreve:

A capacidade de encontrar e de capturar a unidade de um pequeno acontecimento anedótico da vida pressupõe, até certo grau, a capacidade de elaborar e contar a anedota, e, em todo caso, presume uma orientação para os meios de organização do material em forma de anedota. Por outro lado, esses meios não podem ser compreendidos se a vida não possuir um aspecto essencialmente anedótico. / Para criar um romance é necessário ver a vida de um modo que ela possa tornar-se uma história [*fabula*] de romance, é necessário aprender a ver, em larga escala, as novas ligações e direções da vida que são mais profundas e mais amplas. Existe um abismo entre a capacidade de capturar a unidade isolada de uma situação cotidiana ocasional e a capacidade de compreender a unidade e a lógica interior de uma época inteira. Pela mesma razão, há um abismo entre a anedota e o romance. Porém, o domínio da época em seus diferentes aspectos – familiar e cotidiano, social ou psicológico – acontece em uma ligação ininterrupta com os meios de sua representação, isto é, com as principais possibilidades de construção do gênero. (2012, p. 199)

Morson e Emerson comentam essa passagem de Medviédev nos seguintes termos: “A diferença em extensão dos gêneros narrativos costuma ser ela própria a consequência de uma diferença de visão. *Guerra e Paz* não é apenas uma anedota muito longa, nem *Middlemarch* uma coleção de contos engenhosamente ‘enfileirados’” (2008, p. 293). E completam: “Pode-se expandir um conto para algumas centenas de páginas e mesmo assim não produzir um ‘romance’” (op. cit., p. 293). É necessário marcar, porém, que a visão que engendra e dá forma ao conto não é radicalmente contrária ao romance ou não o pode ser por características meramente teórico-abstratas. Mais adiante, os norte-americanos escrevem: “A criação de novos gêneros não pode ser o resultado de processos meramente mecânicos ou da renovação de dispositivos negligenciados” (2008., p. 293). E, ainda: “Novos gêneros refletem mudanças na vida social real. Tais mudanças levam a novas visões da experiência e a diferentes gêneros do discurso, comportamento social e literatura” (2008, p. 293). Ou seja, se entendemos a narrativa de Guimarães Rosa como um novo gênero, o romance arquitetônico, construído através da relação entre uma *Weltanschauung* e uma linguagem, articulada às características do romance polifônico e dotada de características próprias configuradas a partir de uma relação única com a tradição literária europeia e latino-americana (e brasileira) – dentro da história dos gêneros a partir das relações cronotópicas –, é perfeitamente plausível que, mesmo numa articulação entre visão de mundo, seja ela anedótica ou “a visão de uma época inteira”, e formas composicionais diferentes, seja possível definir a existência de uma nova postura de configuração entre forma, linguagem e conteúdo – um novo gênero, realizado tanto no romance quanto no conto.

Junto a esses argumentos, adicionamos dois outros: 1) concebendo o romance como o principal gênero da contemporaneidade, como Bakhtin o define em “Epos e Romance”, e tendo as outras formas literárias romancizado-*se*, dentro do gênero narrativo, as mesmas situações configuradoras do romance podem existir no conto ou na novela; 2) as ideias de polifonia, de dialogismo, de não-finalizabilidade, de abertura, não estão condicionadas e presas à forma do romance, mas existem em outras realizações materiais, principalmente literárias, e, portanto, em contos como os de *Sagarana* ou de *Primeiras Estórias* ou de *Estas Estórias*, etc, podem ser encontradas características do que chamamos aqui de romance arquitetônico, já que a relação entre forma literária e *Weltanschauung* ou forma de pensamento se consubstancializa tanto no conto como na novela ou no romance – formas escolhidas por João Guimarães Rosa para se colocar literariamente no tempo e no espaço a partir de sua concepção de mundo. Esse argumento pode ser reforçado ainda com a ajuda de Irene Machado. Ela escreve:

Gênero, para Bakhtin, não é espécie, mas um campo que abriga visões de mundo. Numa de suas mais notáveis formulações, Bakhtin afirma que gênero assemelha-se a uma janela por meio da qual é possível olhar o mundo. De nossa parte diríamos que, enquanto o olhar de Bakhtin constituía-se de uma visão extraposta, valorizando o que excedia seu campo visual, a classificação aristotélica não conseguiu ir além da moldura dessa mesma janela. / Para Bakhtin, **não só as obras individuais mas também os gêneros podem ser entendidos como formas de pensamento, uma vez que cada gênero narrativo manifesta um modo específico de entender o tempo.** Nesse sentido, as várias questões sobre o tempo são respondidas por diferentes gêneros. (1998, p. 38-39, grifo nosso)

4.5 TENTATIVAS DE SALVAÇÃO: CAMINHOS PARA UMA NARRATIVA ARQUITETÔNICA – CATEGORIAS FUNDAMENTAIS

Nosso trabalho propôs até aqui algumas linhas de pensamento sobre a ficção de João Guimarães Rosa, procurando respostas que satisfizessem nosso posicionamento diante dessa ficção e de sua fortuna crítica, além de, em diálogo com uma base teórica específica – o pensamento bakhtiniano –, propor uma alternativa estético-crítica para essa ficção (proposta que não se quer definitiva nem definidora, mas que quer servir como contribuição à já volumosa fortuna crítica da obra de Rosa). Tudo o que foi escrito neste trabalho até agora precisa de uma reavaliação, de um polimento, para que, diante da análise mesma dos textos (que poderá ser verificada na segunda parte),

possamos reforçar ideias acertadas, corrigir falhas na argumentação e desenvolver nossas hipóteses em terreno seguro – o próprio texto, nosso *corpora* primário.

Nesse sentido, essas tentativas de salvação fazem-se importantes para pensarmos algumas coisas. 1) Nossa questão primeira, no capítulo I, era: *como a fortuna crítica rosiana pensa o sentido estético e ético da forma literária de João Guimarães Rosa?* A fim de respondê-la, seguimos um percurso de crítica da crítica que encontrou cinco possíveis respostas. 2) Há duas linhas de problemas que engatilham nossa proposta de trabalho. Uma linha de problemas que reflete sobre a relação entre teoria literária e obra de arte, apresentada de forma dialógica: em que medida a arquitetura bakhtiniana pode ser pensada junto com a obra de João Guimarães Rosa? Quais as possibilidades que a obra de João Guimarães Rosa oferece para uma reflexão sobre as categorias construídas por Bakhtin (e o Círculo) em relação à forma arquitetônica? E uma segunda linha de problemas que aborda a relação entre a obra de arte e a realidade, apresentada, também, de forma dialógica: há um homem sertanejo, com valores culturais e sociais referentes ao seu universo (o sertão), representado a partir de procedimentos formais particulares na obra de João Guimarães Rosa? Como a obra de João Guimarães Rosa representa os valores e as atividades do sertanejo? 3) No capítulo III, procuramos reavaliar as cinco respostas do segundo capítulo, além de desenhar uma alternativa para a segunda linha de problemas, através de uma reflexão sobre o conceito de *Weltanschauung*. 4) Tudo o que foi escrito, medido e pesado, serviu-nos como anteparo para nossa proposta final: a ideia de narrativa arquitetônica como um gênero criado por João Guimarães Rosa, cuja ficção demonstra uma forte aproximação com as formulações teórico-críticas de Bakhtin – que desconhecia a literatura não europeia.

Como isso pode servir para alguma coisa?

Intitulamos esta primeira parte de “conjunto de andaimes” justamente porque nada do que foi dito tem validade (assim pensamos) sem a análise textual, a leitura da ficção rosiana. É apenas na segunda parte deste trabalho que tentaremos demonstrar, e testar, a validade de nossas hipóteses e afirmações. Mesmo assim, ao tensionarmos a ideia de arquitetura bakhtiniana também como um método de pesquisa e produção de pensamento, acreditamos que, sem esse percurso inicial, a análise dos textos se tornaria mecânica, seria uma espécie de alibi na existência deste trabalho, que não se revelaria um ato responsável e responsivo diante da obra de Guimarães Rosa, da sua crítica e da teoria e crítica literária. Uma mera reprodução de categorias

críticas/teórico-filosóficas ou simplesmente o uso de determinado conjunto de pensamento não tem força nenhuma diante do inacabamento, da liberdade e da criatividade de qualquer crítico diante de seus *corpora* primário e secundário. Portanto, ao aceitarmos nosso não álibi na existência, reunimos aqui posicionamentos que precisam de reflexão apurada, mastigada, a fim de não cairmos em nossas próprias armadilhas. Sigamos, então, “sempre em frente e confiantes na patinha do elefante”.

As cinco respostas que construímos à nossa pergunta inicial procuram responder também aos dois conjuntos de problemas que norteiam este trabalho. A partir delas é que podemos apresentar as categorias do que chamamos de narrativa arquitetônica e, assim, empreendermos a análise da ficção rosiana. Sem essa reflexão, não seria possível uma reorientação diante de nosso *corpora* secundário – o pensamento bakhtiniano –, que procura ler a teoria à luz da literatura. Assim, voltemos àquelas respostas agora reconfiguradas e refletidas diante dessa reorientação.

4.5.1 Cronotopo⁶⁵

O conceito de cronotopo formulado por Bakhtin apresenta um aspecto fundamental para orientarmos nossas análises da ficção de João Guimarães Rosa, como já vimos em momentos anteriores deste trabalho sob perspectivas diferentes. Nesse caso, partimos de duas noções diferentes do conceito de cronotopo: uma orientada para a relação entre forma composicional e forma arquitetônica, que é compreendida através de uma “relativa estabilidade de gênero”; outra vinculada à noção de motivo cronotópico, que é atualizada em uma dada obra literária. Os dois sentidos não se excluem, não se separam, não se opõem. Fundamentamos nossa orientação em dois textos de Bakhtin:

[1. Problemas da Poética de Dostoiévski] Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conversa no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento. (2008, p. 121, grifos do autor)

⁶⁵ O cronotopo se alinha às respostas *a* e *b*, relativas à temática do regionalismo (como nas páginas 59 e 99 acima).

[2. Formas de Tempo e Cronotopo no Romance] Nos limites de uma única obra e da criação de um único autor, observamos uma grande quantidade de cronotopos e as suas inter-relações complexas e específicas da obra e do autor, sem que um deles é frequentemente englobador ou dominante [...] Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. Estas inter-relações entre os cronotopos já não podem surgir em nenhum dos cronotopos isolados que se inter-relacionam. O seu caráter geral é *dialógico* (na concepção ampla do termo). Mas esse diálogo não pode penetrar o mundo representado na obra nem em nenhum dos seus cronotopos: ele está fora do mundo representado, embora não esteja fora da obra no seu todo. Esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos também são cronotópicos. (2010, p. 357, grifo do autor).

Bemong e Borghart (2015) falam de quatro níveis de sentido do conceito de cronotopo em Bakhtin: 1. “eles têm significado na geração da narrativa do enredo; da trama”; 2. “têm significado representacional”; 3. “fornecem a base para distinguir tipos de gêneros”; 4) “têm significado semântico”. Embora discordemos do desenvolvimento abstrato-conceitual que os autores dão ao seu texto, esses quatro níveis de compreensão do conceito de cronotopo em Bakhtin servem-nos para definirmos como o cronotopo pode ser aplicado como uma categoria de análise da narrativa arquitetônica em João Guimarães Rosa. Os sentidos 2 e 4, na classificação acima, fazem referência a sentidos específicos de situações espaço-temporais narrativas (2), como, por exemplo, o cronotopo da estrada, ou como escrevem outros leitores de Bakhtin, motivo da estrada; ou a um sentido amplo da ideia de cronotopo (4) como compreendemos da citação acima do texto “Formas de Tempo e Cronotopo”, quando Bakhtin escreve que os mundos dos leitores, ouvintes etc. também são “cronotópicos”.

São os sentidos 1 e 3 que nos servem como base para analisarmos alguns aspectos da narrativa arquitetônica rosiana que renova a temática regionalista na tradição brasileira e, de forma inovadora, transforma essa temática numa concepção-de-mundo (vemos aqui o cronotopo no primeiro sentido – relativa estabilidade de gênero) e a construção de uma temporalidade e espacialidade abertas à eventicidade com uma forte consciência histórica do tempo (cronotopo no segundo sentido – motivos cronotópicos atualizados). Entretanto, uma vez que entendemos a narrativa arquitetônica como um passo à frente da narrativa polifônica, precisamos identificar como o cronotopo, segundo Bakhtin, se comporta nesse tipo de gênero para, aliando às especificidades do gênero de Rosa, podermos alinhar nossa perspectiva teórico-crítica.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*,(2008) Bakhtin relaciona duas formas *archaicas* (Bakhtin utiliza esse termo “no sentido etimológico grego como

Antiguidade ou traços característicos e distintos dos tempos antigos”, como nos informa o tradutor Paulo Bezerra, nota 01, p. 121): o sério-cômico, e todos os gêneros que podem ter originado e atualizado esse gênero – principalmente o diálogo socrático e a sátira menipéia; e a carnavalização na literatura, que funciona como uma cosmovisão, segundo Bakhtin, que influenciará a literatura moderna em vários níveis de composição e de traços configuradores de gênero. O que queremos destacar aqui é que, segundo o crítico russo, essas formas influenciaram diretamente (seja enquanto gênero literário, seja enquanto obras que Dostoiévski conhecia ou poderia conhecer) a criação do romance polifônico. Há elementos estruturadores desses gêneros e formas que, para Bakhtin, serviram como base, como fundamento para que, através da criatividade de Dostoiévski e de seu profundo conhecimento das consciências dos homens, surgisse um gênero autenticamente novo de romance, o romance polifônico. Não queremos, é preciso dizer, encontrar essas mesmas origens no romance arquitetônico de João Guimarães Rosa, mas, através de elementos cronotópicos como elementos estáveis dos gêneros verificados por Bakhtin na literatura de Dostoiévski, podemos encontrar uma atualização para o surgimento do romance arquitetônico em Guimarães Rosa.

Podemos identificar na obra de Rosa, por exemplo, alguns recursos da sátira menipéia como o místico-religioso com uma função “puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade” (2008, p. 130) ou “polêmica aberta e velada” com “senhores de ideias em todos os campos da vida social e ideológica” (2008, p. 135) ou, se pensarmos no carnaval como Bakhtin escreve: “É evidente que o carnaval, *strictu sensu*, e outros festejos de tipo carnavalesco [...] continuam até hoje a exercer influência na literatura” (2008, p. 150). Ele continua, porém, escrevendo que essa influência se “limita ao conteúdo das obras sem lhes tocar o fundamento do gênero, ou seja, carece de força formadora de gênero”. Nesse ponto, entretanto, discordamos de Bakhtin e acreditamos que na narrativa arquitetônica rosiana há elementos de festas populares carnavalescas (no sentido bakhtiniano de universal e popular) que modelam o novo gênero e influenciam diretamente na configuração da *Weltanschauung* rosiana, como a entendemos. Mesmo ao partirmos da compreensão bakhtiniana do romance polifônico de Dostoiévski para pensarmos o romance arquitetônico de João Guimarães Rosa, não perdemos de vista a principal diferença entre os dois escritores: Guimarães não era europeu. Bakhtin nos ajuda nesse sentido:

Ligando Dostoiévski a uma determinada tradição, nós, naturalmente, não limitamos no mínimo grau sequer a profundíssima originalidade e aa

singularidade individual de sua obra. Dostoiévski é o criador da autêntica polifonia, que, evidentemente, não havia nem poderia haver no “diálogo socrático”, nem na “sátira menipéia” antiga, nem nos mistérios medievais, nem em Shakespeare, Cervantes, Voltaire e Diderot e nem em Balzac e Victor Hugo. Mas a polifonia foi preparada *essencialmente* nessa linha de evolução da literatura europeia. Toda essa tradição, começando com os “diálogos socráticos” e a menipéia, renasceu e renovou-se em Dostoiévski na forma singularmente original e inovadora do romance polifônico. (2008, p. 150)

Ou seja, embora tenhamos o romance polifônico e sua linha cronotópica de atualização em nosso horizonte como traços também constituintes do romance arquetônico, esse novo gênero só é possível a partir de outra tradição, como já reiteramos: a tradição latino-americana e, principalmente, brasileira – tradições que não se excluem, mas convivem unicamente em nossa literatura (não europeia) de forma dialógica.

O cronotopo como categoria de análise do romance arquetônico de Guimarães Rosa deve considerar as estruturas que se aliam à forma do romance polifônico e suas origens – não esquecemos aqui também das influências literárias e filosóficas de Guimarães Rosa que já foram investigadas minuciosamente pela professora Suzy Frankl Sperber (1976) –, bem como não podemos deixar de avaliar elementos que Bakhtin não tinha como considerar: as formas populares brasileiras, as informações que Guimarães Rosa recebia de seu pai Florduardo⁶⁶ (os causos), e, obviamente, a temática regionalista da tradição literária brasileira.

Aliando os dois sentidos de cronotopo à concepção de mundo de Rosa e aos outros aspectos que mencionamos, poderemos avaliar em que medida a inovação rosiana pode ter de simples atualização de um elemento histórico tradicional (europeu ou não) ou de novidade na relação entre concepção de mundo e forma literária; bem como os motivos cronotópicos podem ser verificados a partir dessa mesma baliza, de forma, mais uma vez, dialógica.

4.5.2 Autor e herói⁶⁷

A superação das formas de expressão, como levantamos na resposta três, é reorientada agora para a compreensão de um novo gênero literário, pois em vários aspectos há uma reordenação do material, da forma e do conteúdo na ficção de João

⁶⁶ Cf. Carta escrita por João Guimarães Rosa ao seu pai, de 05 de julho de 1956, disponível no livro: ROSA, Vilma Guimarães. *Relembrações*, 2014, p. 286.

⁶⁷ A relação entre autor e herói se alinha à resposta c, relativa à temática metafísica (como nas páginas 59 e 99 acima).

Guimarães Rosa e não encontramos uma maneira de compreendê-la, mas entendemos que na ficção rosiana há uma relação entre personalidades, palavra, espaço e tempo, que se entrelaçam formando diálogos entre concepções de mundo e tornam sua narrativa não somente polifônica, mas arquitetônica. São essas relações infinitas (abertas, não finalizadas) que garantem o que chamamos de narrativa arquitetônica e, sem uma visão polifônica de criação (na obra e pelo leitor), a narrativa arquitetônica acaba sendo monologizada em simples exercício linguístico, metafísico, regionalista, histórico etc, ou seja, em simples totalidade teórica abstrata e não em uma obra aberta, viva e livremente criada e cocriada.

Esse terceiro ponto de reflexão, como veremos mais adiante, tanto pode ser compreendido ao utilizamos a ideia de cronotopo como a partir de uma compreensão da relação entre autor e herói na atividade estética. Não há sentido em isolarmos uma categoria como a relação entre tempo e espaço ou a personagem rosiana para emprendermos uma análise dos textos. Como um objeto estético, a literatura precisa ser verificada em sua totalidade, no campo das relações entre as categorias, para, assim, obtermos uma leitura não mecânica de cada texto ou obra. Portanto, a esse terceiro ponto, incluímos a relação entre autor-criador e personagem como o campo de relação entre as categorias da narrativa que se estabelecem a partir da correlação de concepções de mundo através da configuração composicional da narrativa. No texto “O autor e o herói na atividade estética”⁶⁸, Bakhtin nos oferece uma série de pensamentos que podem ser úteis como norte para uma análise profícua da narrativa arquitetônica rosiana. Começemos pela definição de autor que o russo nos apresenta:

Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetrarmos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor. A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa. O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas,

⁶⁸ Op. cit.

isto é, do todo da obra. De fato, a personagem vive de modo cognitivo e ético, seu ato se orienta em um acontecimento aberto e ético da vida ou no mundo dado do conhecimento; o autor guia a personagem e sua orientação ético-cognitiva no mundo essencialmente acabado da existência, a qual, descartando o sentido imediatamente seguinte do acontecimento, é de índole axiológica pela diversidade mais concreta de sua presença. Não posso viver do meu próprio acabamento e do acabamento do acontecimento, nem agir; para viver preciso ser inacabado, aberto para mim – ao menos em todos os momentos essenciais –, preciso ainda me antepor axiologicamente a mim mesmo, não coincidir com a minha existência presente. (2011, p. 10-11)

A longa citação acima traz uma reflexão complexa sobre a relação entre o autor e a personagem numa obra estética. É importante sabermos que o texto em tela foi escrito ainda nos anos 1920, ou seja, tem ligação estreita com as reflexões primeiras de Bakhtin diante da filosofia do ato responsável – é como uma continuidade daquele trabalho. Assim, a noção de autor-criador como a consciência de uma consciência, que, através do seu excedente de visão (exotopia), é o único que pode enxergar as personagens e seus mundos como um todo acabado, guarda uma profunda relação com o agir responsável do homem no mundo da vida, que é único e insubstituível e cada ato-processo de seu existir é dado-para-ser, está em permanente devir, sendo, portanto, inacabado, aberto. Eu só posso seguir adiante na minha vida se eu não coincidir comigo mesmo, uma vez que essa coincidência anularia a possibilidade do devir – eu não teria mais como vir-a-ser. Dessa mesma maneira é a personagem, ou seja, a personagem que age eticamente no mundo não tem como coincidir consigo mesma, pois ela não sabe o que haverá depois, no devir. Essa comparação entre o ser, o homem no mundo da vida e seu agir ético, e o ser estético – a personagem de uma obra ficcional – só é possível porque, para Bakhtin, a literatura (mais notadamente o romance) é o único lugar do mundo da cultura no qual é possível observar o movimento prosaico e as forças centrífugas de maneira muito semelhante ao mundo da vida propriamente dito. Mesmo assim, é o autor (não o homem, mas o criador) que enforma a personagem:

A consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo – diretriz volitivo-emocional concreta –, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma. O interesse vital (ético-cognitivo) pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico do autor. Nesse sentido, o rumo em que segue a objetividade estética difere do rumo da objetividade cognitiva e ética; esta última é uma avaliação equânime, imparcial de uma dada pessoa e do acontecimento do ponto de vista do valor ético e cognitivo, de significação geral ou aceito como tal e empenhado em atingir a significação geral; **para a objetividade estética, o centro axiológico é o todo da personagem e do acontecimento a ela referente, ao qual devem estar subordinados todos os valores éticos e**

cognitivos; a objetividade estética abarca e incorpora a ético-cognitiva.
(BAKHTIN, 2011, p. 11-12, grifo nosso)

Por isso, indicamos que o mundo do texto literário é semelhante e não igual ao mundo da vida. Assim, os acontecimentos do mundo da vida e as instâncias que a ele pertencem não podem simplesmente ser incorporados totalmente ao texto literário. Por exemplo, não é possível, de maneira simplista, atribuir características ou ideias do autor enquanto pessoa a determinado personagem, como uma relação biografista direta entre um e outro. A personagem tem um acabamento dado pelo autor-criador (instância interna) e sua orientação ética e cognitiva; mesmo que relacionada a aspectos da vida, tem relação unicamente interna com seu mundo e o mundo que o autor criou para que ela agisse a partir de determinados valores éticos e cognitivos. Entendido esse ponto, seguimos para uma classificação inicial que Bakhtin, nesse mesmo texto, faz da relação entre autor e personagem, classificação essa que nos interessa por demonstrar o entendimento de Bakhtin sobre a relação entre Dostoievski (enquanto autor-criador) e suas principais personagens: 1) “Primeiro caso: assume o domínio sobre o autor” (2011, *passim*, p. 15); 2) “Segundo caso: o autor se apossa da personagem, introduz-lhe no interior elementos concludentes, a relação do autor com a personagem se torna parcialmente uma relação da personagem consigo mesma” (p. 17-18); 3) “Terceiro caso: a personagem é autora de si mesma, apreende sua própria vida esteticamente, parece representar um papel” (p. 18). Segundo Bakhtin, as principais personagens de Dostoiévski pertencem ao primeiro caso. Nesse tipo de relação

a diretriz volitivo-emocional e concreta e a posição ético-cognitiva da personagem no mundo têm tamanha autoridade para o autor que este não pode não perceber o mundo concreto apenas pelos olhos da personagem nem deixar de vivenciar apenas de dentro os acontecimentos da vida dela; fora da personagem o autor não consegue encontrar um ponto de apoio axiológico convincente e sólido (2008, p. 15)

Esse tipo de personagem ou de relação entre autor e personagem é o mais aberto e inacabado, pois autor e personagem são consciências plenivalentes; o autor, obviamente, tem um excedente de visão, mas ele não conhece nem mesmo o mundo que existe atrás da personagem, ao qual ela também não tem acesso total, mas o autor não consegue finalizar, acabar a personagem a partir de suas convicções ou valores, pois ela, a personagem, age de forma ética e cognitiva como um ente do mundo da vida. Esse tipo de personagem só é percebida de dentro e não com uma máscara tipológica que a restringe, a fecha, a limita. Esse tipo de obra é construído como um processo ao qual o

autor pode dar um ponto final, mas não significa o fim da existência daquela relação. Lembramos que, ao escrever esse texto, Bakhtin ainda não havia formulado o conceito de romance polifônico (a obra sobre Dostoiévski em sua primeira versão é publicada em 1929, depois do texto que hora examinamos), mas já existe uma ideia de que as personagens de Dostoiévski têm uma aproximação mais concreta com o mundo inacabado da vida, com o devir, e se colocam em pé de igualdade com o autor, não sendo meros fantoches nas mãos de um criador autoritário. Nesse sentido, entendemos também a relação entre o autor-criador João Guimarães Rosa e suas principais personagens (Augusto Matraga, Soldado Cassiano, Riobaldo, Miguilim etc). Porém, Bakhtin elabora uma construção para esse tipo de personagem que merece nossa atenção para podermos confrontar com as personagens de Rosa:

[...] o fundo, o mundo às costas da personagem não foi elaborado nem é percebido nitidamente pelo autor-contemplador, e é dado supostamente, de modo incerto, de dentro da própria personagem, assim como é dado a nós mesmos o fundo da nossa vida. Às vezes ele está ausente por completo; fora da personagem e de sua própria consciência não há nada de efetivamente sólido; a personagem não é conatural com o fundo que a acentua (o ambiente, os usos e costumes, a natureza, etc.), não se junta a ele em um todo artisticamente necessário, movimenta-se nele como uma pessoa viva sobre fundo de decoração morta e imóvel; não há uma fusão orgânica da expressividade externa da personagem (a imagem externa, a voz, as maneiras, etc.) com a sua posição ético-cognitiva interna, a primeira se ajusta a ela como uma máscara não única nem essencial ou não atinge nenhuma nitidez, a personagem não se volta de frente para nós; **os diálogos entre pessoas inteiras, nos quais os elementos significativos artisticamente indispensáveis são rostos, os trajés, a mímica, o ambiente situado além do limite de uma dada cena, começam a degenerar numa disputa interessada em que o centro dos valores está situado nos problemas debatidos**; por último, os elementos de acabamento não estão unificados, não existe uma face única do autor, ela está disseminada ou é uma máscara convencional. (2008, p. 17, grifo nosso)

Embora tenhamos o entendimento de que, nas obras de Guimarães Rosa, haja um mundo ou um ambiente determinado axiologicamente, o sertão, não acreditamos que a personagem seja “conatural” ou se restrinja a ele, pois o sertão rosiano “carece de fechos”, não é um lugar imóvel e morto. É, como dissemos mais acima neste capítulo, um mundo que se constrói através da consciência da personagem. Aliado a isso, mesmo que haja uma insistência em determinar a obra de Rosa pela linguagem do sertanejo (que iremos debater em seguida), entendemos que a construção dessa linguagem não é finalizada nela mesma como um objeto de contemplação por si mesmo, mas ela se conjuga esteticamente com a personagem e, além da pura construção linguística, são os problemas que se evidenciam, ou seja, é o agir ético da personagem

naquele mundo (que pode ser qualquer lugar do mundo, uma vez que “o centro de valores está situado nos problemas debatidos” e não no exterior, no aparente). Destarte, compreendemos as personagens de Guimarães Rosa como pertencentes a esse primeiro caso e como consciências plenivalentes e equipolentes que constroem um agir orientados pelo seu lugar no mundo que está aberto e inacabado, portanto, além de polifônicas, elas são arquitetônicas. É desse ponto de vista que pretendemos demonstrar a relação entre o autor e as personagens na ficção de João Guimarães Rosa.

4.5.3 Palavra arquitetônica e tom emotivo-volitivo⁶⁹

A palavra para Bakhtin tem sentido de discurso, ou seja, ela é sempre compreendida em sua materialidade prosaica, a partir do seu uso e não como um objeto estático ou morto. Ao tratarmos da palavra arquitetônica como um elemento específico da ficção de Guimarães Rosa, também a queremos entender em seu uso contextual, dentro da fala das personagens, dentro do mundo e da concepção-de-mundo arquitetonicamente orientadas para o todo do objeto estético. Como falamos anteriormente, essa palavra arquitetônica tem relação com a palavra bivocalizada ativa, que podemos encontrar, segundo Bakhtin, na obra de Dostoiévski. Uma palavra ou discurso de dupla orientação, que não é direcionada para um único campo ideológico, mas para dois ou vários a partir da entonação ou tom emotivo-volitivo. Mas, em Guimarães Rosa, falamos de uma bivocalização ativa de tipo especial que se realiza na própria unidade do discurso, a palavra, na maneira como Rosa constrói, inventa e “naturaliza” essas palavras na voz de cada personagem. O importante aqui é não perdermos de vista a impossibilidade de retirar a palavra de dentro do seu contexto e dicionarizá-la ou mesmo espetá-la num quadro que a define como regionalismo, arcaísmo, neologismo, xenismo ou qualquer coisa do tipo. Sem a entonação, sem o momento da realização material, a palavra deixa de ser arquitetônica para ser um signo morto com um significado abstrato. Voltemo-nos novamente a Bakhtin quando ele fala da “palavra outra” em Dostoiévski:

O significado estilístico da palavra outra em Dostoiévski é enorme. Ela vive aí uma vida muito intensa. Os nexos estilísticos essenciais não são de forma alguma para Dostoiévski os nexos entre as palavras no plano de uma única enunciação monológica: são fundamentais os nexos dinâmicos, muito tensos, entre as enunciações, entre centros discursivos e semânticos independentes

⁶⁹ A palavra arquitetônica e o tom emotivo-volitivo se alinham à resposta *d*, relativa à temática da linguagem (como nas páginas 59 e 99 acima).

com plenos direitos, não submetidos à ditadura semântico-verbal de um único estilo monológico e de um único tom”. (BAKHTIN *apud* PONZIO, 2011, p. 20-21)

Essa insubmissão “à ditadura semântico-verbal” que caracteriza a “palavra outra” em Dostoiévski ou, como vimos tratando, a “palavra bivocalizada ativa”, ocorre de maneira semelhante e potencializada em João Guimarães Rosa. A palavra como unidade, construída através de seu potencial significante dentro de um tom emotivo-volitivo ou entonação específica a um dado contexto, é arquetonicamente orientada ao todo do objeto estético. Não queremos generalizar dizendo que todas as palavras num dado texto são de importância essencial, mas aquelas palavras que orientam uma determinada descrição ou ação ou que esclarecem/ocultam a opinião de uma personagem numa dada situação – ao carregar uma materialidade específica para aquela situação – se torna extremamente significativa para a compreensão do todo, da cena ou da própria personagem. Hansen⁷⁰, a quem recorreremos novamente, demonstra na sua perspectiva como o leitor tende a compreender a palavra em Guimarães Rosa:

Por exemplo, quando o leitor encontra em Buriti, de Corpo de Baile, um enunciado como O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – éle igreja as árvores, deve entender que a onomatopeia “úa” da fala de Zequiel está sendo conjugada como um verbo analógico, o verbo uar, que é o predicado de um sujeito, “vento”; também deve entender que um adjunto adverbial de modo, “morrentemente”, formado de um particípio presente, “morrente”, circunstancializa essa ação. Também deve entender que a predicação do verbo “ser”, “é”, introduz um predicativo, “oada”, uma onomatopeia substantivada, e que um novo verbo analógico, igreja, é conjugado em “igreja”, fazendo uma nova predicação. Embora possa entender que a composição retórica do enunciado tem as funções gramaticais de sujeito e predicado, não é imediatamente evidente para o leitor o que o predicado “igreja” atribuído ao sujeito “vento” lhe comunica como significação e sentido. **Quando busca na sua memória uma representação conhecida que lhe permita achar e reconhecer uma significação provável e não a encontra, o leitor imediatamente adapta o vazio de significação produzido pelo termo no seu entendimento ao que supõe conhecer, fazendo uma tradução verossímil, mas parcial. Por ser parcial, a tradução deixa para trás um resto de significação indefinida que, na sequência da leitura, vai se relacionando com outros restos de outras traduções parciais de outras expressões. A presença da unidade desse contínuo de significação indeterminada é percebida pelo leitor como uma substância vaga e difusa, que se estende entre as palavras relacionando-as indefinidamente, como se fosse uma substância aquém e além, fora da linguagem.** (2012, p. 122).

Ao tentar relacionar essa forma indeterminada fora do contexto no qual ela está inserida, dentro do todo do texto, no caso, “Buriti”, ou da fala da personagem Zequiel (que analisaremos no capítulo VIII mais à frente), que tem um tom emotivo-

⁷⁰ Op. cit.

volitivo próprio relacionado à sua condição de pária, de louco, que vive numa fazenda ouvindo todos os sons da noite esperando um inimigo, o leitor procura preencher essa indeterminação ou vazio, segundo Hansen, “por meio de conhecimentos não-literários a que recorre, filosofia, religião, mito, psicanálise, etc.” (2012, p. 123) Para Hansen

Devia ser óbvio que, sendo produto da aplicação de uma técnica retórica, o fundo é um objeto intencional comunicado funcionalmente ao leitor no seu ato de percepção da forma como a presença da avaliação autoral que, na indeterminação efetuada, ironiza, relativiza, nega e dissolve a mediação de formas realistas familiares. Muito humorado, o procedimento avaliativo atravessa o deserto positivista das certezas representacionais do leitor, sugerindo-lhe que as veredas por onde sua leitura passa são não só para interpretar, mas principalmente para produzir o grande sertão da legibilidade a que está habituado. (2012, p. 123)

Nesse tipo de situação, de um contexto de indeterminação, surge o que chamamos de “palavra arquitetônica” e o tom emotivo-volitivo como uma palavra e entonação que devem ser compreendidos a partir de elementos literários, contextuais. Assim, tentaremos construir uma análise da relação entre a palavra arquitetônica, seu tom emotivo-volitivo junto à relação entre autor e personagem e ao cronotopo, tudo dentro do texto e a partir de premissas estéticas e literárias. Obviamente, não podemos deixar de lado as possibilidades interpretativas que o objeto estético rosiano nos oferece. É nesse sentido que também traremos outra categoria como parte fundamental em nosso procedimento analítico: o cocriador.

4.5.4 Cocriador⁷¹

É a partir de uma quinta categoria, o cocriador, que a totalidade do objeto estético toma forma. Não há obra sem leitor. Não há mundo criado sem a contemplação ativa do leitor, que constrói, num processo ético-cognitivo, sua avaliação do mundo ficcional que está lendo de forma participante. É o cocriador que, através de sua concepção-de-mundo, dá sentido à concepção-de-mundo do autor-pessoa e das concepções-de-mundo equipolentes do autor-criador e personagens. Lembremos que o cocriador é também uma instância interna, pois, para Bakhtin:

A atividade formativa do autor-criador e do contemplador domina todos os aspectos da palavra: com a ajuda deles todos, o autor pode realizar a forma completamente orientada para o conteúdo; por outro lado todos eles servem também para exprimir o conteúdo; em cada momento o criador e o contemplador sentem a sua própria atividade seletiva, construtiva,

⁷¹ O cocriador se alinha à resposta *e*, relativa à crítica rosiana (como nas páginas 59 e 99 acima).

determinante, completante e, ao mesmo tempo, sentem aquela coisa sobre a qual está orientada esta atividade, que a antecede. Mas, é claro, o *momento regente*, o foco das energias formadoras é o quinto elemento [o sentimento da atividade vocabular, do engendramento ativo do *som significante* (incluem-se aqui todos os momentos motores, a articulação, o gesto, a mímica do rosto, etc., e toda a orientação interior da minha personalidade, que, por meio da palavra, da expressão, ocupa ativamente uma certa posição axiológica e semântica)]; em seguida, na devida ordem de importância, vem o quarto momento [o momento entonacional (no plano psicológico, emocional e volitivo) da palavra, sua orientação axiológica que exprime a variedade das relações axiológicas do falante], isto é, a avaliação, depois o terceiro – as ligações, o segundo – o significado, e, enfim, o primeiro – o som, que parece absorver para si todos os momentos restantes e que se torna o *portador da unidade da palavra na poesia*. (2010, p. 62)

Os momentos configuradores do conteúdo, da forma arquitetônica, na construção do sentido do objeto estético, são assim orientados duplamente no autor-criador e no cocriador ou autor-contemplador. Portanto, a existência de um cocriador que deve compreender a obra a partir de seu conhecimento, mas que também “deve rejeitar tudo que não tem relação com ela” (BAKHTIN, 2010, p. 63), não simplesmente como intérprete, é uma instância do todo estético. Portanto, compreendemos que uma análise a partir de conhecimentos não literários não está totalmente descartada; pelo contrário! A literatura, se bem lembrarmos as palavras de Hansen no segundo capítulo deste trabalho, é coisa representante e pode, perfeitamente, construir significados não apenas relacionados a outras formas de conhecimento, mas ela mesma ser uma forma de conhecimento ou de conhecer o mundo. A posição social, política, econômica, filosófica do contemplador é determinante para uma compreensão do objeto estético para que ele se torne essa “coisa representante”, aberta, criativa, livre.

É, pois, dessa maneira que procedemos à análise dos textos de Guimarães Rosa através de uma cocriação articulada com todas as outras categorias e que não deve prender-se a preconceções geolocalizadas, mas numa inter-relação entre o eu-e-o-outro, no mundo da vida e no mundo da cultura.

Nossas tentativas de salvação encontram sentido na articulação entre uma problemática diante do objeto estético e de uma fundamentação teórica que atua como ferramenta de compreensão desse objeto e que, ao encontrá-lo, se adequa a sua existência como obra material, ou seja, a literatura acaba por determinar a teoria e a ressignificá-la dentro de uma proposta de análise e compreensão viva, ativa, responsiva e participante.

Pensar o sentido estético e ético na ficção de João Guimarães Rosa é o ponto de partida de uma disposição teórico-crítica que pretende compreender a obra de

arte literária, principalmente de Guimarães Rosa, como um produto gerador de conhecimento que busca conhecer o ser humano em sua plenitude, não apenas como um objeto dado, mas como um devir positivo, um devir esperança que pode ser percebido não apenas nas falas do próprio Guimarães Rosa (nas cartas à Meyer-Clason ou na conversa com Gunther Lorenz), mas na própria obra: nos amores de Riobaldo, na pureza de Miguilim, na força de Pê-boi ou de Laudelim. Esperança essa que, coincidentemente, está presente nas formulações teórico-filosóficas de Bakhtin. Uma esperança que encontra na relação do eu com o outro a possibilidade de construção de um mundo orientado para o futuro, sem qualquer temor escatológico, mas repleto de liberdade, empatia e potencial. Esses dois pensadores do século XX, Bakhtin e Guimarães Rosa, aliam-se a uma horda de pensadores que creem no ser humano e que acreditam num mundo ainda possível. Portanto, pensar o sentido estético e ético da ficção de João Guimarães Rosa em diálogo com a teoria ética e estética de Bakhtin é um posicionamento político mais que acadêmico. Mas, como dissemos anteriormente, tudo o que falamos até aqui são conjecturas; o centro mesmo deste trabalho está na análise dos textos de Guimarães Rosa, que fornecem o material para compreendermos a narrativa arquitetônica (num sentido bem próximo ao aristotélico, à exceção da postura hierarquizante) como um fim último – o ser humano, o bem e a verdade construídos dialogicamente.

Para chegarmos, por fim, à segunda parte deste trabalho, resta desenvolvermos uma visão geral da obra de Guimarães Rosa, nossa visão sobre o sertão e o sertanejo e como as leituras da ficção rosiana a partir de nossas hipóteses estarão organizadas. Para isso, construímos um quinto capítulo neste conjunto de andaimes.

5 POSSIBILIDADES DO IMPOSSÍVEL

[Corredor da universidade. Encontro casual entre professor e aluno. Diálogo:]

Professor: Bom dia!

Aluno: Bom dia!

Professor: Você é aluno do doutorado?

Aluno: Sim. Entrei há pouco tempo.

Professor: Qual o seu objeto de pesquisa?

Aluno: Eu vou ler a ficção completa de Guimarães Rosa dialogando com Bakhtin.

Professor: Isso é impossível! Por que você não escolhe um dos livros de Rosa?!

Aluno: ...

Agora que sabemos ser impossível ler toda a ficção de Guimarães Rosa no tempo previsto para produzir uma tese de doutorado, aquela máxima de Jean Cocteau – “não sabendo que era impossível, foi lá e fez” – cai por terra. Como fazer? Como tentar oferecer uma leitura que seja minimamente razoável da obra de Guimarães Rosa? Nos três capítulos anteriores, a partir do exame da fortuna crítica rosiana, da sistematização e aprofundamento do conceito de *Weltanschauung* e da apresentação dos fundamentos e categorias que estabelecem a narrativa arquitetônica, tentaremos, agora, construir e apresentar os pressupostos metodológicos que nos darão a possibilidade de analisar as arquitetônicas sertanejas da ficção de João Guimarães Rosa, a partir de nossa argumentação elaborada até aqui.

Voltemos, portanto, à nossa questão-guia: “*Qual o sentido estético e ético da forma literária de João Guimarães Rosa?*”. A partir desse questionamento, pudemos construir cinco respostas que se desenvolveram ao longo dos três capítulos e receberam novos contornos a cada nova abordagem da questão. As cinco respostas se configuram em torno de quatro temas: o regionalismo, a metafísica, a linguagem e a fortuna crítica. Este capítulo quer ser uma preparação para o leitor desta tese; depois de tanta volta pelas tangentes, o nosso olhar direto para a ficção rosiana. Quer ser o arranjo final para, enfim, entrarmos na segunda parte. Aqui é onde se deseja apresentar de maneira panorâmica a ficção de Guimarães Rosa, seus sete livros e o mundo que ele representa – o sertão. Aqui é onde se deseja argumentar a necessidade de ler a ficção completa para compreendermos as arquitetônicas sertanejas de Rosa. Aqui é onde se quer demonstrar possibilidades ao impossível que parece debruçar-se sobre esta obra. A hora e a vez de

deixar claro quais serão os caminhos, como será a travessia, olhando agora para a matéria vertente, para o baile todo, do chão à letra, do sertão à língua.

5.1 “SÓ SABEMOS DE NÓS MESMOS COM MUITA CONFUSÃO”

O fundamento teórico-filosófico para pensarmos a ficção rosiana, como está claro desde o início deste trabalho, é o pensamento bakhtiniano. Mas a filosofia de Bakhtin apresenta também bases para um método de análise da obra literária. A base para essa metodologia de leitura e compreensão está no texto “O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária”. Ao demarcar sua posição crítica em relação aos Formalistas Russos, representantes do que Bakhtin chama de estética material, o pensador traça, ao refutar pressupostos formalistas, os procedimentos de análise que ele entende como apropriados para a análise de um objeto estético.

Em primeiro lugar, é preciso compreender a forma além do seu aspecto material, entender a “tensão emocional e volitiva da forma, a sua capacidade inerente de exprimir uma relação axiológica qualquer, do autor e do espectador, com algo além do material” (2010, p. 22). Para Bakhtin, a forma artística tem um caráter ativo que supera o material, pois “deve-se distinguir rigorosamente o conteúdo, movimento indispensável no objeto artístico e a diferenciação cognitiva objetual”. Essa última como sendo uma expressão a partir da qual se estabelece o distanciamento entre conteúdo e material. Em outro momento do texto, o russo usa a metáfora do mármore para o escultor – um material que deve ser, assim como o cinzel, transcendido da contemplação, do *télos* da escultura: o homem corpóreo. Para a arte literária, a língua não deve ser compreendida como algo essencial, sozinha, para percepção do homem interior – objetivo da Literatura. Nesse momento, nós discordamos de Bakhtin, mas, por ora, é preciso entender que o filósofo de Orel estava construindo uma teoria que superasse o que para ele eram erros cruciais no estabelecimento de uma ciência da Literatura como estavam tentando fazer os formalistas. Então, a partir da noção do caráter ativo do objeto artístico, Bakhtin desenvolve três tarefas para a realização de uma análise do objeto estético:

Compreender o objeto estético na sua singularidade e estrutura puramente artística, estrutura que a partir de agora chamaremos de objeto estético arquitetônico, é a primeira tarefa da análise estética. / Depois, a análise estética deve abordar a obra na sua realidade original, puramente cognitiva, e

compreender sua estrutura de forma totalmente independente do objeto estético: o esteta deve tornar-se um geômetra, um físico, um anatomista, um fisiólogo, um linguista, como também o artista, até um certo ponto, é obrigado a sê-lo. Assim, a obra de arte literária deve ser compreendida inteiramente, em todos os seus momentos, como um fenômeno da língua, isto é, de modo puramente linguístico, sem qualquer consideração quanto ao objeto estético que ela realiza, somente nos limites da conformidade científica que rege seu material. / Finalmente, a terceira tarefa da análise estética: *compreender a obra exterior, material, como um objeto estético a ser realizado, como aparato técnico da realização estética*. É claro que esta terceira tarefa pressupõe já conhecidos e estudados tanto o objeto estético na sua singularidade, como a obra material na sua realidade extra-estética. / Na resolução dessa terceira tarefa, é preciso proceder pelo *método teleológico*. / À estrutura da obra, compreendida teleologicamente como realizando um objeto estético, nós denominaremos *composição da obra*. A composição da obra material, voltada para um fim específico, não coincide de modo algum com a existência artística serena, auto-suficiente do objeto estético. / Também pode-se definir a composição como o conjunto dos fatores da impressão artística. (2010, p. 22, grifos do autor)

O conteúdo, chamado de forma arquitetônica, é percebido pela subjetividade e sensibilidade do contemplador e do criador, é um objeto estético que define valores éticos e emocionais. Essa primeira tarefa pressupõe o ato-processo da fruição, da percepção de cada valor e sentimento, do aspecto moral, enfim, do conteúdo da obra de arte em sua singularidade, seu contexto histórico, social, artístico, geográfico etc. A segunda tarefa é um ato cognitivo, um ato do conhecimento, que não resguarda mais a atividade dada-para-ser (em processo) do conteúdo. É aqui que o contemplador, ao se comportar como um linguista, e, antes dele, o criador compreendem a relação entre o conteúdo e o material – a língua, o discurso, a palavra que caracteriza aquele conteúdo. A terceira tarefa, o método teleológico, é a de compreender a forma composicional que realizou o conteúdo junto ao material, como esse conteúdo foi enunciado ao contemplador (se num romance, num conto, num drama etc.). É justamente a indiferenciação desses três momentos como distintos e complementares um ao outro que torna a estética material ineficaz. Entretanto, ao tratar sobre o material, mesmo assumindo a essencialidade de sua compreensão como fenômeno da língua para o objeto estético, Bakhtin entende que o material é um elemento técnico e, portanto, “não entra diretamente no objeto estético” (p. 49). Vimos no capítulo IV deste trabalho que uma das características fundamentais da narrativa arquitetônica de Guimarães Rosa é a palavra arquitetônica, ou seja, um tipo de discurso ou palavra que é construída para dar sentido único, específico, à ação narrativa e, portanto, que entra diretamente no objeto estético. Esse é um dos únicos pontos em que discordamos do método de análise proposto por Bakhtin. Outro ponto de distanciamento entre nossa proposta de análise e a

do russo foi discutida no capítulo IV, que é a redefinição do conceito de arquetônica. Em todos os outros pontos apresentados acima, nós concordamos com o método de Bakhtin. Cabe aqui uma ressalva e um esclarecimento. Ao falarmos e apresentarmos o que chamamos de método de Bakhtin, estamos nos referindo a um momento específico de sua produção intelectual (a década de 1920) e, portanto, não pode ser confundido com o chamado “método sociológico”, como Voloshinov estabeleceu em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. O método sociológico, como definido por Voloshinov (não Bakhtin), de acordo com o Grupo de Estudos em Gêneros do Discurso (GEGe), funciona da seguinte forma:

O método, em Bakhtin, consiste em submeter a materialidade linguística concreta – entendida como o resultado verbal das interações sociais, geradora, por sua vez, e formas de *interação* verbal específicas – a um olhar analítico que integre *ideologia* e *linguagem*. Ou seja, não há dissociação entre signos e as formas concretas de comunicação social, estas, por sua vez, intimamente relacionadas à base material da sociedade em que se realizam. Bakhtin sugere uma orientação de pensamento a partir do seguinte *procedimento*: primeiramente, identificam-se e analisam-se “as formas e os tipos de *interação* verbal”, relacionando-os com “as condições concretas” em que se realiza essa *interação* verbal. Em seguida, deve-se analisar “as formas das distintas enunciações” e as “dos atos de fala isolados”, considerando-os como elementos constituintes da *interação* verbal ideológica. Seguindo esse procedimento, realiza-se o “exame das formas da *língua* na sua interpretação linguística habitual”. Estes procedimentos analíticos são complexos e operam de forma conjunta. (2013, p. 74, grifos dos autores)

Esse método está vinculado ao exame da realização da língua no mundo da vida, em sua realização prática. É diferente do exame de uma obra de arte, um produto do mundo da cultura, que se utiliza de elementos do mundo da vida para a sua realização. Portanto, a questão do signo como ideológico – fundamento essencial das interações de fala no mundo da vida – deve ser considerado de forma diferente na obra de arte, uma vez que existe um *telos*, um estilo, uma tradição, uma totalidade (autor-criador), que detém o excedente de visão daquele mundo das personagens. O elemento ideológico é perfeitamente possível, mas devem ser considerados vários momentos para que o exame desse tipo de conteúdo seja realizado. Como vimos no capítulo III, a relação entre visão de mundo e ideologia não é uma determinação de via única, mas dupla e complexa. Além disso, a obra de arte, principalmente o romance ou a narrativa, é elaborada na conjunção de duas forças: as centrípetas e as centrífugas.

Estabelecidos nossos fundamentos metodológicos primeiros, passemos à discussão sobre essas forças que constituem o romance. A sua compreensão é fundamental para o estabelecimento teórico-filosófico de nosso posicionamento dentro

da crítica literária. A partir do exame e da compreensão da atuação dessas forças na narrativa, é possível também estabelecermos nossa atuação na História.

5.2 “todo-o-mundo neste mundo é mensageiro”

“O discurso no romance” (2015) é o texto no qual Bakhtin elabora os conceitos de forças centrípetas e forças centrífugas que atuam no mundo e são materializadas na linguagem através da heteroglossia, que é uma dessas forças centrífugas. Como alertam Morson e Emerson (2008, p. 48 ss.), não podemos compreender as forças centrífugas como uma única coisa, pois elas se caracterizam pela desordem, pelo não oficial, em todos os aspectos da cultura. É a supressão dessas forças, da multiplicidade de linguagens que atuam no mundo, que acaba determinando muitas posturas da poética tradicional. Como Bakhtin escreve: “O romance é um gênero *literário*. O discurso romanesco é um discurso poético, mas, no âmbito da concepção vigente de discurso poético, ele efetivamente não se aloja” (2016, p. 38). Tanto a poética quanto a filosofia da linguagem, a teoria dos gêneros e a estilística tradicionais, assumem, para ele, uma visão monológica de linguagem, que condiciona o entendimento da língua a uma postura ideologicamente monovocal, “oficial”, institucionalizada:

Em tal condicionamento das categorias basilares da estilística a certos destinos históricos e tarefas do discurso ideológico reside a força dessas categorias e, simultaneamente, também as suas limitações. Estas foram geradas e formuladas pelas forças históricas atuais da formação verboideológica de certos grupos sociais, foram uma expressão teórica dessas forças ativas que criam a vida da linguagem. // Essas forças são as *forças da unificação e centralização* do mundo verboideológico. (2016, p. 39, grifos do autor)

Esses processos de “unificação e centralização”, diz o russo, são uma “expressão das *forças centrípetas* da língua”. Essas forças, que agem através de diversas correntes teórico-filosóficas ao longo da História, acabam promovendo “a vitória de uma língua dominante (dialeto) sobre outras, o desalojamento de línguas, sua subjugação, sua instrução pela palavra verdadeira, a familiarização dos bárbaros e dos segmentos sociais inferiores com a língua única da cultura e da verdade” (2016, p. 41). Tais forças são fundamentais para a manutenção de uma língua que possa ser compreendida por todos os grupos sociais em meio a um conjunto heterodiscursivo que a envolve. Mas não é possível termos uma única linguagem e verdade regendo todos os

aspectos da vida. A imposição de uma única linguagem é um movimento violento de silenciamento e segregação, além de ser totalmente abstrato. Entretanto, foi justamente a partir desse momento que atuaram diversos ramos da cultura e do pensamento ao longo da História. Bakhtin cita a poética aristotélica⁷², a poética de Agostinho, a “gramática universal” de Leibniz, a filologia clássica, entre outros, que definiram as bases da estilística e da poética tradicionais na compreensão de uma linguagem única, de gêneros rígidos etc., que ignoram o heterodiscurso. Mas, agindo ao mesmo tempo, estão os processos de descentralização e separação. Ele escreve:

Em cada momento concreto de sua formação, a língua é estratificada em camadas não só de dialetos no exato sentido do termo (segundo traços formalmente linguísticos, sobretudo fonéticos), mas também – o que é essencial para nós – em linguagens socioideológicas: linguagens de grupos sociais, profissionais, de gêneros, linguagens de gerações, etc. desse ponto de vista, a própria linguagem literária é apenas uma das linguagens do heterodiscurso e, por sua vez, também está estratificada em linguagens (de gêneros, tendências, etc.). E essa estratificação factual e diversamente discursiva não são apenas a estática da vida da língua, mas também a sua dinâmica. A estratificação e o heterodiscurso se ampliam e se aprofundam enquanto a língua, ao lado da centralização verdoideológica e da unificação desenvolvem-se incessantemente os processos de *descentralização e separação*. (2016, p. 41, grifos do autor)

Esses processos são chamados de “forças centrífugas”, que atuam diretamente na realização concreta do discurso em todas as suas modalidades textuais. A atividade de criação através do uso da língua a partir de sua percepção multívoca no cotidiano, a criação de novos termos, de jargões profissionais, de novas formas discursivas, de novos gêneros textuais, o desenvolvimento de gêneros primários e sua atualização incessante, ocorreu lado a lado com as forças de unificação. Para Bakhtin, entretanto, alguns gêneros literários (como a Epopeia, a Tragédia etc.) desenvolvem-se junto às forças centrípetas, já

*o romance e os gêneros da prosa literária que gravitam em torno dele formaram-se historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras. Enquanto nas cúpulas socioideológicas a poesia resolvia uma tarefa de centralização cultural, nacional e política do mundo ideológico verbalizado, no mundo baixo, nas farsada e tablados do teatro de feira ecoava um histriônico heterodiscurso, um arremedo de todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia-se a literatura do *fabliau* e das canções de rua, provérbios, anedotas – onde não havia nenhum centro da língua, onde se evava a cabo o livre jogo com as “línguas” dos poetas, cientistas, padres, cavalheiros, etc.,*

⁷² Cabe aqui uma reflexão. A Poética de Aristóteles tem uma trajetória difusa na História da Arte. Depois de muito tempo perdida, foi encontrada uma versão na língua ciríaca que foi a base para a tradução de Lodovico Castelvetro no início do Renascimento. A rigidez das unidades de tempo, lugar e ação que por muito tempo serviram como bases para o teatro europeu são mais de responsabilidade do italiano do que de Aristóteles. Para aprofundar essa reflexão cf. LUNA, 2005.

onde todas as “línguas” eram máscaras e não havia pessoa linguística autêntica e indiscutível. (2016, p. 42-3, grifos do autor).

Em meio ao carnaval, à Igreja, à Política, às Instituições, às guerras, às artes, à filosofia, a cultura popular na Idade Média e, principalmente, no Renascimento vai agir para transformar as formas rígidas e centralizadoras. Na dramaturgia, por exemplo, a forma da tragédia vai se desenvolver à plena luz da História no século XVIII, derrubando a cláusula dos estados. Para representar o trágico, não seria mais necessário um rei ou uma rainha, mas uma mãe ou um homem que sofre sem merecer. Quando Bakhtin diz do caráter centrípeta da Tragédia e da Epopeia, ele tem como horizonte o conjunto de regras e definições que enrijecia as formas da Antiguidade. Mas homens como Shakespeare, Lope de Vega, Lessing, Diderot agiram a partir da descentralização e transformaram o trágico. Bakhtin chama esse processo de romancização – quando elementos populares, prosaicos, essencialmente romanescos, entram em outros gêneros, transformando-os. Se pensarmos em Guimarães Rosa, por exemplo, e no romance de forma geral, as forças centrífugas que atuam através das formas populares e orais são determinantes para a construção de um objeto estético que os considere e os romancize. Irene Machado (1995, p. 228) diz que Rosa, “ao colocar a narrativa no fluxo oral do personagem [Riobaldo], romancizou vários ‘gêneros orais’”. E continua:

Os provérbios, os casos, as cantigas, as paródias e as reflexões espalhadas pela narrativa tornam-se peças fundamentais da prosa combinatória que Riobaldo, personagem-narrador, conta com o prodígio da memória que ele, como narrador oral nato, preserva. A presença do contador e a romancização dos “gêneros orais” são elementos que determinam a oralidade do romance de Guimarães Rosa. Uma história puxa a outra, um “gênero” se introduz dentro do outro e tudo vive sobre fronteiras.

Ao recuperar a imagem da coisa dentro da outra, Machado redimensiona a ideia de Walnice Nogueira Galvão, criada em *As formas do falso* (1972), para um nível composicional. Nossa preocupação deixada no capítulo II desta tese, sobre a tese de Galvão, se desfaz e nos satisfaz com a proposta de Irene Machado. Junto com isso, a ideia das fronteiras das fronteiras, fundamental para Bakhtin, estabelece o romance como o lugar das forças centrífugas que podem ser vistas em toda a sua vitalidade. A relação entre as fronteiras em que atuam tanto as forças centrípetas quanto as forças centrífugas na linguagem e em sua realização concreta no mundo verboideológico é fundamental para compreendermos, portanto, a nossa perspectiva crítica quanto a algumas posturas vistas tanto na fortuna crítica rosiana como na própria construção da historiografia brasileira e do sertão. A concorrência entre as duas forças que atuam na

construção da História e na percepção da realidade são determinantes para a análise da narrativa rosiana.

No capítulo III, nós tratamos do sertão sob a perspectiva da *Weltanschauung* e de como a literatura atuou para representar esse lugar. Agora, trataremos do sertão sob o ponto de vista histórico para esclarecermos de maneira mais incisiva alguns de nossos posicionamentos dentro da História e da Crítica Literária.

5.3 “DA MANGA ROSA QUERO O GOSTO E O SUMO”

“Já às primeiras notícias de Colombo sobre as suas Índias tinham começado a desvanecer-se naquele Novo Mundo os limites do possível. E se todas as coisas ali surgiam magnificadas para quem as viu com os olhos da cara, apalpou com as mãos, calcou com os pés, não seria estranhável que elas se tornassem ainda mais portentosas para os que sem maior trabalho e só com o ouvir e o sonhar se tinha por satisfeitos. Nada parece, aliás, quadrar melhor com certa sabedoria sedentária do que a impaciência de tudo resolver, opinar, generalizar e decidir a qualquer preço, pois o ânimo ocioso não raro se ajusta com a imaginação aventureira e, muitas vezes, de onde mais minguada for a experiência, mais enfunada sairá a fantasia” (HOLANDA, 2007, p. 5-6)

A construção do sertão brasileiro é um processo histórico único no mundo. Desde a colonização e dos procedimentos de ocupação territorial dos interiores até a exploração do trabalho, mão de obra barateada e subutilizada, da pauperização e abandono convivendo lado a lado com o enriquecimento astronômico de pessoas, famílias e grupos políticos, que se alimentam das almas semianalfabetas e desamparadas por tudo, temos uma série de acontecimentos e princípios socioeconômicos interpretados e reinterpretados sob perspectivas diversas por vários tipos de pessoas, tipos de metodologias ou posturas ideológicas que tentam definir ou até delimitar o que sejam o sertão e o sertanejo. As representações literárias, assim como as tentativas histórico-sociológicas de interpretação, constroem uma miríade de imagens que menos definem do que tipificam ou estereotipam o sertão e o sertanejo. Aqui é a nossa vez de tentar apresentar uma perspectiva desse lugar para, unicamente, determinar um posicionamento. Para nós, há três momentos distintos de percepção do sertão e do sertanejo na História brasileira. O primeiro está circunscrito ao início da colonização.

Segundo Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do Paraíso* (2007), o Brasil era visto como terra de expiação e trabalho, a materialização do paraíso bíblico, o Éden de riqueza, fartura e pureza celestial. As primeiras representações da terra brasileira são de ternura, espanto diante do sublime natural, esperança. Alguns viajantes do século XVI ainda acreditavam num discurso mítico relativo às Américas, que daria uma possibilidade de renascimento, de purificar-se do mal e do pecado que se instalara na Europa, principalmente depois da Peste Negra. Tudo na América parecia saído do imaginário europeu e todo o imaginário europeu a partir do século XVI e durante ainda muito tempo tratou de construir representações as mais variadas sobre a nova terra, como escreve Laura de Mello e Souza, em *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*:

Natureza edênica, humanidade demonizada e colônia vista como purgatório foram as formulações mentais com que os homens do Velho Mundo vestiram o Brasil nos seus três primeiros séculos de existência. Nelas, fundiram-se mitos, tradições europeias seculares e o universo cultural dos ameríndios e africanos. Monstro, homem selvagem, indígena, escravo negro, degredado, colono que trazia em si as mil faces do desconsiderado homem americano, o habitante do Brasil colonial assustava os europeus, incapazes de captar sua especificidade. Ser híbrido, multifacetado, moderno, não poderia se relacionar com o sobrenatural senão de forma sincrética. (p. 85)

Se os europeus foram incapazes de se relacionar com o homem americano, os ameríndios começaram a readequar suas próprias profecias diante da novidade do outro que surgia em suas terras⁷³. O genocídio, entretanto, era algo impensável. Mas, através desse recurso nefasto, os europeus instalaram-se, dominaram. Houve resistência no limite do possível de todos os povos, tanto índios quanto africanos, que já estavam sendo arrancados de suas terras para serem subjugados aqui. A violência, que, de simbólica, com o hasteamento de uma cruz católica na Bahia, passou a ser cada vez mais física e genocida, foi travestida de processo de colonização e ciclos econômicos. Cada ciclo mais cruel do que o outro, mais sangrento, mais segregador, mais vil e mesquinho até chegarmos ao século XXI.

No período de conquista de territórios e desbravamento da natureza selvagem, o “sertão”, simplesmente o interior, o que estava além do litoral – como podemos observar na carta de Pero Vaz de Caminha –, é um ambiente inóspito, de difícil acesso. Os povos indígenas, que não eram, obviamente, sertanejos, eram vistos e representados pelos primeiros cronistas como extremamente violentos ou avessos à “civilização”. Pero de Magalhães Gandavo escreveu que “ninguém pode pelo sertão

⁷³ Cf. TODOROV, 2003.

dentro caminhar seguro, nem passar por terra onde não acha povoações de índios armados contra todas as nações humanas” (2008, p. 65) – os povos indígenas eram violentos no sertão justamente porque foram expulsos violentamente do litoral, como explica Ganadavo mais adiante em seu texto. Além dos bárbaros, o clima já era um problema nesse primeiro período. Gandavo fala da “podridão da erva, matos e alagadiços” que são gerados “com a influência do Sol que nisto concorre” (2008, p. 119). Mas, mesmo assim, era essencial que o “sertão”, o interior, fosse explorado, pois os próprios índios davam informações sobre ouro e metais preciosos que havia ali. Além, é claro, dos braços para servirem de escravos no litoral – uma vez que os povos que ainda estavam ali eram “aliados” dos portugueses. A partir daí surgem as figuras do bandeirante e do sertanista. Pessoas com dois objetivos: procurar riquezas e civilizar (através do cativo ou do genocídio) os povos do interior, do sertão.

Nesse primeiro período de percepção do sertão, entendemos que muitas imagens e formas de representação tanto da terra como das pessoas que o povoavam, os indígenas, são reutilizadas para aqueles que viriam a ser, séculos depois, os sertanejos. A dinâmica de esmagamento dos povos indígenas do interior nos primeiros decênios da exploração é muito semelhante, guardadas as proporções, das dinâmicas modernas de esmagamento dos povos pobres que vivem no sertão. Mas houve um momento no qual os sertanejos – que eram em grande parte os sertanistas – foram a elite, a classe dominante e oprimida do sertão. Primeiro, no genocídio indígena e na destruição e assassinato dos povos africanos refugiados em Quilombos no interior. Depois, no estabelecimento das vilas e fazendas para a criação de gado vacum e equino que eram essenciais para a logística das plantações de cana de açúcar do litoral. O domínio do sertão de dentro durante o ciclo do couro é o que denominamos de “segundo período” ou momento de percepção do sertão e do sertanejo. É nesse momento que temos o início do estabelecimento desse universo sertanejo que se coloca diante do imaginário atual.

Os vaqueiros, os heróis de guerra – muitos dos que ajudaram a Espanha de Felipe II na expulsão dos holandeses do Nordeste brasileiro – receberam terras para desbravar e dominar. As famílias, depois do genocídio dos povos indígenas, se estabeleceram nos interiores, no sertão. Toda a organização social e política girava em torno dessas pessoas, que dominavam absolutamente tudo. Domingos Mafrense ou Domingos Sertão, que se estabeleceu na Vila da Mocha, hoje conhecida como Oeiras, no Piauí, era poderoso ao ponto de desafiar a própria Igreja. Por não gostar de um padre, à certa altura, que construía uma capela sem pedir sua permissão, Domingos Sertão a

incendiou. A paz só foi reestabelecida quando o Bispo de Pernambuco foi pessoalmente tratar com ele. A figura do vaqueiro, por outro lado, tem uma importância capital – ofício essencial que era naquele período. Desde a implantação das fazendas, no auge do ciclo do couro, até hoje a figura do vaqueiro e do sertanejo passou a ser representada como um tipo brasileiro por excelência. Na literatura romântica, como tratamos no capítulo III, José de Alencar, com *O Sertanejo*, Francisco Gil Castelo Branco, com *Ataliba, o vaqueiro*, e outros escritores regionalistas trataram de representar esse universo sertanejo. Ainda eram associados aos homens e mulheres do lugar os atributos de coragem, violência, “brutalidade”, resistência, que já eram associados aos índios do interior.

Do ciclo do gado e do couro, junto às entradas e bandeiras iniciadas ainda no século XVI, temos, necessariamente, a “construção” do sertão e do sertanejo. Uma construção feita a sangue, estrangulamento e ódio; manipulação, oportunismo e deformação. Uma equação complexa e nefasta traz como resultado a miríade de visões que temos desse lugar e dessa gente que povoa grande parte do território brasileiro. A escravidão e os quilombos; o genocídio, simbólico pela igreja e físico pelos sertanistas, dos índios e sua forte, mas insuficiente, possibilidade de resistência; as fazendas e vilas construídas e cercadas sob a égide de ricos assassinos institucionalizados pelos poderes públicos corruptos, imperial e republicano, e abençoados pela igreja corrupta; a devoção e o fanatismo religioso; a necessidade de sobrevivência sob sol escaldante e sob estrangulamento diuturno do patrão e do governo corruptos; o “esquecimento”, por parte do poder público corrupto, mancomunado com mandatários locais corruptos, de implantação de serviços básicos como saúde e educação, por séculos; a apatia, a fome, a miséria, o medo, o cotidiano, o tempo. Variáveis que deixam escapar qualquer tentativa de compreensão dos elementos que serviram para constituir o sertão e o sertanejo como eles eram até o século XX e/ou são até hoje.

Mesmo com o declínio do ciclo do couro, a partir da exploração das minas em Vila Rica, a necessidade da pecuária e da criação de outros animais mantinha o poder dos homens do sertão, que só entraram em um declínio mais severo com o processo de industrialização de São Paulo, no início do século XX, e com o êxodo rural que se intensificou até primeira metade daquele século. Esse terceiro momento pode ser examinado a partir do século XIX, com as revoltas como a Balaiada, a guerra de Canudos e, no início do século XX, quando se destacam figuras e fenômenos como o Padre Cícero, os cangaceiros, o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, as intempéries

climáticas, secas avassaladoras. Tudo isso criou processos históricos e personagens que definem muito do que hoje se diz sobre o sertão como vemos em Euclides da Cunha, Durval Jr., Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e outros. Aqui se impõe de forma impetuosa a dicotomia entre capital e interior (muito parecida com a dicotomia que já era estabelecida por Gandavo entre o litoral colonizado e o interior selvagem). A dicotomia hoje tem contornos culturais, econômicos e sociais no limite. Olhando com os olhos de hoje para as interpretações do sertão e do povo sertanejo feitas no século XX, diante do distanciamento geográfico e social que determinadas leituras carregam, o sertanejo passa ser o outro, assim como eram os povos indígenas, em alguns momentos sendo tratados como uma outra espécie.

A partir dessa correlação e tomando como centro a relação com o outro (outro sujeito, outro mundo), a visão que a História, e outras perspectivas científicas, formou sobre o “Brasil sertanejo” é muito próxima da visão construída em torno da América pelos descobridores no primeiro século de invasão europeia. A questão do outro é extremamente complexa, como explica Todorov (2003). As possibilidades de relação e percepção do eu para o outro são várias:

Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os “normais”. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie. (2003, p. 3-4)

A forma como o eu percebe, compreende e interpreta o outro está ligada à necessidade de separar e distinguir os lugares do eu e do outro, as suas posições geográficas, políticas, sociais, econômicas, estéticas e históricas. Se na conquista da América Central, a solução encontrada pelos espanhóis foi o genocídio, no Brasil, pensando no povo sertanejo, o que denominados de terceiro momento de percepção, o outro será caracterizado sempre a partir de um paradigma de rebaixamento e/ou tipificação – uma maneira de mantê-lo sempre como outro e lá.

Exemplo desse discurso de rebaixamento e/ou tipificação ou massificação é a maneira como Darcy Ribeiro (2005), ao tratar do Brasil Sertanejo na segunda metade do século XX, descreve o sertanejo como um objeto ou uma massa uniforme, uma coletividade sem rosto: “É de assinalar, porém, que o despertar da consciência sertaneja para sua própria causa não assume, ainda, uma atitude de rebeldia generalizada mas alcança já uma postura de inconformismo que contrasta com a resignação tradicional” (RIBEIRO, 2005, p. 360). Essa consciência, segundo o antropólogo, seria fruto das ideias reformistas e progressistas que chegavam ao sertanejo através do rádio ou de imigrantes sertanejos que regressavam à terra depois de temporada em lugares já tomados pelo “progresso” com condições “mais humanas e mais justas”. Para ele, o sertão recebeu “um tipo particular de população com uma subcultura própria, a sertaneja, marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família [...]” (2005, p. 340) e, mais adiante, “os sertões se fizeram, desse modo [com o aumento da população], um vasto reservatório de força de trabalho barata, passando a viver, em parte, das contribuições remetidas pelos sertanejos emigrados para sustento de suas famílias” (2005, p. 347). Para Darcy Ribeiro, “os sertões se fizeram”. A responsabilidade histórica pela miséria, ignorância e abandono é do sertanejo.

Para nós, o que sabemos, é que não basta dizer das condições naturais, geográficas, climáticas ou de uma análise fundamentada num discurso centrípeto para desenhar um panorama do sertão e do sertanejo. É necessário falar das tentativas de genocídio também dos povos do sertão, como empreendidas durante a formação do exército da borracha ou da construção de Brasília⁷⁴ – para ficarmos apenas no século XX. É necessário falar dos massacres de Canudos e do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. É necessário falar do massacre lento através da fome que foi capa de inúmeras revistas durante os anos 1990 e agora começa a assombrar novamente. É necessário falar dos “intelectuais” que inventaram um sertanejo e um sertão, do qual os políticos se apropriaram para vender um discurso de mendicância visando unicamente desviar verbas públicas ou vender passagens para entidades humanitárias engordarem ricos locais com verbas estrangeiras. É necessário falar da mesma invenção do sertão para vender praias e ambientes rústicos para atrair turistas (e houve ainda quem tentou

⁷⁴ Cf. o documentário “O romance do vaqueiro voador”, sobre a construção de Brasília.

mesmo usar a fome e a miséria como atração turística durante a década de 1980)⁷⁵. É necessário falar da falta de organização política coletiva na tentativa de barrar os processos de destruição e alheamento. É necessário falar muita coisa para fazer um mínimo e impreciso panorama do que sejam o sertão e o sertanejo do ponto de vista histórico, social, político e econômico. Já do ponto de vista cultural, é preciso pesar e medir todas as outras condições para compreender os aspectos *sui generis* do que entendemos por cultura sertaneja: a poesia, a música, a religiosidade, a língua, a sabedoria etc.

É necessário falar também, obviamente, que o sertão e o sertanejo são e estão aqui, aí, apesar de. Numa resoluta e impávida vontade de resistir e viver, de festejar mesmo que seja apenas a vida da maneira que ela se der. Uma vontade de esperança no dia que virá – constante no espírito de milhões de brasileiros e brasileiras vilipendiados diariamente. O “país do futuro”, máxima dracônica e maquiavélica, mas que traz em germen essa constante que alimenta a disposição para continuar acreditando nos filhos e nos filhos dos filhos, numa casa nova e próspera, no poder alimentar, no poder brincar, no poder brindar, no poder amar, no poder crer. Essa esperança no dia que virá talvez seja o componente principal que constitui a prosa de Suassuna, de Amado, de G. Ramos, no cinema de Glauber Rocha, na música de Luiz Gonzaga, Chico Science, Cordel do Fogo Encantado, Dr. Raiz e que pessoas como Euclides da Cunha, por exemplo, não enxergaram (ou enxergaram vendo-os apenas como o outro, o diferente, o inferior). Não podiam! Componente principal que constitui a ficção de João Guimarães Rosa e suas arquitetônicas, que são sertanejas porque orientadas para o infinito, para o aberto, para o inacabamento do mundo da vida, para o dia que virá.

Há, portanto, uma diferença determinante entre a literatura, no caso aqui, a literatura de Guimarães Rosa, e as interpretações político-científicas do sertão e do sertanejo. Enquanto as teses de pessoas como Walnice Nogueira Galvão, Luiz Roncari, Oliveira Vianna, Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, em termos bakhtinianos, constituem-se a partir de uma perspectiva centrípeta, institucional, outra, alheia, autoritária, a literatura é constituída a partir de perspectivas centrífugas – mesmo quando, ou talvez por isso,

⁷⁵ Em 30 de junho de 1987, o então presidente da Embratur, hoje prefake de São Paulo, João Dória, propôs que a seca fosse explorada turisticamente para que os brasileiros conhecessem “a riqueza e a pobreza do Brasil”. Uma postura bem representativa dos políticos – e até de outros setores (não apenas do sudeste) – sobre o sertão. Cf. em <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/presidente-da-embratur-de-sarneydoria-propos-fazer-da-seca-atracao-turistica-21534759>. Acesso em: 22 de agosto de 2017 ou: <https://www.cartacapital.com.br/politica/em-1987-doria-propos-fazer-da-seca-no-nordeste-uma-atracao-turistica>. Acesso em: 22 de agosto de 2017.

construídas a partir de uma *Weltanschauung* tão definida como a rosiana. Em *As Formas do Falso* (1972), Galvão faz uma apresentação do sertão e do sertanejo a partir dos estudos formativos do “povo brasileiro” que poderiam ter servido também de fonte para a produção de Guimarães Rosa, fato que Roncari, como mencionamos no início deste trabalho, coliga diretamente ao desenvolvimento de temas e personagens rosianas. É característica do que estamos tratando a seguinte reflexão de Oliveira Vianna:

Valente, bravo, altivo, arrogante mesmo, o nosso campônio só está bem quando está sob um chefe, a quem obedece com uma passividade de autômato perfeito. É este o seu prazer, este o seu gozo íntimo, esta a condição da sua tranquilidade moral. O ter de conduzir-se por sua própria inspiração, o ter de deliberar por si mesmo, sem orientação estranha, sem sugestão de um superior reconhecido e aceito, constitui para ele uma grave e dolorosa preocupação, um motivo íntimo de angústia, de inquietação, de tortura interior. Dessa tortura moral só se liberta pondo-se às ordens de um chefe, e obedecendo mansamente à sua sugestão, ao seu império. É essa certeza íntima de que alguém pensa por ele e, no momento oportuno, lhe dará o santo e a senha de ação; é essa certeza íntima que o acalma, o assegura, o tranquiliza, o refrigera. // Do nosso campônio, do nosso homem do povo, o fundo da sua mentalidade é este. Esta é a base da sua consciência social. Este o temperamento do seu caráter. Toda a sua psicologia política está nisto. (1982, p. 160)

A interpretação que Oliveira Vianna faz do “campônio” ou “homem do povo” como um total dependente do “chefe” ou de quem quer que se estabeleça como “pensante” serve como fundamento para a compreensão do sertanejo e de como as relações se estabelecem (ou se estabeleciam) no sertão. Essa visão colonialista, para dizer o mínimo, é reproduzida por Luiz Roncari e Walnice Galvão quando se dispõem a tentar compreender o ambiente no qual se passa o romance *Grande Sertão: veredas*. Não há qualquer tipo de questionamento sobre a perspectiva de Oliveira Vianna, ou seja, a dependência e a obediência cega a um senhor é fato natural e comprovado historicamente. Walnice Galvão escreve: “Seja na unidade primária, seja no aglomerado, quem manda é o senhor; quando aliados, a organização resulta horizontal, pois cada senhor entra com seus braços armados” (1972, p. 43) ou, ao tratar da “medievalização do sertão” como elemento recorrente em vários tipos de registros, seja da tradição letrada, no folclore ou na ficção, ela diz:

outro nível, bem diverso, é o da tradição popular sertaneja. Não que este nível seja inteiramente desligado do outro – afinal, os valores dominantes são os valores da classe dominante –; mas é compreensível e aceitável por ser o único modelo histórico de que dispõe a plebe rural, que não tem história, para mais ou menos objetivar o seu destino (1972, p. 57)

A reprodução do olhar de cima, de fora, acobertado por um método científico de análise “imparcial”, a partir de “grandes historiadores”, como Oliveira Vianna, ou em “livros mais descompromissados”, como os de Geraldo Barroso, é a tônica que mantém as ideias de horizontalidade, massificação, homogeneidade de todos os sertanejos e de todas as relações estabelecidas entre eles como a norma e a regra, de um povo ou uma plebe rural “que não tem história”. Mesmo que se tente circunscrever tais interpretações ao passado, esse discurso continua como fundamento e base para interpretações e posicionamentos até os dias de hoje. Se olharmos, por exemplo, como nos mostram os professores Judson Jorge e Cláudio Ubiratan (2017), o discurso dos Governos do Estado do Piauí tanto em seus documentos oficiais de planejamento quanto em entrevistas concedidas por governadores, teremos a mesma visão colonialista, de necessidade de dependência, sobre o sertanejo:

além não de discutir o cerne da questão, tampouco o Estado se coloca como financiador de pequenos produtores. Já no que diz respeito aos incentivos para que grupos de empresários provenientes de outros lugares se instalem no Estado, vários esforços têm sido envidados por sucessivos governos piauienses. Como se houvesse uma naturalização das causas da pobreza e um modelo de desenvolvimento territorial rural capaz de combatê-las, omite-se o caráter de classe. (JORGE; UBIRATAN, 2017, p. 08)

A desumanização, a reificação que se manifesta através do uso de termos como “plebe” ou “aglomerado” ou até “sertanejo”, em determinados contextos, é de extremo esvaziamento de qualquer importância que poderia ser dada às pessoas que vivem sob tais condições de vida e de trabalho. Ao invés de poder-se viabilizar uma reflexão sobre as condições histórico-materiais, econômicas, políticas e sociais do espaço geográfico circunscrito como sertão, tais discursos naturalizam e servem de anteparo para a continuidade da opressão, da marginalização, do preconceito, da degradação. Nesse caso, as forças centrípetas acabam por se instaurar, inclusive, na literatura, dando margem a leituras como esta, de Luiz Roncari:

Guimarães Rosa, desde *Sagarana* [...] procurava encenar na sua literatura também *a saga de um povo* e os seus percalços na busca da contenção e superação da violência, e de assimilação de regras de vida social e novos costumes políticos, com vistas à instituição no país de uma civilização” (2004, p. 296, grifos do autor).

Em nossa perspectiva, tal análise reduz a literatura a panfleto institucional, dominante, de cunho elitista, e apaga, quase que completamente, as possibilidades de outras interpretações, ou seja, em vez de o romance ou o conto se estabelecer como

forma plurilíngue, centrífuga, polifônica, aberta, ele seria uma forma monológica, autoritária, univocal e institucional.

Reiterar esses conceitos é no mínimo um alerta para que a literatura não seja alijada de sua natureza fundamental de pluralidade e de representação de todo um povo, diversificado de todas as formas possíveis, seja concentrado num único e mesmo apelido. Reiteramos, portanto, a importância da relação do eu com o outro que trouxemos no início desta seção. Se os europeus resolveram seus problemas com a alteridade ameríndia a partir de violência, opressão, escravidão, rebaixamento, os brasileiros de grandes centros urbanos têm usado os mesmos adjetivos usados por alguns cronistas do século XVI para qualificar os povos do sertão: bruto, rude, selvagem, atrasado, ingênuo e, como vimos, usam expedientes de escravização disfarçada de subemprego ou traços de genocídio institucionalizado através da ausência de políticas públicas de redução da desigualdade social. Tanto os adjetivos depreciativos como o genocídio político-institucional são faces de uma mesma moeda cunhada ainda no tempo da Conquista da América.

Marcamos assim nosso posicionamento histórico sobre o sertão e o sertanejo para passarmos a questões que envolvem a literatura de Guimarães Rosa compreendida, agora, como construída a partir de forças centrífugas da linguagem e da vida. Nos capítulos anteriores, construímos duas respostas relativas ao regionalismo na ficção de Guimarães Rosa (Cf. pp. 59 e 99).

Aquelas repostas definem um ponto de ruptura com a fortuna crítica que carrega a visão centrípeta, institucionalizada, alheia diante da ficção de João Guimarães Rosa e se estabelecem como anteparo para uma perspectiva que perceba as nuances representativas e representantes na ficção rosiana, compreendida a partir das forças centrífugas, abertas, dialógicas – como perceberemos em outras análises a seguir.

5.4 A FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

“For a walk and back again”, said the fox. “Will you come with me? I’ll take you on my back. For a walk and back again (Grey Fox, estória para meninos)” (In ROSA, 2015)

Para construir uma visão geral sobre a ficção de Guimarães Rosa, partimos de mais duas de nossas respostas: c e d (cf. p. 59 e 99).

Nos sete livros (*Sagarana*, *Corpo de Baile*, *Grande Sertão: veredas*, *Primeiras Estórias*, *Tutameia*, *Estas Estórias e Ave*, *Palavra*), escritos ao longo de, pelo menos, 30 anos (1937 a 1967), procuraremos compreender como o sentido ético e estético é configurado. Para isso, apresentaremos as obras sob quatro apresentações: trataremos de *Sagarana* e *Corpo de Baile*, pensando-os como o início de um caminho no qual o estilo de Rosa se constrói; *Primeiras Estórias* e *Tutameia*: terceiras estórias, como configurações estabelecidas do estilo de Guimarães Rosa; *Estas Estórias* e *Ave, Palavra*, sendo por um lado, representações do estilo de Rosa, mas, por outro lado, obras que apresentam o problema específico de terem sido publicadas postumamente, sem o tratamento final do autor; por fim, faremos uma apresentação do romance arquitetônico de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*.

5.4.1 Como criar um gênero literário?

Sagarana e *Corpo de Baile* são os dois primeiros livros de Guimarães Rosa, produzidos num intervalo de mais de vinte anos entre um e outro (*Sagarana* foi publicado em 1946, mas suas estórias foram produzidas em 1937) e que carregam características semelhantes nas quatro categorias que nos propusemos a analisar. Além disso, há nas duas obras um aspecto de busca, de procura por forma e linguagem ainda em construção para dizer o que “deve” ser dito e como “deve” ser dito – estabelecer o estilo e a visão de mundo do autor. Nas nove estórias de *Sagarana*, predomina o movimento, das personagens, do tempo e do espaço. A travessia de córregos, vastas extensões de terra, de estados da alma, da própria personalidade do agente. Essa travessia transcende, inclusive, o aspecto unicamente temático para se materializar através do movimento da própria temporalidade e da própria noção de espacialidade narrativos. Uma travessia que se consubstancia além das narrativas num dialogismo que se verifica com outras formas de pensamento, de linguagem, de interpretação da vida ou do próprio fenômeno estético-literário. Já as sete novelas de *Corpo de Baile* apresentam a predominância da comunhão entre várias instâncias míticas, literárias, históricas, metanarrativas etc. Há uma evidente preocupação com a própria existência da literatura e, junto a essa preocupação, uma vontade de carregar a arte o mais perto possível da vida – na própria continuidade que personagens têm em outras estórias. O sentimento de comunhão, união, é uma característica fundante do segundo livro de Rosa.

Tanto o movimento ou travessia de *Sagarana* (compreensão verificável no título, que remete a forma da Saga) quanto a comunhão de *Corpo de baile* (evidente também já no título ou nos títulos, sempre dispostos dois a dois – *Manuelzão e Miguilim*”); “*No Urubuquaquá, No Pinhém* –, ou no plural – *Noites do Sertão*) revelam uma aura de experimento, de um processo alquímico inicial nos textos dessas duas obras. Em *Sagarana* e *Corpo de Baile*, presenciamos um laborioso processo de construção de uma prosaística que não teria mais retorno, que tomou de assalto seus leitores e críticos, dividindo opiniões e gerando polêmicas abertas até hoje – setenta e tantos anos depois. Quando lemos, por exemplo, a carta a João Condé publicada na edição de *Sagarana* na qual Guimarães “explica” o processo de criação daqueles contos, percebemos uma premeditação, uma vontade de criação que transcendia a mera representação regionalista ou estilização linguística. Há em Guimarães Rosa uma preocupação com o humano, com sua visão de mundo já bem definida no seu primeiro livro.

Na segunda parte desta tese, as nove estórias de *Sagarana* serão analisadas nos três primeiros capítulos. Sob a ótica do cronotopo, veremos: “O Burrinho Pedrês”, “A hora e vez de Augusto Matraga” e “Sarapalha”. Há uma aproximação estrutural entre essas três estórias, na maneira como a temporalidade e a espacialidade é representada, que é fundamental para compreendermos como a narrativa arquitetônica se materializa de forma única através do cronotopo. A compreensão da relação entre tempo e espaço como uma ideologia modeladora de gênero, que discutimos nos capítulos anteriores, é evidenciada nessas três narrativas de forma paradigmática na primeira obra de Guimarães Rosa.

Em “O Burrinho Pedrês”, acompanhamos o transporte de uma boiada e o retorno dos vaqueiros para a fazenda; em “Sarapalha”, temos o caminho da doença materializado através do movimento das ervas daninhas e dos animais “engolindo” a vila e a vida das pessoas; na estória de Augusto Matraga, vemos várias travessias, geográficas e simbólicas, na transformação de Augusto Esteves em Matraga. Um aspecto que chama atenção em *Sagarana* é a presença do burrinho que tem a função de levar, mover, carregar as pessoas e transformar seus destinos, no primeiro e no último conto do livro. Nas três narrativas, observamos a relação entre o tempo e o espaço como agentes diretos na transformação dos caminhos das pessoas: em “O Burrinho”, a chuva; em “Sarapalha”, o clima; em “Matraga”, a cicatrização das feridas. Nas três narrativas, o herói e autor estão em lugares distintos, são consciências equipolentes. O narrador

observa e deixa que as personagens ajam elas mesmas a partir de suas próprias convicções, deixa que o próprio espaço aja de acordo com suas próprias convicções: o burrinho age com sua sabedoria; os primos e as plantas agem de acordo com a maleita, que governa suas ações; Augusto age como Esteves e como Matraga. Essas características alinhadas ao tratamento com as palavras e o tom emotivo-volitivo interligado ao cronotopo e às ações é o que determina essas histórias como narrativas arquitetônicas: o tom das palavras e sua organização poética, métrica e ritmada em o burrinho pedrês; a maleita que impregna as palavras, a pontuação dos períodos em “Sarapalha”; a ambiguidade que domina o tom das palavras em Matraga. Todos esses elementos são inextricáveis nesses três contos.

Para compreendermos a relação entre autor e herói na narrativa arquitetônica em *Sagarana*, leremos: “Duelo”, “A volta do Marido Pródigo” e “Corpo Fechado”. Nessas narrativas, a maneira como o agir ético e o ato responsável estão relacionados com os agentes demonstra como há a disposição em sedimentar uma visão de mundo específica através de uma moral que se materializa nas relações entre autor-criador e personagens como consciências equipolentes. A palavra e o tom emotivo-volitivo serão analisados com maior ênfase em: “São Marcos”, “Conversa de Bois” e “Minha Gente”. “São Marcos”, por exemplo, explora a palavra e a entonação de forma que a experiência da personagem cega se deixa plasmar na própria narração, na própria linguagem.

Sagarana, à semelhança de saga, carrega-nos por um universo de narrativas para nunca mais voltarmos ao ponto de origem. O convite sarcástico da raposa cinza na epígrafe do livro cumpre-se: a raposa nos devora num caminho repleto de caminhos outros que nos modifica. A obra inicial de João Guimarães Rosa é uma narrativa arquitetônica sertaneja que guarda o germen do novo gênero literário criado por ele.

*

Corpo de Baile foi dividido em três volumes: *Miguilim e Manuelzão*, *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites do Sertão*, como vimos acima. O primeiro volume com duas novelas: “Campo Geral” e “Uma História de Amor”; o segundo com três: “Recado do Morro”, “Cara-de-bronze” e “A história de Lélío e Lina”; e o terceiro com duas: “Lão-Dalalão (Dão-lalalão)” e “Buriti”. Há uma visão cíclica no livro, entre as sete novelas, parecida com *Sagarana*. Enquanto no primeiro livro temos o burrinho abrindo e fechando os contos, em *Corpo de Baile* temos Miguel em “Buriti”, última narrativa, que começa Miguilim na primeira novela – “Campo Geral”. Outras

personagens aparecem em diferentes novelas ao logo do *Corpo de Baile*. Esse cuidado com as personagens, esse jogo construído por Guimarães Rosa, demonstra uma tomada de consciência diante de sua criação: a narrativa arquitetônica.

Claudia Campos Soares (2007) demonstra em alguns de seus textos sobre as narrativas de *Corpo de Baile* a interligação que existe entre as sete novelas. A presença de personagens em diferentes histórias, a menção a lugares e nomes ao longo das narrativas etc. A autora menciona as conexões místicas entre o número sete das quantidades de novelas com os planetas da cosmologia, os jogos simbólicos com os nomes das personagens; as próprias viagens das narrativas parecem seguir o crescimento humano, quase como o enigma da esfinge de Édipo: o “Campo Geral” é uma história de crianças, com crianças; enquanto as narrativas vão avançando, os temas vão tornando-se “adultos” até chegar às narrativas eróticas de Buriti. De forma semelhante, Heloísa Vilhena de Araújo⁷⁶ demonstra a carga filosófica e mítica (mística também) que coliga as sete histórias de *Corpo de Baile*, as epígrafes, as notas. Inclusive a organização do sumário.

A harmonia sugerida no título original das sete narrativas é acompanhada em toda a estrutura das novelas como um coreografado baile em que os corpos viajam pelos campos gerais, sertão adentro. As características da narrativa arquitetônica estão fortemente marcadas nas narrativas de *Corpo de Baile* em cada uma das novelas. Essa harmonia reforça a noção de cronotopia, um tempo-espaço que se apresenta como interno e externo, como um guia para a compreensão dos enredos numa teia de fabulações ornadas sob um intenso trabalho linguístico e narrativo. Mesmo com uma carga simbólica poderosa, Heloísa Vilhena avisa: “*Corpo de Baile* – nunca é demais dizê-lo – pode ser lido sem perder nada do seu encanto, de sua beleza e de sua poesia, mesmo não se dando conta o leitor de seu arcabouço de cultura clássica”. Um aviso que acusa a lucidez da ensaísta diante do objeto literário, que completa:

Penso, algumas vezes, que deve mesmo ser lido desta maneira: sobressai, assim, seu belo aspecto literal, concreto – em traços fortes –, ressaltado e aivado por um fundo de meditação, de pensamento, por uma profundidade, por uma indicação de universalidade, não diretamente percebidas (p. 13).

Boa parte da fortuna crítica lida sobre *Corpo de Baile* trata, e isso é recorrente para a fortuna de outras obras de Guimarães Rosa, do espaço: o sertão. O espaço atrasado, distante, mágico, bláblá bláblá, que tanto comove os críticos da cidade

⁷⁶ Op. Cit.

grande. Junte-se a esse panegírico da ignorância sobre o próprio território brasileiro, e de louvação às forças centrípetas que orientam esse panegírico, o mesmo ar de encantamento pelos tipos pobres, pela violência, pela falta de educação formal que degrada o Estado democrático de direito e encoleriza apaixonadamente os intelectuais, chegando ao ponto de esmurrarem as suas mesas de mogno dentro de suas bibliotecas em altos edifícios cheios de câmeras de vigilância e granito.

Outro aspecto que muito agrada a fortuna crítica de *Corpo de Baile* são as “camadas” de leitura, as pistas místico-religiosas que estão espalhadas pelas novelas, a realidade histórico-social, as vozes dos vaqueiros e coronéis e meninos e velhos que ressoam nos gerais. A própria maneira de organização das narrativas, a ordem de leitura que “deve” ser empreendida para uma compreensão global do *Corpo de Baile*, é também foco de algumas das críticas realizadas para o livro. O professor Silvio Holanda (2008; 2012), em dois textos muito semelhantes, aborda a necessidade da leitura totalizante na obra literária a partir de sua compreensão da Teoria de Hans Robert Jaus. Ele faz ainda um breve levantamento da fortuna crítica de *Corpo de Baile*, marcando os temas que mais são abordados pelos críticos. Além dos já mencionados por nós, temos o tema do amor – abordado por Benedito Nunes. Isso faz com que outra questão se presente ao tratarmos de *Corpo de Baile*, que foi publicado em janeiro de 1956: a estória de Riobaldo seria uma das novelas do *Corpo de Baile*, mas que ganhou uma extensão assustadora e acabou ganhando vida própria, sendo publicada em livro separadamente no mesmo ano. Esta questão, para nós, é de suma importância para refletirmos sobre a criação do novo gênero literário, a narrativa arquitetônica.

A maneira como as novelas de *Corpo de Baile* e o romance de Riobaldo estão construídos, a partir de uma série de inovações formais – todas elas sendo características que atribuímos à narrativa arquitetônica – e com uma profunda aproximação temática diferindo, em certa medida, tanto dos contos de Sagarana como dos contos curtíssimos de *Primeiras Estórias* e *Tutameia*, reforça a nossa hipótese de criação de um novo gênero e da consciência que Guimarães Rosa tomou dessa criação depois da produção de Sagarana ou durante a produção de *Corpo de Baile*. Portanto, esse livro é fundamental para a nossa análise. Ao lermos a correspondência de Guimarães Rosa com o tradutor italiano Edouardo Bizzarri, como falamos no terceiro capítulo desta tese, percebemos o cuidado e a preocupação milimétrica de Rosa com a manutenção de sua cosmovisão, com a palavra e com o tom emotivo-volitivo que tal ou

tal passagem poderia perder na tradução. Essa preocupação demonstra a necessidade de perceber, nos detalhes e no todo, a novidade que é a narrativa de Rosa.

5.4.2 A Serendipity no olhar de quem criou um gênero literário

“Tenho de segredar que – embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias” (ROSA, 2009, p. 221-2)

Na parte VI de um dos prefácios de *Tutameia*, “Sobre a escova e a dúvida”, Guimarães escreve as palavras acima. Vilma Guimarães Rosa, no livro *Relembraimentos*, fala de uma conversa que teve com ele sobre “fatos misteriosos que dirigiram sua vida” (p. 63). Guimarães diz então da *serendipity*, a “arte de fazer felizes descobertas, casualmente” (p. 63). Embora acreditemos que a criação da narrativa arquitetônica não tenha se dado por acaso; essa palavra parece significar algo diante da consciência de um autor que se sabe inventor, criador de um novo gênero literário.

Primeiras Estórias e *Tutameia*: terceiras estórias trazem estórias curtas, anedóticas e demonstram o novo gênero criado por Guimarães Rosa com uma força tremenda. As arquitetônicas sertanejas nas narrativas curtas são potencializadas em seu efeito totalizante, de inacabamento e abertura. Nesses livros, assim como em *Corpo de Baile*, a própria organização dos contos, emoldurados ou espelhados em *Primeiras Estórias* ou correlacionados aos prefácios e aos sumários em *Tutameia*, oferecem outro potencial analítico que dão um sentido peculiar às obras. Outra característica desses dois livros que chamou a atenção de críticas, como Ana Paula Pacheco⁷⁷ e Ana Lúcia Branco⁷⁸, é a aproximação de paisagens urbanas e a relação dessas paisagens com o sertão. Essa característica espaço-temporal está relacionada ao contexto histórico no qual as estórias, as primeiras e as terceiras, foram produzidas ou estão “emolduradas”: os anos JK e seguintes. As categorias de cronotopo, relação entre autor e herói, palavra, tom emotivo-volitivo e cocriador estão correlacionadas com um poder de condensação

⁷⁷ Op. Cit.

⁷⁸ Op. Cit.

poética no limite. A prosaística rosiana, nesses livros, dá um salto formal em relação aos anteriores.

Os vinte e um contos de *Primeiras Estórias* são emoldurados pelas narrativas do menino que viaja à grande cidade, que está sendo construída no centro do país, caracterizando, segundo Kathrin Rosenfield⁷⁹ e Ana Paula Pacheco, um contexto histórico para o acontecimento das estórias. Mesmo com essa possibilidade, há um tempo mítico e místico que envolve estórias como “A terceira margem do rio”, “a menina de lá” e outros.

No livro *O lugar do mito*, Pacheco faz uma opção de leitura dividindo em temas os contos de *Primeiras Estórias*. De leituras que passam por questões existenciais, reconfigurações do trágico, violência e representação, a autora constrói uma análise dos vinte e um contos através de um recorte teórico, considerando o mítico e histórico-social que apresenta uma visão enriquecedora dos contos de Guimarães Rosa. Cada uma dessas leituras dá conta de um grupo de contos e de outros textos do autor. Uma das conclusões a que a autora chega é um contraponto interessante para as questões que apontamos no início deste capítulo. Ela escreve: “O ideal reaproximado do real é uma poética dessa personagem [o Menino], e do escritor, que aposta numa educação do homem, num reaprendizado da natureza (também a humana) pelo estético” (p. 259) e finaliza:

Belo e ideal, modulados, perpassam uma parte da poética de *Primeiras Estórias*. Por um lado, a marca da efemeridade para o encontro do belo aponta, eivando-o de problemas, para sua incapacidade de colocar-se plenamente como reversão simbólica da realidade opressiva, em contexto contemporâneo. Por outro lado, o belo, ainda que efêmero, aponta para uma estetização do campo, possível espaço elegíaco quando o capital não está mais concentrado lá (...). Nos momentos em que mesmo a forma totalizante do mito fragmenta-se ou paralisa-se, e a elegia torna-se demoníaca ou riso de pares, ou ainda, interrogação plantada na consciência narrativa que procura ver o outro, temos, todavia, de par com o esteticismo, as contradições – os impasses da história cristalizados como problema formal, que, se for possível dizer assim, tiram o mítico de uma função apenas mitificante. E então vislumbramos onde está a grandeza do pequeno livro de Guimarães Rosa. (p. 259-60)

A possibilidade de pensar o outro, de pensar em vários caminhos que permitem a compreensão tanto de formas simbólicas quanto históricas através da forma narrativa, da linguagem, do cronotopo, que deixa a obra inacabada, aberta, faz com que outras leituras possam, dialogando com as que Ana Paula Pacheco fez desse livro,

⁷⁹ Op. Cit.

atribuir novos sentidos às estórias primeiras. Acreditamos que a leitura da professora da USP seja o tipo de crítica que Guimarães Rosa gostaria de ver.

*

Tutameia: terceiras estórias, publicado cinco anos depois de *Primeiras Estórias*, carrega um ar de mistério já no título, como bem observa Paulo Rónai. “Se estas são as terceiras, aonde estariam as segundas estórias”. Além disso, a existência de quatro prefácios e de duas ordens de leitura (dois sumários) deixa que *Tutameia* seja dos livros mais enigmáticos de Guimarães Rosa. Os quarenta contos que compõem o livro, curtos, anedóticos, trazem as categorias arquetônicas, assim como em *Primeiras Estórias*, potencializadas a partir de sua condensação, de sua concentração e síntese.

Tutameia foi recebida com escândalo ou silêncio pela primeira recepção e houve um silêncio crítico quase absoluto até cerca do final da década de oitenta. Hoje, a crítica vem repensando a posição dessas Terceiras estórias, já consideradas como síntese do conjunto da obra de João Guimarães Rosa. Em 1968, Rosa toma posse na Academia Brasileira de Letras e três dias depois morre, como se sabe. No ano anterior, havia publicado *Tutameia*. As primeiras obras (*Sagarana*, *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile*) deram consagração unânime ao autor, o que pode ser atribuído, entre outras coisas, a uma recepção formada pela tradição regionalista com interesse pelas questões pertinentes à brasilidade, às populações rurais do sertão. O diferencial na literatura de Rosa foi entendido, a princípio, como um acréscimo de universalidade e transcendência a uma tradição regionalista a que parecia dar continuidade (p. 800).

Maryllu de Oliveira Caixeta (2013a; 2013b) dedicou-se ao estudo de *Tutameia* em vários trabalhos. Ela compreende que o último livro publicado de Guimarães Rosa, a partir das categorias de mimesis e mito, é constituído por uma forte reflexão sobre a História e a estória, sobre a própria narrativa literária. Reflexão não apenas construída nas próprias estórias, mas no conjunto (estórias e prefácios), que, portanto, tornaria essa uma obra síntese, uma obra de autoesclarecimento. Em outro texto, a articulista escreve:

Tutaméia coloca a literatura em debate por meio da ficção do ser estória que, como os mitos, requer uma compreensão que sentimos como “intuitiva” porque não se ajusta a modelos discursivos autorizados como os científicos, como os da história. “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (ROSA, 1979, p.3) (grifos do autor) A estória, que não quer ser como a história e a História, tem uma semelhança mínima e esporádica com um tipo especial de anedota, a anedota de abstração, que serve como instrumento de transcendência. A diferenciação de estória, história e História feita na introdução do prefácio “Aletria e hermenêutica” parodia a passagem encontrada na Poética de Aristóteles acerca da superioridade da poesia em relação à história (p. 08).

A própria retomada da distinção aristotélica entre Poesia e História e sua relação com Tutameia, mas também com a literatura de Guimarães Rosa, que desafia a lógica racionalista, faz com que voltemos à reflexão sobre a validade de leituras que propõem um olhar institucionalizado sobre tal ficção. Por mais que Guimarães Rosa tenha uma postura política ou uma afinidade com ideais vinculados à elite intelectual brasileira, como Oliveira Vianna, não há justificativa para estreitarmos as possibilidades de textos tão significativos para a literatura universal à alegoria de análises históricas ou sociológicas estanques ou mesmo de determinar a existência de tal ou tal arquétipo grego ou latino ou taoísta. Existem todos ao mesmo tempo. Não há nenhum ao mesmo tempo. Cada leitura estabelece sua compreensão. Vale salientarmos mais uma vez que são as forças centrífugas da vida que se colocam com mais vigor na narrativa ficcional.

5.4.3 Arquitetônicas do encantado

“Alegremo-nos, suspensas ingentes lâmpadas. E: “Sobe a luz sôbre o justo e dá-se ao teso coração alegria!” – desfere então o salmo. As pessoas não morrem, ficam encantadas”. (ROSA *apud* ROSA, 2014, p. 622)

Edna Tarabori Calobrezi⁸⁰, na introdução do seu livro *Morte e Alteridade em Estas Estórias*, fala de um problema que se estabelece de pronto quando se quer tratar do livro *Estas Estórias*. A organização póstuma do livro, mesmo que alguns dos textos tenham sido publicados em outros meios, coloca-se como um desafio a mais para a realização de uma leitura que se queira profícua ou ao menos que dê conta dos procedimentos dos textos do livro, inerentes ao restante da ficção de Guimarães Rosa.

Embora Guimarães Rosa seja bastante estudado, quase não há trabalhos sobre *Estas Estórias*, obra algo esquecida pela crítica literária. Uma possível explicação estaria nos sérios problemas que a envolvem, por se tratar de publicação póstuma de um escritor rigoroso e detalhista ao extremo. Ele sempre revia inúmeras vezes seus textos até considera-los satisfatórios para serem publicados, prática que, lamentavelmente, não pôde exercer neste caso. (p. 15)

A autora procurou uma saída para esse impasse através da teoria do manuscrito, que entende o texto como algo sempre inacabado. Ela frisa que, dadas as condições da publicação, os textos devem ser considerados prontos, mas “respeitando a condição de inacabado ou inédito” (p. 17). Na nota introdutória que consta na edição do

⁸⁰ Op. Cit.

livro, Paulo Rónai (in ROSA, 2001), organizador da publicação, explica as condições dessas estórias:

Nos papéis do escritor foram encontrados vários esboços dos índices deste volume, Estas estórias, que infelizmente hoje sai como livro póstumo. Ele devia abranger oito novelas longas e a entrevista-retrato “Com o vaqueiro Mariano”. Foram também encontradas as oito novelas constantes de um desses índices: quatro já publicadas em vida pelo autor e quatro inéditas. // Das publicadas, três o foram na revista Senhor, a saber: “A simples e exata estória do burrinho do Comandante”, no nº 14, de abril de 1960; “Meu tio, o Iauaretê”, no nº 25, de março de 1961, e “A estória do Homem do Pinguelo”, no nº 37, de março de 1962. A quarta novela, “Os chapéus transeuntes”, saiu como uma das sete narrativas, cada uma de autor diferente, que compõem o volume *Os sete pecados capitais* (Editora Civilização Brasileira S.A., 1964), e correspondia ao pecado da soberba. // “Com o vaqueiro Mariano” foi publicado pela primeira vez no nº 25 de novembro de 1947 do Correio da Manhã, e pela segunda como volume das Edições Hipocampo, Niterói, 1952, ilustrado por Darel Valença Lins, numa edição fora do comércio, para assinantes, em 110 exemplares numerados e assinados pelo autor. // Os cinco escritos que acabamos de enumerar figuram em todos os índices esboçados. // As demais novelas que deviam completar o volume – “Páramo”, “Bicho mau”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes” – chegaram a ser datilografadas por ordem do autor; de uma só, a última, saiu um fragmento numa entrevista feita por Pedro Bloch para a revista Manchete. (p. 15-16)

Entre elas, “Bicho Mau” parece ser a estória que foi cortada de *Sagarana*. Rosa havia mencionado, na carta a João Condé, a existência de uma estória com esse título, que teria sido retirada. “Meu tio, o Iauaretê” ter sido escrita, conforme nota explicativa de Paulo Rónai neste mesmo texto, antes de Grande sertão: veredas faz-nos pensar sobre os procedimentos narrativos arquitetônicos que já seriam próprios à narrativa rosiana antes do romance. Essas informações são importantes para observarmos também alguns elementos de composição e preparação da forma narrativa em Guimarães Rosa.

Calobrezi faz a análise de Estas Estórias com um enfoque a partir da psicanálise freudiana, buscando os índices de alteridade e morte nas estórias. A presença do outro, a relação com o outro, um dos pontos que se reiteram na ficção rosiana, é marcada de forma enriquecedora para pensarmos as vozes em cada uma das estórias e como as consciências equipolentes de narrador e personagem se apresentam, como na “História do Homem do Pinguelo”, por exemplo, que tem dois narradores.

*

Ave, Palavra, além do mesmo problema de *Estas Estórias*, apresenta uma peculiaridade que foge ao “recorte” deste trabalho. Há, no livro, poemas líricos e outros tipos de texto. Mesmo levando em conta a “impureza” dos gêneros, como nos alerta

Anatol Rosenfeld, ou a condição de “romancização” das formas literárias modernas, como nos diz Bakhtin, limitaremos a analisar apenas os contos desse volume a partir do conceito de narrativa arquitetônica. Sobre os tipos textuais constantes no livro, Paulo Rónai (in ROSA, 2009) escreve:

Guimarães Rosa definiu o *Ave, Palavra* como uma “miscelânea”, querendo caracterizar com isto a despreensão com que apresentava estas notas de viagem, diários, poesias, contos, flagrantes, reportagens poéticas e meditações, tudo o que, aliado à variedade temática de alguns poemas dramáticos e textos filosóficos, constituíra sua colaboração de vinte anos, descontínua e esporádica, em jornais e revistas brasileiros, durante o período de 1947 a 1967. (p. 903)

Ao vermos, por exemplo, a reportagem poética “Pé-duro, chapéu-de-couro”, observamos diferenças significativas entre o autor-criador e o autor-homem. Enquanto o primeiro é categoria interna da narrativa literária, que se articula com as outras categorias de forma inextrincável, o autor-homem, que mais aparece na linguagem da reportagem, surge como um observador. Mesmo com uma linguagem que se aproxima do estilo que caracteriza sua produção ficcional, o objetivo maior é apresentar o vaqueiro sertanejo a partir de várias perspectivas desenvolvidas ao longo do texto. O autor-homem reproduz, contra a nossa vontade, termos e expressões sobre o sertão e o sertanejo que criticamos ao longo do nosso trabalho, mesmo que sua visão destoe drasticamente das “visões centrípetas” das quais falamos mais acima. André Tessaro Pelinser e Letícia Malloy (2014) entendem que essa reportagem, sendo de 1952, serve como uma fonte fundamental para a produção ficcional de Rosa

Considerando-se que a referida “reportagem poética”, na falta de outra definição, é de 1952, percebe-se como essas reflexões orientarão a visão de mundo rosiana projetada nas obras posteriores. **O tom epopeico da vida sertaneja surgirá marcado, a um só tempo, pelas particularidades locais, pela historicidade de certos temas e pela pretensa a-historicidade de elementos míticos. Aglutinando-os todos, Guimarães Rosa fará suas personagens girarem em torno de problemas altamente regionalizados, ao mesmo tempo em que as conduz a reflexões que adquirem sentido num largo espectro imaginário por conta da não hierarquização de temas, valores e referências.** (p. 131)

Embora não concordemos com autores quando dizem que as reflexões sobre experiência na Bahia “orientarão” a visão de mundo rosiana – basta pensarmos que Sagarana, escrito em 1937, já contém o que eles chamam na citação de “visão de mundo rosiana” (no trecho grifado) –, entendemos que essa vivência terá acrescido sim material fundamental para a produção de Guimarães Rosa, não apenas em gêneros primários,

como alguns causos, mas em matéria-vertente, de vida, de realidade para representação literária.

5.4.4 Um romance arquitetônico

Quem estava sentindo falta de David Arriguchi Júnior (1994) nesta tese, pode ficar tranquilo. O seu texto *O mundo-misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa* é a base para começarmos a tratar da nossa visão geral sobre o romance arquitetônico de Rosa, *Grande sertão: veredas*. O tratamento das categorias apresentadas neste trabalho como fundamento para a narrativa arquitetônica é realizado, de outras maneiras, por Arriguchi em seu texto. O resumo de seu trabalho já nos serve de anteparo para nossa perspectiva:

Este ensaio de interpretação do *Grande sertão: Veredas* trata da forma mesclada do romance de formação com outras modalidades de narrativa, provindas da tradição oral, em consonância com o processo histórico-social que rege a realidade também misturada do sertão rosiano. O grande sertão, múltiplo e labiríntico, origem do mito e da poesia, é visto em seu desdobrar-se numa espécie de mar para a existência épica: campo da guerra jagunça e das aventuras de um herói solitário, Riobaldo. Ao abrir-se o livro, esse ex-jagunço surge como o contador de casos que acaba narrando sua vida a um interlocutor da cidade e colocando-lhe questões que nenhum dos dois pode responder. O estudo descreve e tenta apreender assim a mistura peculiar que define a singularidade do livro, intrinsecamente relacionada ao mundo misturado que tanto desconcerta esse narrador, cujo desejo de saber vai além da sabedoria prática do narrador tradicional, pois envolve questões do sentido da experiência individual, típicas do romance, voltado para o espaço urbano do trabalho e da vida burguesa. Na reconstrução da mistura como um todo orgânico, em que o romance parece renascer do interior da poesia do mais fundo do sertão brasileiro, se busca tornar inteligível um verdadeiro processo de esclarecimento. Por ele, Riobaldo, ao repassar o vivido e sua paixão errante por Diadorim, se esquivava da violência mítica do demo que marcou sua existência, expondo-a à luz da razão. Isto faz da travessia desse herói problemático de romance, homem humano, um contínuo aprender a viver — a real dimensão moderna da obra-prima de Guimarães Rosa. (1994, p. 07)

O desenvolvimento da interpretação desse autor trata da linguagem, da forma, da temporalidade, caracterização e espaço que correspondem, como dissemos, às categorias da narrativa arquitetônica. A própria noção de “mundo misturado”, de “todo orgânico”, apresenta uma relação com a inextrincabilidade entre tema, composição e estilo que tratamos nos capítulos III e IV. Vejamos alguns destaques no texto do professor nesse sentido:

Ao que parece, a singularidade do livro, que se impõe desde logo ao leitor, depende em profundidade da mescla das formas narrativas que o compõem, intrinsecamente relacionada com o mundo misturado que tanto desconcerta o Narrador. Esta relação orgânica entre a forma de contar e a matéria de que se

trata, espelhando-se na mescla narrativa, é o primeiro ponto crítico de que se pode partir. De algum modo, a mescla das formas se articula com a psicologia demoníaca do herói problemático. (1994, p. 10)

Percebemos esse “mundo misturado” a partir do que chamaremos de cronotopo do redemoinho. Cronotopia que se estabelece a partir da mistura de outros motivos cronotópicos tanto tradicionais como encontrados por Guimarães Rosa. Ou seja, a mistura, a dúvida que impregna a narrativa de Riobaldo, demonstra não apenas o conteúdo de um herói problemático, mas na própria estrutura da narrativa, desde a palavra até a relação entre autor e herói.

Rosa parece partir sempre de uma insuficiência do seu instrumento de trabalho, donde um esforço contínuo de ênfase expressiva, que tende a realçar os significantes — o aspecto material do signo verbal —, liberando e potenciando os significados, de modo a obter uma liga poética de alta e concentrada intensidade, mas, ao mesmo tempo, de enorme força expansiva da significação. Linguagem em movimento que retém e reconcentra a carga expressiva, para melhor soltar e expandir o conteúdo significativo. Cunhagem de permanente invenção, de fina e radiosa mistura, com a qual se busca dar com a novidade da surpresa a todo custo, com o achado verbal, evitando-se o já lexicalizado e esteticamente morto. (1994, p. 11)

O achado verbal do autor em Grande Sertão: veredas, como procuraremos demonstrar, é marca estilística em toda a sua ficção. A potência de significação na menor unidade, como tratamos no capítulo anterior, característica do que chamamos de narrativa arquitetônica, é o que garante uma relação entre estrutura e tema ou entre forma, material e conteúdo de forma única.

Um estilo, portanto, que procura conscientemente a desautomatização da percepção linguística, largamente lograda pela refundição das formas velhas em mesclas renovadas. Isto parece o fundamental, embora pudesse buscar, por esse meio mesclado, a fonte primeira e intocada da linguagem: uma língua em estado de percepção nascente, feita de palavras limpas das impurezas do uso cotidiano e corriqueiro, reinvestidas da força de criar um mundo. Em síntese, trata-se de uma linguagem de **puras misturas**, para dizer com as palavras contraditórias, mas exatas, do próprio Autor. // Como é de se prever, essa linguagem de surpresas incessantes, de intenção metafísica e pretensão cosmogônica, só pode ser construída com os materiais dados de línguas ou falares existentes, de algum modo trabalhados no cadinho da experimentação, em soldas inusitadas, com fins precisos de construção de um determinado mundo ficcional. Coerente com o mundo de sua experiência da realidade brasileira — em particular, mineira — e de sua formação, Rosa foi buscar no falar regional do Centro-Norte de Minas a matriz de seu estilo. // Ninguém encontrará decerto nessa região a fala de Riobaldo; ou a linguagem recorrente, embora com mudanças e diferenças substanciais, do restante da obra rosiana. Sob este aspecto, o sertão rosiano é um artifício, ainda que ligado metonimicamente à sua região de origem, pelo lastro da documentação. (p. 12, grifo do autor)

O professor fala com lucidez da origem desse novo gênero rosiano. A percepção das fundamentalidades da criação através das forças centrífugas, mas com

uma intervenção estética, que destrói as forças centrípetas tanto do idioma como das visões histórico-sociais institucionais ou institucionalizadas através da fala de intelectuais, é ponto importante tanto na citação acima como na nossa perspectiva de leitura, como tentamos esclarecer nas primeiras páginas deste capítulo.

Diante do relevo quase topográfico dessa linguagem, que se alça, opaca e ambígua, frente ao leitor, como se imitasse na materialidade do signo — por meio do ritmo e da sintaxe, dos recursos sonoros e imagéticos —, a áspera beleza da terra do sertão, o leitor pode ter a impressão de que se tende a absolutizar o valor da palavra em si mesma, tomando-a como a verdadeira palavra-coisa da poesia, conforme a conhecida distinção de Sartre. Em parte isto é verdade, pois é intenso e constante o lirismo que se exprime numa linguagem como essa, de permanente realce da função poética. No entanto, a mais poderosa e impressionante poesia desse grande livro de prosa narrativa, para a qual os recursos poéticos da linguagem parecem confluír, é um elemento constitutivo da sua estrutura e, em parte também, um efeito dela, na dependência precisamente do amálgama de formas que o compõem como um todo orgânico, de cerrada e complexa unidade estética. (p. 13)

Mais uma vez, as palavras de David Arriguchi Jr. corroboram nosso pensamento sobre a ficção de Rosa. Entretanto, o que ele fala sobre Grande Sertão: veredas é o que vemos nas outras narrativas rosianas, em menor ou maior grau. Toda a atenção sobre a palavra, como unidade primeira da narrativa arquitetônica, parte da mesma observação feita acima. O poder investido numa palavra viva, pulsante, que tem significado totalmente vinculado com o todo da forma composicional e arquitetônica da obra de arte é a base da ficção rosiana não apenas, reiteramos, em Grande Sertão: veredas.

O problema que ora se coloca é, pois, compreender como se dá a sutura entre as formas que vêm da tradição dos narradores anônimos da épica oral sertaneja (presente desde sempre na literatura brasileira) e o nascimento de uma forma da sociedade urbana moderna — o romance — que renasce em pleno interior do Brasil, de dentro do arcaico que é o mar do sertão, como se de repente, se refizesse em nosso meio a história de um gênero decisivo para a modernidade, brotando de um outro tempo. A questão é, pois, ainda entender a forma mesclada de um livro em que diversas temporalidades narrativas se misturam, correspondendo ao mundo misturado que é a nossa própria realidade. (p. 24)

Esses destaques demonstram uma proximidade entre o que tratamos aqui, ao longo desta tese, sobre as relações entre cronotopo, linguagem, autor e herói. Uma das conclusões de Arriguchi Jr. é que esse romance se coliga à forma do romance grego de aventuras, aproximação formal através do cronotopo do encontro e do desencontro, mas com uma historicidade que foge àquela forma. A análise que o professor faz da linguagem em Grande Sertão: veredas também é ponto de encontro com nossa perspectiva; aliás, quase todo o texto do professor parece antecipar muito de nossa visão

geral sobre a estória de Riobaldo! Entretanto, a ideia de uma nova forma narrativa, a narrativa arquitetônica, modulada através da mistura de formas, de gêneros primários e secundários, do mundo da cultura e mundo da vida, da linguagem “em movimento”, o tom emotivo-volitivo, das relações entre autor e personagem, da configuração das relações espaço-temporais internas e externas, não está no horizonte interpretativo do professor. Mais: essas categorias, como pretendemos demonstrar, não são evidentes ou materializadas apenas no romance, mas em toda a ficção de Guimarães Rosa e começa ainda em *Sagarana* como um gênero em criação e progressiva realização. Realização que, para nós, se torna tranquila nos livros *Primeiras Estórias* e *Tutameia*. Mesmo assim, é *Grande sertão*: veredas o romance arquitetônico, enquanto as outras estórias não narrativas que se estabelecem pela mesma ideologia modeladora de gênero, mas que, no romance, se apresenta de forma expandida e, portanto, com várias possibilidades de análise. Tal pensamento demonstra a evolução da criação rosiana, que tem um ponto muito alto no romance, mas que não é seu ápice ou vértice.

5.5 POSSIBILIDADES DO IMPOSSÍVEL

Nossa quinta resposta à questão-guia foi a seguinte: e) a crítica literária brasileira ou, mais especificamente, rosiana requer um olhar desconfiado, um olhar metacrítico que esteja relacionado ao sentido estético e ético da forma rosiana para, a partir daí, propor uma leitura que tente superar a análise unidirecional (do ponto de vista do lugar do pesquisador) de toda uma região e um grupo social representado artisticamente.

A partir dessa reflexão, nós construímos nossa compreensão, base para nossas análises, da ficção de João Guimarães Rosa. Este capítulo se configurou como uma paleta organizativa da ficção rosiana para iniciarmos a análise das quatro categorias que tratamos no capítulo anterior. A metodologia de análise do que chamamos de narrativa arquitetônica na ficção rosiana mostrou-se de extrema complexidade, uma vez que nos pautamos na ideia de que a arquitetônica é também um método de leitura. Ou seja, não podemos analisar as quatro categorias de forma separada, como já dissemos, e tampouco podemos generalizar a compressão das categorias diante de tantos textos diferentes entre si, mesmo eles estando num único livro. Nosso (outro) problema foi definir como a análise seria realizada: faríamos ensaios para cada um dos livros? Dividiríamos em quatro capítulos, decidindo de forma arbitrária quais textos seriam

analisados em cada capítulo? Dividiríamos em três capítulos: contos, novelas e romance? Fariamos uma divisão em cinco capítulos, semelhante à que Bakhtin fez em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (a personagem e o autor; ideia; gênero, enredo e composição; discurso e diálogo)? Ou dividiríamos em quatro capítulos, destacando em cada um deles uma categoria de análise, trazendo exemplos de cada um dos sete livros da ficção rosiana? Cada uma dessas divisões seria arbitrária! Entretanto, precisávamos de um paradigma organizativo para realizar as análises a fim de delinear-mos, de maneira clara e objetiva, o que entendemos por narrativa arquitetônica e como ela se realiza materialmente na ficção de Rosa. Optamos, por fim, pela última proposta. Assim, faremos nossas análises destacando, no capítulo seis, a cronotopia na ficção rosiana; a relação entre autor e herói, no capítulo sete; a palavra e o tom emotivo-volitivo, no capítulo oito; e o cocriador, no capítulo nove. Mesmo com essa decisão tomada, um problema persiste: quais textos serão usados como exemplo? Quais serão efetivamente analisados? Como cada categoria será compreendida juntamente com as outras três? Dissemos que a narrativa arquitetônica requer a análise das categorias de forma totalizante; então seria no mínimo uma contradição se realizássemos uma leitura de cada categoria em separado! A solução, mais uma vez arbitrária, foi partir das cinco respostas elaboradas ao longo dos três capítulos anteriores, e rerepresentadas neste capítulo, através das quais situamos as quatro categorias de análise e, portanto, os quatro capítulos que se seguirão.

Para a análise da cronotopia, destacaremos os aspectos do regionalismo e da cosmovisão rosiana em seus sete livros juntamente com a representação do cronotopo configurada na relação entre os elementos internos e externos, na percepção histórico-material e agir ético das personagens no tempo e espaço; ao analisar a relação entre autor e herói, destacaremos a maneira como as personagens são construídas e enformadas pelo narrador (autor-criador) em suas disposições éticas e estéticas; para analisar a palavra e o tom emotivo-volitivo, destacaremos os elementos linguísticos e estilísticos que caracterizam a narrativa arquitetônica rosiana em seus textos; e, por fim, destacaremos a figura do cocriador como categoria de atribuição de sentido à narrativa na análise dos textos de Guimarães Rosa. Mesmo dividindo, todas as categorias serão discutidas em cada um dos quatro capítulos – é apenas a ênfase que recairá sobre uma ou outra.

Assim, o impossível ganha contornos de possibilidade.

SEGUNDA PARTE:
ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS





UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

HARLON HOMEM DE LACERDA SOUSA

AS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS DA FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES
ROSA

VOLUME DOIS

FORTALEZA

2018

SUMÁRIO

1	“CORAÇÃO BRUTO BATENTE, POR DEBAIXO DE TUDO”	15
2	CONVITE A UMA REUNIÃO IMPOSSÍVEL.....	27
2.1	PROCURANDO RESPOSTAS	33
2.2	QUAL É MESMO A PERGUNTA?	39
2.3	AINDA ÀS RESPOSTAS.....	44
2.4	NADA E COISA NENHUMA.....	49
2.5	PROVOCAÇÕES	54
2.6	ATREVIMENTO.....	57
3	TENTATIVA DE PRONÚNCIA DE <i>WELTANSCHAUUNG</i>	63
3.1	WELTANS...O QUÊ?	66
3.1.1	Weltanschauung e Mímesis.....	78
3.1.2	Weltanschauung e Sistema filosófico	79
3.1.3	Weltanschauung e Linguagem.....	80
3.1.4	Weltanschauung e Ideologia	82
3.2	MUNDISERTÃO	87
3.3	AH TÁ... ISSO AÍ MESMO	93
4	UMA NOITE INESPERADA: A NARRATIVA ARQUITETÔNICA.....	102
4.1	DEFINIÇÃO DE ARQUITETÔNICA.....	103
4.2	ARQUITETÔNICA EM BAKHTIN	108
4.3	DA POLIFONIA À ARQUITETÔNICA	113
4.4	UM PROBLEMA ESPECÍFICO: ROMANCE, NOVELA, CONTO	118
4.5	TENTATIVAS DE SALVAÇÃO: CAMINHOS PARA UMA NARRATIVA ARQUITETÔNICA – CATEGORIAS FUNDAMENTAIS.....	123
4.5.1	Cronotopo	125
4.5.2	Autor e herói	128
4.5.3	Palavra arquitetônica e tom emotivo-volitivo	133
4.5.4	Cocriador	135
5	POSSIBILIDADES DO IMPOSSÍVEL	138
5.1	“SÓ SABEMOS DE NÓS MESMOS COM MUITA CONFUSÃO”	139
5.2	“todo-o-mundo neste mundo é mensageiro”	142
5.3	“DA MANGA ROSA QUERO O GOSTO E O SUMO”	145
5.4	A FICÇÃO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	154

5.4.1 Como criar um gênero literário?	155
5.4.2 A Serendipity no olhar de quem criou um gênero literário	160
5.4.3 Arquitetônicas do encantado	163
5.4.4 Um romance arquitetônico	166
5.5 POSSIBILIDADES DO IMPOSSÍVEL	169
6 O CRONOTOPO NAS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS	175
6.1 A CONSTRUÇÃO DOS CRONOTOPOS DA TRAVESSIA E DA COMUNHÃO.....	175
6.2 A CRONOTOPIA SÍNTESE DAS PRIMEIRAS E TERCEIRAS ESTÓRIAS.....	193
6.3 CRONOTOPIA DO ENCANTADO: ESTAS ESTÓRIAS E AVE, PALAVRA	199
6.4 CRONOTOPO DO REDEMOINHO EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i>	206
7 O AUTOR E O HERÓI NAS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS	216
7.1 DE VAQUEIROS, MENINOS, VALENTÕES E SABIDOS	217
7.2 O JOGO ENTRE ELE-MESMO E OS OUTROS	227
7.3 HERÓIS ENCANTADOS	235
7.4 DUAS FAZENDAS.....	243
8 PALAVRA ARQUITETÔNICA E TOM EMOTIVO-VOLITIVO	255
8.1 VENTO QUE IGREJA, BOI QUE FALA.....	256
8.2 “EM LINGUAGEM DE EM DIA-DE-SEMANA”	266
8.3 PALAVRA-ENCANTAMENTO	272
8.4 “O RASO PIOR HAVENTE”	279
9 COCRIAÇÃO NAS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS	288
9.1 EMPATIA, EXOTOPIA E ACABAMENTO	289
9.2 CRONOTOPO E COCRIAÇÃO	294
9.3 AUTOR E HERÓI E COCRIAÇÃO	295
9.4 PALAVRA, TOM E COCRIAÇÃO	297
10 PARA QUE SERVE UMA TESE?	299
REFERÊNCIAS.....	303

6 O CRONOTOPO NAS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS

A novidade da forma rosiana está num redimensionamento da temporalidade e espacialidade, numa nova forma de perceber o tempo e o espaço, a partir da inextricabilidade das categorias narrativas. A ideia de uma visão de mundo como configuradora de uma obra ficcional, na sua relação com a representação da realidade (mímesis) e, portanto, com o gênero e com a forma composicional, o estilo e o tema, deixa que a obra esteja construída sob um potencial arquitetônico que se estabelece na materialidade da narrativa, de forma única e irrepetível. Ou seja, cada narrativa rosiana tem sua própria estrutura cronotópica. É possível, por certo, encontrarmos grandes motivos cronotópicos existentes na Literatura, como o cronotopo da estrada, do encontro, da cidadezinha, da soleira etc., mas, em cada conto, novela ou romance rosiano, esses grandes motivos dialogam entre si e com o tema revelando novas possibilidades de compreensão da relação entre tempo e espaço e, assim acreditamos, da relação entre ética e estética na forma ficcional rosiana.

Nesse sentido, passaremos à análise das obras de Guimarães Rosa⁸¹, neste e nos próximos capítulos, a fim de demonstrarmos como essa novidade se materializa. Agora, estaremos diante do cronotopo em cada um dos sete livros, começando, como é natural, pelas coisas primeiras: *Sagarana* e *Corpo de Baile*.

6.1 A CONSTRUÇÃO DOS CRONOTOPOS DA TRAVESSIA E DA COMUNHÃO

Sagarana nos oferece três exemplos paradigmáticos da cronotopia alicerçada na visão de mundo de Rosa: “O Burrinho Pedrês”, “Sarapalha” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. Os três serão analisados aqui sob a perspectiva do cronotopo da travessia, que engloba os conhecidos cronotopos da estrada e do encontro, e, como característica da ficção rosiana, da cidadezinha (ou fazenda). Segundo Bakhtin, o cronotopo da estrada (e o do encontro está sempre presente neste) se caracteriza por atravessar “o país natal, e **não um mundo exótico e estranho** [...]”; é revelado e

⁸¹ Nas páginas e capítulos seguintes, todas as obras de Guimarães Rosa utilizadas para análise são as edições publicadas pela Editora Nova Fronteira: *Ave, Palavra* (4 edição, 1985), *Estas Estórias* (5 ed, 2001), *Grande sertão: veredas* (19 ed, 2001), *Manuelzão e Miguilim* (11 ed, 2001), *No Urubuquaquá, no Pinhém* (9 ed, 2001), *Noites do Sertão*. (11 ed, 2016). *Primeiras Estórias* (15 ed, 2001), *Sagarana*. (Edição Especial, 2015, Coleção 50 anos), *Tutaméia: terceiras estórias*. (9 ed, 2009). Portanto, serão indicadas apenas os números de página.

mostrado o aspecto *sócio-histórico múltiplo* desse país natal” (2010, p. 351, itálico do autor, negrito nosso). Já o cronotopo da cidadezinha, para o russo, “é o lugar do tempo cíclico dos costumes. Nela [na cidadezinha] não há acontecimentos, há apenas ‘o ordinário’ que se repete. O tempo é privado do curso histórico progressivo, ele se move por círculos estreitos” (BAKHTIN, 2010, p. 353). Ao juntarmos o cronotopo da cidadezinha e o da estrada (e do encontro), percebemos que esse lugar, a cidadezinha ou, acrescentamos, a fazenda⁸², mesmo seguindo de perto a ideia do tempo cíclico, como aponta Bakhtin, em Guimarães Rosa, ele recebe, sim, um aspecto histórico de transformação – lenta ou violenta. Portanto, chamamos o cronotopo rosiano nos três contos de *Sagarana* a serem analisados aqui de cronotopo da travessia – a ideia de mover-se e de sair do lugar qualitativamente estabelece-se de forma diferente do observado por Bakhtin a partir das obras que ele conhecia.

Em “O Burrinho Pedrês”, conto que abre o livro, há o cronotopo da travessia materializado em três pontos: a fazenda, a travessia dos bois e o retorno para a fazenda, na passagem do córrego da Fome. A fazenda nos é apresentada pelo narrador para localizarmos a última parada do burrinho, personagem que é biográfica e detalhadamente descrita nas primeiras páginas. A Fazenda da Tampa, do Major Saulo, é o espaço inicial da narrativa. Espaço que é subordinado ao tempo no parágrafo seguinte:

Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida. E a existência de Sete-de-Ouros cresceu toda em algumas horas – seis da manhã à meia-noite – nos meados do mês de janeiro de um ano de grandes chuvas, no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais. (p. 28)

O tempo é descrito de duas maneiras: o tempo da ação (um dia) e o tempo referencial (janeiro) que guarda não apenas uma referencialidade externa, mas um elemento definitivo para o desenvolvimento da ação – as chuvas. A localização do tempo logo depois da definição do espaço constrói um diálogo com a tradição literária, mais propriamente com a Poética de Aristóteles, quando define algumas características próprias à tragédia: a unidade de tempo, de lugar e o objeto da mimesis trágica (um “homem grande” ou um homem melhor do que ordinariamente é).

Veremos que o cronotopo rosiano como modelador de gênero se caracteriza também pelo dialogismo constante com pensamentos, textos, ideias, símbolos e outra ruma de coisas da tradição ocidental, filosófica e literária. Esse diálogo primeiro, com a

⁸²Entendemos que a Fazenda, como vista na ficção rosiana, funciona como um microcosmo no qual se estabelecem relações sociais e políticas de forma semelhante a uma pequena cidade.

tragédia, uma forma que trata de grandes questões, o gênero sério da Antiguidade, a partir da trajetória de um burrinho, que contém peripécia e reconhecimento, mostra também uma característica da mundivisão rosiana: o tratamento de personagens vistos como marginais ou comuns sob a perspectiva de grandes coisas, ações e sentimentos – como escreve Eduardo Coutinho (cf. capítulo II). O cronotopo da travessia numa narrativa arquitetônica é percebido em vários níveis. A travessia é também o dialogismo com outras obras, pensamentos etc.

Seguimos o burrinho e os bois. O movimento do rebanho enorme, movimento através das palavras que servem para nomear e para mover ao mesmo tempo os bois nos currais. Movimento lento, despreocupado do burrinho: “Enfado de assistir a tais violências, Sete-de-Ouros fecha os olhos. Rosna engasgado. Entorna o frontispício. E, cabisbaixo volta a cochilar. Todo calma, renúncia e força não usada” (p. 31). Esse primeiro espaço é regido pelo tempo, movimentado pelos bois, pelas nuvens, pela organização de uma boiada que se vai partir. A imobilidade de Sete-de-Ouros é marca de uma temporalidade outra, própria a ele, que tem “o estreme alheamento de animal emancipado, de híbrido infecundo, sem sexo e sem amor”. A temporalidade já dupla, como falamos antes, ganha, no início do deslocamento dos vaqueiros, nova orientação: há o tempo da boiada e o tempo dos vaqueiros, que estão envolvidos num enredo de vida e morte. Essa sobreposição de temporalidades num espaço quase parado (apresentado lentamente através do movimento do burrinho) dá um movimento especular ou circular ao texto rosiano e tem uma funcionalidade semelhante à sobreposição de pequenas narrativas que os próprios vaqueiros vão contando ao longo da trajetória: essa sobreposição desvia a atenção do leitor para o que será o clímax da narrativa, sua peripécia e seu desfecho.

Antes da saída dos vaqueiros, há uma primeira reviravolta no dia do burrinho pedrês. No seu movimento, tentando edipianamente fugir de conflitos, segue diretamente para eles e comete o erro de ser visto pelo Major Saulo, que o fará ser montado depois que uns cavalos arrombaram uma cerca e fugiram. Depois disso, começa o “tempo do trabalho” (p. 36), a organização dos vaqueiros: em qual cavalo cada um irá montar, a contagem do gado para o transporte, uma ou outra olhada no tempo para ver se vem chuva etc. Já com o início da saída da boiada, nos deparamos com uma cantiga, que insere nova temporalidade, um tempo outro, o tempo da poesia, da cantiga: “O Curvelo vale um conto, / Cordisburgo um conto e cem. / Mas as Lages não tem preço, / Porque lá mora meu bem...”; “um boi preto, um boi pintado, / cada um

tem sua cor. / Cada coração um jeito / de mostrar o seu amor”; e, “Todo passarinh’ do mato / tem seu pio diferente. / Cantiga de amor doído / não carece ter rompante...”. Tempo que inicia o conto na epígrafe e que entrecorta a narrativa quando teremos uma nova espacialidade, o espaço da estrada.

O tempo do trabalho e o espaço da estrada são contados, marcados, através de tramas secundárias que dão movimento à narrativa. Uma trama secundária específica é apresentada e deixada em suspense: a trama de amor e morte entre Silvino e Badú, por conta de uma moça; seguem-se algumas estórias curtas, pequenos causos contados pelos vaqueiros que se misturam ao próprio caminho da boiada até o arraial. A principal delas é a estória do boi Calundú. Essas pequenas narrativas trazem tempos e espaços outros, suspendem a trajetória do burrinho, são como as entradas do coro, mas, em vez de comentar a ação, tratam de dispersar o leitor, levando-o para outros lugares. Uma nova suspensão na narrativa através de uma cantiga se dá para anunciar a chuva que chega e logo depois a travessia do córrego da Fome. Córrego que nesse período é conhecido por nele já “ter morrido muita gente” (p. 50).

Antes da entrada no arraial, há o retorno do caso de amor e morte entre Silvino e Badú. Logo depois, os bois são embarcados nos trens e os vaqueiros vão beber. Nesse momento, a narrativa volta a ser contada do ponto de vista do burrinho, que estava sozinho “na cobertura do Reynéro”. Os homens pegam seus cavalos e Sete-de-Ouros, que veio montado por João Manico, é agora montado por Badú. Quando o burrinho segue de volta na estrada, surge nova cantiga para apresentar uma nova espacialidade: a fatal travessia do córrego. Seguem-se outras estórias secundárias até que os vaqueiros se deparam com o córrego. Nesse momento, surge o canto do pássaro “joão, corta pau”. O canto do pássaro serve como aviso aos vaqueiros com os cavalos assustados. É diante do canto desse pássaro que o burrinho Sete-de-Ouros obra sua anagnorisis e peripeteia. Por conta da sabedoria do burrinho, dois vaqueiros sobreviveram: Badú e Francolim. Os outros foram para a “barriga faminta da cobra, comedora de gente” do córrego da Fome. O desfecho é a chegada do burrinho na fazenda e seu descanso. Estória na qual a fortuna do herói não muda, a desdita reside na morte dos vaqueiros. Resta a moral dos contos de fada baseada na necessidade de respeito à sabedoria do burrinho.

As várias temporalidades que demarcamos e os três espaços fazem com que o cronotopo da travessia na estória do Burrinho Pedrês se configure como um cronotopo único que contém especificidades que os motivos cronotópicos da estrada, do encontro e

da cidadezinha, como apresentados por Bakhtin, sejam redefinidos ou definidos na unicidade desta narrativa. A maneira como esse cronotopo da travessia é construído na ficção de Guimarães Rosa, com a sobreposição de temporalidades, o movimento espacial e o espaço vivo (a boiada), são índices da não finalizabilidade, da abertura da narrativa rosiana ou da ausência de *closure* como trata Clara Rowland (2015). A forma estética, na estrutura da narrativa “O Burrinho Pedrês”, determina uma ética que se constrói univocamente na relatividade das perspectivas apresentadas pelas diversas temporalidades, no eixo da estrutura, e no real valor do burrinho velho, no eixo do conteúdo. A suspensão da descrença, a suspensão cronotópica, em vários níveis, reflete a construção de uma cosmovisão, uma *Weltanschauung* que determina a própria unicidade e irrepitibilidade dessa narrativa.

O movimento, a sobreposição de temporalidades, o espaço vivo e até o burrinho como agente determinante na narrativa também são vislumbrados em “A hora e vez de Augusto Matraga”. O cronotopo da travessia nesse conto tem como gatilho a noção e *Kairós* – hora e vez. A ficção rosiana apresenta em vários momentos o recurso a temas ou arquétipos da mitologia grega (ou de outras mitologias) para a produção de sentido relacionado à representação de acontecimentos e/ou caracterização de personagens. O *Kairós*, aqui, determina o movimento, determina a travessia, a mudança, a aprendizagem.

A primeira frase do conto, “Matraga não é Matraga, não é nada” (p. 287), coloca-nos um impasse: alguém (um ser) que não é. Parece-nos uma antinomia, que se reconfigura na próxima afirmação de que “Matraga é Estêves. Augusto Estêves...”. Alguém que é um outro. É esse outro, o Augusto Estêves, que nos é apresentado logo em seguida. A ele seremos apresentados numa situação bem característica de pequenas cidades, no fim de uma festa religiosa, quando restam apenas os bêbados, pois que “a gente direita foi saindo embora, quase toda de uma vez” (p. 237). Nesse ambiente, acompanhamos o leilão profano de duas “mulheres-à-toa” disputadas pelos “encachaçados” que se aproveitam do leilão, instrumento de arrecadação da paróquia, para arrematar o desejo de sexo e galhofa. Mesmo à revelia do leiloeiro, os bêbados anunciavam valores para levar as mulheres, Angélica e a Sariema – *que gostavam da disputa e nela estavam diante de sua hora e vez* (em outra situação, as duas, uma capenga e a outra de pescoço e pernas finas, não fariam tanto “sucesso”). Quem não gostava tanto de tal situação era um “capião de cara romântica” que manifestava amores pela Sariema.

O leilão insólito serve-nos como uma ferramenta de caracterização do Nhô Augusto, personagem apresentado no início da narrativa, a quem agora vemos em ação quando “houve um deslocamento de gentes, e Nhô Augusto, **alterado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros e com os braços em tenso, angulando os cotovelos**, varou a frente da massa, se encarou com a Sariema, e pôs-lhe o dedo no queixo” (p. 238, grifos nossos). *O homem que se destaca nesta noite neste leilão*, como fora antecipado pelo narrador nas primeiras linhas do conto “Ou Nhô Augusto – *o homem* – nessa noitinha de novena, num leilão atrás da igreja”. Tanto a informação dada no início como a caracterização destacada por nós revela-nos um homem poderoso que impõe sua presença através do porte físico, da aparência resignada (enlutado), de atos desmesurados. Tais atos completam a caracterização com a “voz de meio-dia” que berra “para o leiloeiro Tião” e arremata a prostituta com um valor dez vezes maior que o anunciado por uma voz qualquer da multidão (50 mil-réis). Essa aparição é descrita como uma espécie de encenação em busca de aplausos, que se seguem. Na confusão subsequente, vemos um Nhô Augusto “respeitador” ao permitir que o leiloeiro saia e que a ordem sagrada da ferramenta (o leilão) seja mantida, numa posição clara de mando e desmando permitida unicamente a ele – o filho do coronel. É essa posição que ele impõe mais uma vez ao impedir que o “capiiau amoroso” saia com sua aquisição recente. Munido de sua natureza ríspida e resguardado por seus guarda-costas, agride o capiau e ainda recebe apoio do povaréu, em coro. O que segue é uma confusão e seu término por não se ter mais mulher nem briga. Ao dirigir-se para o “Beco do Sem-Ceroula”, nome significativo, a mulher é examinada por Nhô Augusto e dispensada. O “choro mais sentido de sua vida” revela o sentimento de perda ou de desperdício da *hora e vez* da Sariema. Ao descer uma ladeira, que, simbolicamente, “a gente tinha de descer quase correndo” de tão íngreme, como uma queda, Augusto se depara com Quim recadeiro e um recado da mulher, da esposa. Ele manda o mensageiro de volta e não vai para casa, não vai para a *Rua de Cima*, permanece embaixo “em busca de qualquer luz em porta aberta, aonde houvesse assombros de homens, para entrar no meio ou desapartar” (p. 240). Nesse momento, temos uma interrupção no acompanhamento da trajetória de Augusto marcada pela descrição do tempo e do espaço: “Era fim de outubro, em ano resseco. Um cachorro soletrava, longe, um mesmo nome, sem sentido. E ia, no alto do mato, a lentidão da lua”.

Na casa do tio de Dionóra, temos mais elementos de caracterização de Augusto, com outro tom valorativo – agora com perspectiva “histórica” ao arrolar a

“culpa” e a antecedência de Augusto. O tom emotivo-volitivo do narrador ao falar do Coronel Afonso Estêves no início da narrativa agora acompanha o tom do “tio nervoso”: o sogro “era um leso, não era p’ra chefe de família”. A perspectiva do narrador, mesmo onisciente e em terceira pessoa, colocado exotopicamente diante das personagens, é mudada de acordo com a perspectiva da personagem que encabeça a ação, que tem *sua hora e vez*.

Na manhã seguinte, depois que o sol “esteve mais dono de tudo”, chega *a hora e a vez* de Dionóra. Ao chegar numa encruzilhada, Ovídio Moura faz seu ultimato de amor e a mulher “foi tão pronta, que ele mesmo se espantou”. Diante da oportunidade sonhada, a mulher não titubeou e, como que seguindo o destino prescrito no nome, *Dionóra* seguiu caminho para junto de seu segundo sogro. A narração do retorno de Quim recadeiro para dar a má notícia a seu patrão é interrompida para uma reflexão, irônica e em certo tom anedótico, em torno do “dia da casa cair”. Pelo que é demonstrado pela argumentação, Augusto estava no “pior lugar que há para se receber uma surpresa má”. O tom do narrador agora cede *hora e vez* a Quim recadeiro, tanto na narração do ocorrido com a esposa quanto nos recados dos guarda-costas, que agora eram chamados de “capangas” e no conselho dado ao patrão para não fazer temeridade. Daí até entendermos que para Augusto “não era hora para ponderados pensamentos”, seguimos o tom de aconselhamento do recadeiro nas próprias reflexões do narrador.

Chegando à fazenda, Augusto não sabia que era esperado, que agora era *a hora e a vez* do inimigo já do seu pai, o Major Consilva. Com a oportunidade nas mãos, o major não deu tempo nem de Augusto “descavalgar”. Deu-se a surra. No meio dos capangas estava “o capiauzinho mongo que amava a mulher-à-toa Sariema” e que também agarrava sua *hora e vez* e com o maior gosto engrossava o bando que surrava Augusto. Nesse momento, acaba-se “Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas”.

Quando seria dado o desfecho, há uma reviravolta. A marca que seria o encerramento total de Augusto, sua morte, sua humilhação definitiva, serve como um mecanismo narrativo de virada do sucesso ao contrário. O homem, já dado como morto, cria vida, “com um berro e um salto, medonhos”. Em seguida, mais uma descrição espaço-temporal, “E deram as costas, regressando, sob um sol mais próximo e maior”, demarca uma interrupção na cena e o início de outra. O tom emotivo-volitivo do narrador acompanha a perspectiva do “preto que morava na boca do brejo” e da preta, sua mulher.

A descrição do processo de cura do corpo e da alma alterna-se em três tons

emotivo-volitivos. O narrador ora acompanha o cuidado e a consternação dos pretos samaritanos, ora o tom conciliatório e retórico do padre, ora o tom sofrido e triste, arrependido, de Augusto. O ambiente, as reações, o espaço-tempo são todos delineados através desses três tons valorativos. Esses tons revezam-se até o início da viagem que “teria de ser uma verdadeira escapada”, quando Augusto ajoelhou-se e jurou ir para o céu “por bem ou por mal!”.

A descrição da paisagem “norte a fora” é construída como uma progressão hierárquica dos ambientes pelos quais a “turminha” passava. Cada tipo de ambiente descrito é separado horizontalmente por vírgulas e conectivos e verticalmente por ponto final. Assim eles passaram por quilombos, arraiais, moendas e fazendas, dormiam nas brenhas, atravessaram o rio das Rãs e o rio do Sapo, serras, baixadas, outeiros, terras mansas, até chegarem ao povoado do Tombador.

Nesse povoado, o narrador encarna o tom emotivo-volitivo do povo do lugar no qual “apareceu, um dia, um homem esquisito, que ninguém não podia entender”; “mas todos gostaram logo dele, porque era meio doido e meio santo; e compreender deixaram pra depois”. Esse *homem* “trabalhava que nem um afadigado por dinheiro, mas, no feito, não tinha nenhuma ganância e nem se importava com acrescentes: o que vivia era querendo ajudar os outros”. E assim, segue a caracterização desse homem e, seus companheiros, o casal de pretos; sua rotina, gostos e desgostos, seu comportamento. Seis anos ou seis anos e meio, a estória vai assim: sem nomes, sem passado, sem referência externa alguma, pois “esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor”. Só depois disso é que o narrador volta a proferir o nome de Nhô Augusto e continua a nova caracterização dele até a chegada de Tião da Thereza.

O tom emotivo-volitivo do narrador, que até então era do povoado, volta para Nhô Augusto. As informações sobre o passado são dadas, mas “ninguém não tinha pedido”. Era *a hora e a vez* de Tião da Thereza (o leiloeiro?). As notícias sobre a mulher, a filha que caíra na vida (Mimita ou *me imita* puxara à perdição do pai), as fazendas arrematadas pelo Major Consilva, a morte de Quim – ainda fiel a Nhô Augusto – fizeram com que o homem penitente explodisse como aquele homem do passado e implorasse para que Tião parasse de falar e entendesse que “não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves”. Explosão que passou graças a uma égua atolada, que precisava ser resgatada.

O aparecimento de Tião da Thereza funciona como outra reviravolta, agora

acompanhada por um reconhecimento. O homem resolvido a ir para o céu passou do ignorar ao conhecer o presente de seu passado esquecido. Uma natureza que havia sido controlada, “o poldro bravo”, que estava controlado até aí, começou a dar pequenos coices representados pela tristeza e vontades que insistiam em aparecer. O próprio tom emotivo-volitivo do narrador começa a acompanhar essa reviravolta quando o “povo do Tombador” passa a ser descrito como “capiasus descalços, vestidos de riscado e seriguilha tinta, sem padre nenhum com quem falar”. Mãe Quitéria é agora o único resquício de uma resistência, uma válvula de segurança para refrear os ímpetus de Augusto que voltavam devagarinho. Nova passagem de tempo marca o término de uma sequência e o início de outra:

E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: - “Sapo na seca coaxando, chuva beirando”, mãe Quitéria!... – Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro da casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidas pela correição das lava-pés, em préstitos atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí, o peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico pra baixo, “despejando”... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu. (p. 253)

A descrição dessa passagem de tempo só se assemelha, no conto, à descrição da viagem para o Tombador – na riqueza de detalhes e progressão hierárquica (sapo, jia, perereca; escorpião, minhoca; nuvens; pássaros; vento; chuva). Descrição também rica em detalhes e com progressão hierárquica, dada a sua importância na economia da narrativa, é a da chegada do bando de jagunços até a descrição de seu chefe, Joãozinho Bem-Bem. Ele próprio descrito com vários adjetivos, o que demonstra a centralidade dele na narrativa, assim como o espaço ou o tempo:

O bando desfilou em formação espaçada, o chefe no meio. E o chefe – o mais forte e o mais alto de todos, com um lenço azul enrolado no chapéu de couro, com dentes brancos limados em acume, de olhar dominador e tosse rosnada, mas sorriso bonito e mansinho de moça – era o homem mais afamado dos dois sertões do rio: célebre do Jequitinhonha à Serra das Araras, da beira do Jequitai à barra do Verde Grande, do Rio Gavião até nos Montes Claros, de Carinhanha até Paracatu; maior que Antônio Dó ou Indalécio; o arranca-toco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-racha, o rompe-e-arrasa: Seu Joãozinho Bem-Bem. (p. 254).

Essa caracterização do jagunço maior casa com o terror do povo do Tombador. O tom emotivo-volitivo de surpresa e medo nos leva à compreensão de que, agora, diante do próprio comportamento de Augusto, estamos prestes à sua hora e vez. Para agarrar sua oportunidade, seu momento, Augusto se aproxima dos jagunços,

arranha-os, ganha sua confiança, encanta-se com suas estórias, seus modos, suas armas, sua lei. Mesmo com tanto encantamento, narrado sempre num valor positivo, Augusto declina das duas ofertas de Joãozinho Bem-Bem: a de se juntar ao bando e a de receber algum favor. Até o sonho com um Deus valentão servia de argumento para o céu tão buscado pelo Augusto penitente. Entretanto, a hora e a vez de Augusto ainda não havia, realmente, chegado, mas estava amarrada numa espécie de sono (“E, assim, dormiram as coisas”). São precisamente outras descrições detalhadas e com progressão hierárquica do tempo: “uma invernada brava”, “as chuvas cessaram”, o comportamento dos pássaros, principalmente das maitacas, na “manhã mais bonita que ele já pudera ver” que nos deparamos com uma nova reviravolta que se realiza num crescendo desde a “saudade de mulheres” até a decisão e a partida, quando ele “estava madurinho de não ficar mais”.

A viagem de Augusto no lombo do jumento é narrada de forma diferente de todas as outras ações dessa personagem no conto. Pela primeira vez, as ações são amalgamadas à descrição do ambiente e participam, fazem parte dele. Augusto canta com as estradas, “achava muitas coisas bonitas”, “Parou, para espiar um buraco de tatu, escavado no barranco”, “ficou a contemplar, do alto, o caminho, belo como um rio, reboante ao tropel de uma boiada de duas mil cabeças”, “fez, um dia, o jerico avançar atrás de um urubu reumático” e “Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com as pinturas do poente, com os três coqueiros subindo da linha da montanha para se recortarem num fundo alaranjado, onde, descida do sol, muitas nuvens pegam fogo”.

O encontro com o cego, a melopeia declamada “lenta e mole”, o bode amarelo e preto trazem elementos representativos dos enredos trágicos (o cego Tirésias, os pássaros – as maitacas – como augúrios, a melopeia – elemento da tragédia grega, o bode – raiz etimológica do trágico etc). Esses elementos, somados às diversas peripécias e reconhecimentos (elementos composicionais do enredo trágico), garantem uma arquitetônica trágica na vida de um homem que passa da infelicidade para a felicidade. A própria viagem guiada pelo jumento, como representante do destino que guia a vontade do herói, pode ser vista como elemento arquitetônico do trágico.

A viagem chega ao fim quando Augusto reencontra-se com Joãozinho Bem-Bem. Sua hora e sua vez, que estavam adormecidas, começaram a acordar na repetição das ofertas feitas pelo jagunço chefe e nas novas negativas de Augusto. Elas avivaram-se diante da praga jogada pelo velho, que tinha ido pedir perdão pelo filho: “Pois, então, sataná, eu chamo a força de Deus p’ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força

maldita” (p. 268).

Nesse momento, Augusto carrega para si a obrigação de impedir uma injustiça ou finalmente encontra o ápice de *sua hora e vez*: “Epa! Nomopadrofilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!...”. Num êxtase absoluto, desarranja o bando e trava a batalha de morte com o treme-terra. Os dois rasgam-se de faca. Segue a troca de respeito mútuo entre os moribundos, o agradecimento do povo ao redor, o reconhecimento de Augusto feito por um parente, o João Lomba.

No tom emotivo-volitivo do povo agradecido pelo feito do desconhecido, o narrador mata pela última vez Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, e eterniza Augusto Matraga, o valente bondoso que matou Joãozinho Bem-Bem. Ações impossíveis a Nhô Augusto Estêves como o conhecemos no início da narrativa. Há várias inversões nesse desfecho: Matraga não era nada, Joãozinho Bem-Bem era célebre; agora Augusto é Matraga, o homem que matou Joãozinho Bem-Bem, e o chefe “já bateu com o rabo na cerca! Não tem mais”; Estêves sequer olhava para a filha e era duro, doido com a esposa. Matraga abençoa a filha e pede que a esposa saiba que está tudo em ordem. No início do conto, “Matraga não é Matraga, não é nada”; no fim, podemos dizer que Augusto não é Estêves, pois que agora é a hora e vez de Augusto Matraga.

As características que arrolamos para descrever o cronotopo da travessia em “O Burrinho Pedrês” adequam-se todas elas em “A hora e vez de Augusto Matraga”; o que muda, como procuramos deixar claro na leitura, é que temos um narrador que adequa seu tom emotivo-volitivo a cada momento cronotópico da narrativa. A travessia aqui, como em *Grande sertão*: veredas, que veremos mais adiante, recebe contornos de uma totalidade que unifica homem humano, tempo e espaço.

O cronotopo da travessia em “Sarapalha” se configura a partir do cronotopo da cidadezinha, cidade morta, doente, e tem como centro os primos Ribeiro e Argemiro, que convalescem; e do cronotopo da estrada, do encontro que traz a centralidade para as plantas, animais, para a doença em si, como um ente de vida própria, e na própria narrativa, que se movimenta cinematograficamente. Há pelo menos duas temporalidades no conto: o presente, que se determina pela doença e pela destruição e ruína que ela traz; e o passado, na perspectiva de cada um dos primos, que se lembram da mulher de maneiras diferentes. Outra temporalidade que se materializa é a da estória do moço bonito que rouba a mulher. A partir dessa estória, a narrativa mistura devaneio e realidade.

Em abril, quando passaram as chuvas, o rio – que não tem pressa e não tem pressa e não tem margens, porque cresce num dia mas leva mais de mês pra minguar – desengordou devagarinho, deixando poço redondos num brejo de ciscos: troncos, ramos, gravetos, coivara; cardumes de mandis apodrecendo; tabaranas vestidas de ouro, encalhadas, curimatãs pastando barro na invernada; jacaré, de mudança, apressados; canoinhas ao seco, no cerrado; e bois sarapintados, nadando como búfalos, comendo o mururê-de-flor-roxa flutuante, por entre as ilhas do melosal. Então, houve gente tremendo, com os primeiros acessos de sezão.

A citação acima traz o movimento da doença chegando junto com as chuvas. A construção do cronotopo da travessia em Sarapalha se apresenta num movimento lento até o rompimento e a morte. Como no enredo trágico, a passagem do ignorar ao conhecer causa o rompimento de relações – a inversão da situação no contrário – entre o primo Ribeiro e o primo Argemiro. A travessia se dá no desenvolvimento da ação complexa. Uma travessia entre as temporalidades construídas pela malária, pelos pensamentos de Argemiro, pelo sofrimento duplo de Ribeiro (a doença e o abandono da mulher, Luísa), sofrimento que se amalgama ao devaneio e à dor real, devaneio da doença que faz ser misturada à realidade a estória do moço bonito. As plantas, ao receberem características humanas, fazem uma travessia em que o seu avanço, o avanço da natureza, sua beleza, é paradigma do abandono e da ruína. Ao final da narrativa, a última frase – “É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezão” (p. 138) – ilustra a união de todos os elementos do conto: a natureza, a ruína, a doença, o abandono, a morte.

Nessas três narrativas de *Sagarana*, lemos o cronotopo da travessia acompanhado de características do trágico, da composição e arquitetônica – forma arquitetônica e composicional aqui como entendidas por Bakhtin (2010) – da forma trágica. Esse dialogismo na perspectiva da mundivisão rosiana, como a entendemos, e na própria construção da narrativa arquitetônica é um dos elementos básicos que alimentam a ideia de um “regionalismo universal”. A partir de uma cronotopia única, a da travessia (que engloba e redefine cronotopias tradicionais), essas três narrativas arquitetônicas rosianas se definem como trágicas – elevadas – e, ao mesmo tempo, cotidianas e regionais. A tragicidade e o cronotopo da travessia carregam as ações das personagens com uma ética e responsabilidade que, unidas às temporalidades, à oralidade etc., garantem uma eventicidade aberta e dialógica e não finalizabilidade às narrativas. Em *Sagarana*, como dissemos no capítulo IV, temos algumas narrativas que apresentam essas características. Do nosso ponto de vista, Guimarães Rosa ainda não tinha plena consciência de sua narrativa arquitetônica, narrativa que estará plenamente

construída nas novelas de *Corpo de Baile*.

*

A comunhão, união, harmonia entre o homem e a natureza será a qualidade atribuída ao cronotopo no ciclo de novelas *Corpo de Baile*. Além das características que encontramos no cronotopo da travessia visto em contos de *Sagarana*, temos algumas características que passam a ser observadas a partir de *Corpo de Baile*. Todo o ciclo de novelas está construído sob uma perspectiva de conexão, de ligação, de união entre as histórias – desde o próprio título – entre as personagens e dessas com a natureza, seja o sertão, seja o mito arquetípico, sejam os planetas. Veremos esse cronotopo em três das novelas: “Cara de bronze”, “Uma história de amor” e “O recado do morro”. As três funcionam, no livro (ou nos três livros), como paradigmas dessa comunhão entre homem e natureza ou entre autor-criador e criação – literatura, linguagem. A ideia de tratar essas três novelas como paradigmáticas é sugerida pelo próprio Guimarães Rosa, ao denominá-las de “parábase”, como explicita o professor Ulisses Infante:

Ao denominar três dos textos de *Corpo de baile* de “Parábase” em relação aos outros quatro, que formariam os “Gerais” – palavra que tanto pode indicar a região geográfica como trazer o sentido de “comuns, não específicos” –, Rosa destaca como esses três textos serviriam de elucidação aos modos de narrar e aos temas desenvolvidos naqueles que são genericamente narrativos. Além disso, pode-se concebê-los também como explicitadores das convicções pessoais do autor em relação ao fazer poético-narrativo e à própria existência. Na correspondência que trocou com Edoardo Bizzarri, seu tradutor italiano, Guimarães assim se refere à questão: “No índice do fim do livro, ajuntei sob o título de Parábase três das histórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte” (Rosa 2003, p. 58). “Uma história de amor” trata da origem e do poder das histórias; “O recado do morro” é “a história de uma canção a formar-se” (Rosa 2003, p. 59), “Cara-de-bronze” investiga, tematiza a poesia. A questão se adensa quando se considera que entre esses textos considerados a “Parábase” da obra e os outros há vínculos de vária natureza: personagens comuns a mais de um deles, como Miguilim-Miguel, temas retomados e reiterados, como o talento de compor narrativas, de que vários personagens são dotados, criam uma teia complexa de relações que consolidam pouco a pouco a noção de que se está diante de um conjunto harmônico de elementos que mantêm sua autonomia sem deixar de colaborar para um efeito coletivo. Nessa trama finamente elaborada não se devem deixar de considerar os méritos essencialmente narrativos dos textos da “Parábase”, que combinam matéria anedótica surpreendente, como no caso de “O recado do morro” com experimentalismo formal, como ocorre com “Cara-de-bronze”. (INFANTE, p. 143-4)

Em “Cara-de-bronze” há uma profusão de visões de mundo e de relações cronotópicas que vão desde a estrutura interna, sob a perspectiva das personagens, até as notas de rodapé, que citam Dante e Goethe. As formas (narrativa – filmica e literária –, lírica, dramática, ensaística) dão ao texto uma multiplicidade de planos espaciais e temporais que transcendem o enredo principal: a escolha de um vaqueiro, feita pelo seu

patrão já velho e moribundo, para realizar uma viagem e contar o que viu em todos os detalhes. Além dessa multiplicidade intrínseca ao texto, há ainda as ocorrências de relação com outros textos do livro *Corpo de Baile*. O vaqueiro Grivo está em “Campo Geral”, ainda criança; há uma prostituta, como relata o Grivo, chamada Nhorinhá (a mesma de Riobaldo?). Ou seja, há uma teia de relações indiretas e diretas. As notas de rodapé, as epígrafes, funcionam como uma ferramenta de consideração não apenas do tempo interno, mas da atemporalidade e universalidade da poesia, da própria literatura, da natureza – nos diversos espécimes de animais e plantas que são descritos em notas. O Moimeichêgo (eu, em vários idiomas) funciona como um apresentador do espaço e das demais personagens que se intercalam em suas falas sobre o “Cara de bronze”, sua origem, sua personalidade, sobre a viagem, sobre o retorno do Grivo, sobre a condição na qual ele retornou. O cantador, no alpendre, intercala as vozes das demais personagens e muda o conteúdo dos versos, mas mantém a mesma estrutura. Essas diversas temporalidades (ou atemporalidades) e espacialidades são relativizadas tanto a partir das formas como dos temas tratados no texto e constroem um cronotopo múltiplo em comunhão com várias visões de mundo.

A multiplicidade de vozes de “Cara de bronze”, internalizada através do experimentalismo formal da narrativa, aponta para uma comunhão não apenas entre homem, natureza e linguagem, mas para um posicionamento ético diante da vida, uma responsabilidade e responsividade materializada na comunhão de gêneros: dramático, cinematográfico, narrativo, ensaístico. A demarcação de fronteiras entre esses gêneros é inexistente e em todos eles é possível encontrarmos a poesia, a linguagem criadora. Um exemplo dessa comunhão entre gêneros pode ser notada na descrição das plantas em nota de rodapé (à maneira de um ensaio), mas que, pela profusão dos nomes, percebemos uma ação narrativa:

A Damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo, o João-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balançacachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-João. O São-gonçalino. A ata-brava, abraça-mundo, a gritadeira-do-campo... (p. 151)

Além dessa união de gêneros, temos a união de tradições. A tradição popular representada pelo violeiro e suas cantigas que entrecortam a narrativa; a experiência com tipos de narrativa, numa estética moderna; e a coligação com outras tradições literárias a partir das citações de Goethe e Dante Alighieri. Essa união evidencia, inclusive, a visão de mundo rosiana, como vimos na primeira parte desta tese. Ou seja,

ao elencar diversas tradições estético-literárias e culturais, Rosa não deixa de nos aproximar de uma visão do bem, da natureza e do sagrado, do divino e na própria esperança no homem através da poesia. Esperança que será percebida também na propriedade do senhor Manoel J. Roíz.

“Uma estória de amor” ou “Festa de Manuelzão” apresenta o cronotopo da comunhão a partir de elementos que significam o espaço e o tempo entre o pertencimento a um lugar ou sua fundação como lugar legítimo e o tempo das estórias de Joana Xaviel e do Velho Camilo. A fundação do lugar, sua legitimidade enquanto lugar de descanso, “termo de destino”, passou a ser uma necessidade de Manuelzão.

Mas desde o começo Manuelzão conheceu que, para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie. Sentiu-o, vagarosamente. Só, solteirão, que ele era. Antes, nunca tinha pensado nisso com motivos. Pensou. Seus homens, mais ou menos velhos conhecidos, com ele vindos de Maquiné, para apego de companhia não bastavam? Ele calculou que não. E resolveu um recurso. A mãe, idosa, e que nunca aceitara de sair do lugarejo do Mim, Mata do Andrés, no Pium- í, no Alto Oeste, não era pessoa para vir aguentar as ruindades dum principio tão sertanejo assim. Mas Manuelzão se lembrou de um filho, que também tinha. (p. 160)

Para isso, não bastava a vinda da mãe e do filho, mas a construção de uma capela, do sagrado. A festa que se organiza para a inauguração da capela constrói uma atmosfera de praça pública que se opõe ao espaço da casa, a sede da Samarra. Essa oposição entre o público e o privado, o externo e o interno, caracteriza a dinâmica da narrativa e do próprio livro. A centralidade dessa dinâmica está configurada em duas personagens: Joana Xaviel e o Velho Camilo. Enquanto Joana conta estórias dentro da cozinha, antes da festa, o Velho Camilo conta sua estória diante da fogueira, no lado de fora, no final da festa.

Como as compridas estórias, de verdade, de reis donos de suas fazendas, grandes engenhos e mais muitos pastos, todo gado, e princesas apaixonadas, que o canto da mãe-da-lua numa vereda distante punha tristonhas, as vezes chorando, e os guerreiros trajados de cetim azul ou cor-de-rosa, que galopavam e rodopiavam em seus belos cavalos – as estórias contadas, na cozinha, antes de se ir dormir, por uma mulher. Essa, que morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada – o nome dela era a Joana Xaviel. (p. 182)

Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podias ser de fada. No principio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era – o espirito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado. / Até as mulheres choravam. Leonísia suavemente, Joana

Xaviel suave. Joana Xaviel de certo chorava. Essa estória ela não sabia, e nunca tinha escutado. Essa estória ela não contava. O velho Camilo que amava. Estória! (p. 261)

Essas personagens, assim compreendidas, podem ser relacionadas a dois arquétipos míticos: Héstia e Hermes, como descritos por Jean Pierre Vernant em *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Para o helenista, a representação dos dois deuses juntos num conjunto de estátuas criadas pelo escultor Fidias traz uma carga de relações mítico-religiosas que coligam dois deuses de funções opostas. Enquanto Héstia representa a fixidez, a perenidade do lar, da família, da hereditariedade, Hermes representa a mobilidade, o contato com o exterior, com a praça pública. Os dois têm, juntos, funções específicas no pensamento religioso helênico e, simbolicamente, representam a organização do espaço. Na narrativa de Manuelzão, a organização do espaço, a Samarra, é um dos objetivos da capela e da festa. Nesse sentido, Hermes e Héstia, como arquétipos míticos, apresentam uma relação com as personagens da novela de Rosa e, através delas, com o cronotopo da comunhão. Pois,

como ela confere à casa o centro que fixa no espaço, Héstia assegura ao grupo doméstico a sua perenidade no tempo; é pela Héstia que a linhagem familiar se perpetua e se mantém semelhante a si mesma como se, em cada geração nova, nascessem diretamente “da lareira” os filhos legítimos da casa. (1990, p. 199)

Essa perpetuação cronotópica associada a Héstia e, portanto, a Joana Xaviel como uma das forças de representação da narrativa, ou daquela que conta as estórias na cozinha (perto do fogo de lenha – espécie de lareira do sertão), tem uma dupla significação: uma vinculada ao desejo de Manuelzão de fundar um lugar, através da construção da capela e que se legitima também pela existência de Joana Xaviel; e outra vinculada à composição da narrativa, uma significação metalinguística que perpetua o ato de contar estórias no tempo e no espaço.

Mas a força representativa de Joana Xaviel precisa de um complemento, uma vez que a legitimidade que ela traz está circunscrita à casa, à cozinha, é preciso a existência da outra força: o Velho Camilo. Esse, associado a Hermes – ao exterior, à praça pública. A estória do Velho Camilo é contada ao final da festa, diante da fogueira, diante de todos. A estória do Boi Bonito, contada pelo Seo Camilo, é representativa da necessidade de fundação definitiva do lugar. Através de sua Estória, a Samarra, construída por Manuelzão, ganha legitimidade representada pela ação de seu Velho – símbolo do antigo, do tradicional:

Seo Velho foi por si mesmo buscar cachaça-queimada, pra trazer para o Velho Camilo. O senhor Vilamão, tão branco, idosamente, batia palmas avivas, parecia debaixo de um luarado. / Manuelzão estendeu a mão. Para ninguém ela apontava. A boiada fosse sair – ele abraçava o Adelço e Leonísia. (p. 261)

O cronotopo da comunhão em “Uma estória de amor”, simbolizado através da associação entre o interno e o externo, a casa e a praça pública, o real e o imaginário, os tempos presente, passado e ficcional, representa a união entre o cotidiano e o encantamento da poesia, da literatura. Essa arquitetônica, associada a uma composição e a um material, estabelece a dinâmica da “parábase” do *Corpo de Baile*. A necessidade das Estórias para a continuação da vida.

Em “O Recado do Morro”, a necessidade que observamos em “Uma estória de amor”, é levada ao extremo. Apenas através da canção de Laudelim é que Pedro Orósio compreende o recado do morro e escapa da traição na qual estava enredado. O cronotopo da comunhão nessa narrativa está configurado a partir da relação entre um espaço móvel – o próprio Pedro Orósio – e o tempo, que se manifesta através da viagem do recado dado pelo morro, que passa de boca em boca até chegar à canção de Laudelim.

Apenas no instante o Gorgulho percebia-os. Voltou-se. Mas não respondeu. Empertigou-se, saudando circunspecto; tudo nele era formal. Até a barba-amarela, só na orla do rosto, chegando ao cabelo. Pedro Orósio teve de apresenta-lo, a cada um, e ele cumpria serio o cumprimento, com vagar – a frei Sinfrão beijou a mão, mencionando Jesus Cristo. Se descobrira e segurava o chapéu, pigarreando e aprovando, com lentos anuídos, a boa presença daquelas pessoas. Mas a gente notava quando esforço ele fazia para se conter, tanta perturbação ainda o agitava. / - “H’ hum... Que é o morro não tem preceito de estar gritando... Avisando de coisas...” – disse, por fim se persignando e rebenzendo, e apontado com o dedo no rumo magnético de vinte e nove graus nordeste. / Lá – estava o Morro Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide. O Gorgulho mais olhava-o, de arrevirar bogalhos; parecia que aqueles olhos sues dele iam sair, se esticar para fora, com pedúnculos, como tentáculos. / - “Possível ter havido alguma coisa?” – frei Sinfrão perguntava. – “Essas serras gemem, roncam, às vezes, com retumbo de longe trovão, o chão treme, se sacode. Serão descarregamentos subterrâneos, o desabar profundo de camadas calcáreas, como nos terremotos de Bom- Sucesso... Dizem que isso acontece mais é por volta da lua-cheia...” / Mas, não, ali ilapso nenhum não ocorrera, os morros continuavam tranquilos, que é maneira de como ente si eles conversavam, se conversa alguma se transmitem. O Gorgulho padeceria de qualquer alucinação; ele que até meio suro. E Pedro Orósio, que semelhava mais alteado, ao lado assim daquele craituro ananho, mostrava grande vontade de rir. O Gorgulho ainda afirmava a vista, enquanto engulia em seco, gogó sobe-descia. (p. 39)

O recado dado pelo morro é ouvido pelo Gorgulho com dúvida. O homem que vivia na Lapa de Urubus não compreendia por que o morro necessitava dar aviso a um homem comum. Mesmo com as características físicas avantajadas de Pê-boi,

Gorgulho não via nada de especial nele. Não sabia que ele era a própria montanha que o seu nome guardava. Mesmo com a curiosidade do Frei Sinfrão e, mais tarde, do senhor Olquist, Pedro Orósio e os demais membros da comitiva não sentiram qualquer curiosidade pela “loucura” do Gorgulho ao ouvir um morro. A fantasia, o sobrenatural, não causou ou trouxe qualquer necessidade para eles. O cronotopo da comunhão começa a ser percebido aqui nessa relação entre os nomes e os seres e entre o homem e a natureza. Com a viagem que o recado faz de boca em boca, numa espécie de filtro entre o criador e a criação, o objeto concluído é que vai passar a fazer sentido, vai ganhar status de importância para Pedro Orósio. Mesmo assim, é necessária a percepção da realidade, dos homens se preparando para a emboscada, para que Pê-boi correlacione a música de Laudelim com a situação iminente.

Toda a viagem do recado do morro realizada de boca em boca através de párias, crianças, profetas e loucos até chegar ao músico, ao artista, é representativa desse cronotopo da comunhão. A espacialidade da narrativa, que pode ser associada ao cronotopo da estrada e do encontro é também construída em torno de dois pontos: o morro da Graça e Pedro Orósio – ele mesmo um espaço, um lugar. Há uma união entre os dois através da natureza mesma do morro e do nome do homem, que o define enquanto ser pertencente à matéria do morro. A temporalidade nessa narrativa é construída pela viagem que o recado faz: cada boca, uma unidade de tempo. Um tempo circular que perpassa várias realidades até voltar ao destinatário. A necessidade de experiência, de aprendizagem, de filtragem que o recado tem para ser compreendido é marca dessa temporalidade única nessa novela de Rosa. Além da necessidade da literatura, da arte, da poesia, há a compreensão do tempo certo para as coisas acontecerem. Se Pê-boi tivesse compreendido o recado no primeiro aviso, a viagem da comitiva não teria sido completada, não haveria tempo de aprendizagem, não haveria encontros necessários, não haveria a comunhão.

Os cronotopos da travessia e da comunhão vistos em contos de *Sagarana* e em novelas de *Corpo de Baile*, além de serem motivos cronotópicos que redimensionam aqueles encontrados em narrativas tradicionais, representam a forma da narrativa arquitetônica de Guimarães Rosa na medida em que o gênero se renova a partir da mudança de percepção do tempo e do espaço. Ao percebermos temporalidades e espacialidades diversas em cada uma das histórias analisadas, relacionadas aos componentes outros, como narrador e herói, palavra e tom emotivo-volitivo, temos a configuração, a materialização de uma atualização temática – o regionalismo – e formal

que é garantida pela leitura dos textos, pela análise das relações internas possibilitadas dentro dos limites do livro. A percepção histórica, externa, referencial, é totalmente integrada à narrativa, quando pensamos no que Antonio Candido chama de redução estrutural. Ou seja, não temos contextualização fora da economia da estória, do enredo, mas compreendemos o tempo e o lugar a partir de uma perspectiva humana, universal. Assim, em *Sagarana* e *Corpo de Baile* entramos num ambiente que é ao mesmo tempo impregnado de História – do Brasil, do sertão, das relações sociopolíticas das fazendas e pequenas cidades do interior – e de fantasia, de arte, de uma visão de mundo preocupada com o estado da poesia e da relação do homem com a natureza e com a arte, não apenas sobrevivendo ao cotidiano, mas contemplando-o.

6.2 A CRONOTOPIA SÍNTESE DAS PRIMEIRAS E TERCEIRAS ESTÓRIAS

Ao tratarmos de *Primeiras Estórias* e de *Tutameia*: terceiras estórias, poderíamos contar 61 estórias neste ponto de nossa tese, se Guimarães Rosa não tivesse o cuidado em construir cada um dos dois livros como uma totalidade. Os 21 contos de *Primeiras Estórias* estão, como vimos no capítulo IV, numa organização causal na qual a primeira, a décima primeira (“O Espelho”) e a última funcionam como linhas para a compreensão de todas elas. A cronotopia nesse livro se estabelece antes de sua leitura, ainda no sumário. Da mesma forma, as 40 estórias de *Tutameia*, em sua disposição em ordem QUASE alfabética traz a mesma noção de totalidade, com uma cronotopia semelhante ao outro livro. Se nos pusermos, entretanto, a verificar os motivos cronotópicos nos dois livros, observaremos que há uma proximidade entre eles. Nos dois, teremos os cronotopos da cidadezinha (e da fazenda), da praça pública, da estrada (e do encontro). Teremos, portanto, motivos tradicionais atualizados através, principalmente, da síntese da forma curta da narrativa. A potência cronotópica será garantida pela expressividade poética, condensada, portanto, das estórias que guardam uma unicidade e insubstituibilidade – cada uma com um peso axiológico centrado numa disposição ética diferente. Há apenas um conto em *Primeiras Estórias* que traz um cronotopo com as características que identificamos em *Sagarana* e em *Corpo de baile*: a terceira margem do rio.

Um conto, uma estória rápida de ser contada, mas profunda de não secar nunca. O narrador se encarrega de compartilhar sua própria angústia conosco, com suas dúvidas: “Não adoecia?”, “Não queria saber de nós; não tinha afeto?”, “Sou doido?”,

“Sou homem, depois desse falimento?”. Essas questões surgem num crescendo que vai das necessidades físicas às sentimentais, às lógico-rationais e à ontologia mesma. Nós acompanhamos o filho do homem jacaré em sua canoa, do homem-margem, do homem, do pai. As relações psicológicas, filosóficas, artísticas que esse conto integra são mais que água de rio caudaloso, são achados fundamentais para se conhecer a origem do medo, a origem da angústia, a origem da culpa. Em *A Terceira Margem do Rio*, há uma questão fundamental: será possível conhecer a si mesmo? Como construir uma subjetividade através de uma série de conflitos, de sentimentos, de necessidades, de pensamentos? Como ser alguém pleno num mundo multifacetado, em constante transformação – mundo-rio, que não se atravessa duas vezes? “*A Terceira Margem do Rio*” resolve encerrar de vez a busca por uma resposta, resolve mostrar que a resposta não existe, que o mundo é cíclico, que o mundo não é, sendo, que a vida é um baú de culpa e consequência amontoadas na memória servindo aqui e ali para a construção do caráter, para a tomada de decisões, para a realização de escolhas. “*A Terceira Margem do Rio*”, o pai ancestral, o senhor de sua vontade, o filho atormentado por culpas e falimentos, a família, os conhecidos e o desconhecimento total enterrado num silêncio eterno. Esse conto é dúvida, é pergunta sem resposta, é aporia, é a vida.

Há três temporalidades nessa estória: uma centrada no narrador – o filho; uma na família; outra, no pai. As duas primeiras associam-se a uma espacialidade estática: a casa. O pai na canoa mantém-se num espaço dinâmico, o rio, que está diretamente associado à imutabilidade do tempo, não sendo, nunca, o mesmo rio. Essas nuances de temporalidade e espacialidade, que se misturam, minam a estrutura lógico-rationa, dotando o conto de uma metafísica que se deixa compreender apenas através do olhar do narrador, na evolução de seu desespero, de sua angústia. O espaço estático da casa deixa de ser o mesmo, assim como rio, desde que o pai fora para a canoa. O cronotopo é, ao mesmo tempo, estático e dinâmico. A travessia, a aprendizagem e o movimento estruturam o cronotopo num determinado eixo de ações – as ações do narrador e de sua família são percebidas em linha reta, enquanto a comunhão do pai com o rio e do narrador com a culpa estruturam o cronotopo num outro eixo – o tempo cíclico, espaço móvel do rio e imóvel do pai. Em apenas um momento da narrativa, o pai parece se levantar e acenar. A comida, as roupas que o filho deixa na margem não aparecem na ação, uma vez que a perspectiva do narrador impossibilita que vejamos as ações do pai. O eixo cíclico e o eixo linear dos cronotopos da comunhão e da travessia se deixam misturar num movimento elíptico, o que nos deixa perceber um terceiro eixo:

a terceira margem do rio, que transcende a temporalidade comum e faz o pai ser eterno sem sê-lo e nunca mais ser o mesmo, e o filho ser a sua imagem e semelhança, embora se mantenha num ponto fixo no espaço e no tempo, sem ação, sem coragem.

A relação entre tempo e espaço também deve ser compreendida a partir das outras categorias narrativas. A posição do autor-criador diante das personagens e seu tom emotivo-volitivo se caracterizam como fundamentais para a definição do cronotopo. Na novela “Buriti”, por exemplo, do volume *Noites do Sertão*, de *Corpo de Baile*, há duas noções internas de tempo e de espaço que rivalizam de acordo com o tom emotivo-volitivo da personagem da qual o narrador está “mais próximo”. Nesse sentido, o tempo deixa de ser histórico para ser social e o espaço deixa de ser social para ser histórico. Quando o narrador observa os eventos sob o tom emotivo-volitivo de Lalinha, na segunda parte da novela, além de a linguagem ser construída sob uma estrutura discursiva tradicional, o tempo é percebido a partir do ponto de vista de uma personagem urbana “levada” para um ambiente rural, ou seja, os eventos são valorados sob uma perspectiva negativa, morosa, lenta, imóvel – apartada do espaço. Quando o narrador observa o mundo sob o tom emotivo-volitivo de Miguel ou de Glória ou de Nhô Gualberto, a linguagem incorpora elementos que a caracterizam como um discurso coloquial, oralizado ou “estilizado”, e a percepção do tempo e do espaço é dada através de um olhar diferente do de Lalinha. O tempo, então, é valorado a partir de sua relação com o espaço, com o mundo, e recebe um olhar positivo, natural. Ainda uma terceira percepção, diferente, do tempo e do espaço é apresentada quando o tom emotivo-volitivo do narrador acompanha o Chefe Zequiel⁸³: o tempo e o espaço são valorados sob a perspectiva do mal, do assombro, dos detalhes da noite – passa a ser mítico, desvinculado da realidade e, ao mesmo tempo, vinculado ao destino das personagens ou, mais propriamente, da personagem Maria Behú (quando ela morre, o Chefe se vê “curado”). A partir dessa leitura de “Buriti”, última novela do *Corpo de Baile*, é possível perceber como o cronotopo, a relação entre tempo e espaço, é estruturado na narrativa rosiana. Há uma relação que se determina através do narrador, da personagem, do ambiente e do enredo e, conjuntamente, através da linguagem, do estilo. Cada uma das histórias de Guimarães Rosa, nos sete livros a serem analisados aqui, estabelece uma cronotopia única atrelada à unicidade e à eventicidade de cada história. Pois, o cronotopo da travessia e da comunhão em “A terceira margem do rio” é marca da unicidade e

⁸³Uma análise do tom emotivo-volitivo e da palavra arquitetônica a partir da linguagem do Chefe Ezequiel pode ser encontrada no capítulo VIII.

irrepetibilidade das percepções do tempo e do espaço nessas narrativas. A seguir, veremos narrativas de *Primeiras Estórias* e *Tutameia* e a maneira como o cronotopo, mesmo tradicional, é percebido ou construído junto às outras categorias narrativas. Nessas estórias, temos um peso axiológico que transforma as ações narradas de acordo com o narrador, e o herói e redefine o cronotopo de forma única, singular sob a ótica de um ou de outro.

Em “A benfazeja”, conto de *Primeiras Estórias*, a estória da Mula-Marmela é contada por uma pessoa “de fora” que fala às pessoas de um lugar, lugarejo. O observador interpela os cidadãos ao tempo em que conta a estória da mulher, assassina e guia-de-cego, sob sua perspectiva, que é diferente da dos moradores do lugarejo. O narrador chama a atenção dos moradores do lugar para os acontecimentos que todos parecem conhecer, mas, a partir de um ponto de vista positivo do comportamento da mulher, suas ações tremendas sendo todas para o bem dos outros. A ação de contar, de reconstruir os acontecimentos aos outros, se coloca em primeiro plano no conto. As ações da Mula-Marmela estão num passado distante e num passado recente, quando ela vai embora do lugarejo. O cronotopo nesse conto é articulado nestes dois planos: no plano do contar, da conversa, o tempo é agora. A conversa está acontecendo entre essa pessoa de fora – que se tornou moradora do lugar e passou a observar o que acontecia à Mula-Marmela, ao cego Retrupé, e ouvia dos moradores as estórias sobre o Mumbungo –, e os demais moradores – pessoas que enxergavam o pior naqueles três pobres; no plano do contado, a trajetória da Mula-Marmela e os dois homens, o tempo vai de um passado distante – “O que foi há tantos anos” (p. 178) –, quando o Mumbungo aterrorizava o lugar, e um passado recente até a morte do Retrupé e a partida da Mula-Marmela. O espaço da ação é o próprio lugarejo, a rua. O cronotopo de “A Benfazeja” se articula num tempo que se torna sempre presente a partir da reconstrução do passado por aquele que narra e num espaço coletivo, público. Aqui há uma aparência de espaço idílico, mas na realidade é um espaço e tempo históricos nos quais, em segundo plano, se desenvolvem os eventos que particularizam a vida e a trajetória de Mula-Marmela aos olhos do lugarejo, dos seus moradores e daquele “de fora” que narra os eventos sob sua ótica – buscando chamar a atenção dos moradores para as boas ações, não reconhecidas, da mulher.

“Nada e a nossa condição” de *Primeiras Estórias* é narrada por um sobrinho de Man’Antônio, fazendeiro que decide dividir suas terras entre “seus muitos, descalços servos, pretos, brancos, mulatos, pardos, leguelhês” (p. 137). O tom emotivo-volitivo do

sobrinho, narrador, é construído sob um respeito e certa reverência às atitudes do tio, mesmo que às vezes titubeie entre a reverência e a ideia de o tio ser louco. O tempo da narrativa recupera desde quando o tio herda as terras de sua família, passa pela morte de sua esposa, o casamento das filhas, o trabalho do tio – aumentando sempre o lucro das terras até a decisão tomada e a morte do tio, sozinho na casa grande. Há uma reflexão sobre a reforma agrária, sobre as ideias de justiça social e favor (que requer a obrigação do agradecimento). Há uma redução estrutural (elementos externos se tornam internos) de um contexto histórico brasileiro na estória de Tio Man’Antônio. Essa redução estrutural analisada sob a perspectiva do sobrinho, que não entrou na herança, mas, mesmo assim, tenta ser um analista dos eventos que se sucederam até a morte do tio. A cronotopia nesse conto se estabelece em dois níveis: a partir da perspectiva do sobrinho e da própria estória narrada – a sucessão dos eventos; e, de um tempo-espaço externo, Histórico, real, numa perspectiva política, econômica e social em que se colocam de forma conflituosa a ação do tio (em dividir as terras) e o tom do sobrinho em destacar a “ingratidão” dos beneficiados. Há duas visões de mundo em oposição na configuração entre tempo e espaço.

Em “Faraó e a água do rio”, a relação entre o tempo e o espaço é colocada sob dois pontos de vista (ou duas visões de mundo): a do fazendeiro, proprietário de terras e a dos ciganos, a quem a decisão do faraó ainda pesava – e pesaria para sempre – de “o descanso nenhum, em nenhuma parte” (p. 99). O tom emotivo-volitivo do observador recai positivamente para o fazendeiro; já os ciganos recebem a alcunha em tom pejorativo de “gitanos”. Eram eles os principais suspeitos depois que acontece um roubo nos arredores da fazenda. Entretanto, o fazendeiro Senhozório intercedeu em favor dos ciganos – e sua palavra, diferente daqueles, tinha peso de lei e era respeitada. A condição de nômade em oposição à condição de permanência estabelece dois tipos de relação com o mundo, e, portanto, de relação com o tempo – da tradição – e com o espaço. É por conta da tradição (a ordem do faraó) que os ciganos continuam nômades e sujeitos à desconfiança e à marginalidade; também por conta da tradição a palavra do dono da Fazenda Crispins é respeitada como lei. Mesmo assim, Siantônia, mulher de Senhozório, dizia: “Aqui todos juntos estamos...” (p. 100).

Em “Melim-Meloso (sua apresentação)”, há um narrador observador que nos conta a sucessão de eventos no tempo e no espaço em primeira pessoa, mas não participa deles. O narrador parte de cantigas populares para desenvolvê-las como estórias ou causos referentes às ações de Melim-Meloso. A cronotopia é configurada, a

partir dos versos, em pequenas “explicações narrativas” que atribuem um lugar e um tempo em que se sucederam os eventos que justificariam os versos imortalizados nas cantigas. Um tempo que se mantém eterno, pois “a vida de Melim-Meloso nunca se acaba”. Em “Fatalidade”, o narrador é amigo de uma das personagens, um homem “de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia”, e narra um evento que se deu por conta da perseguição de um Herculínio, conhecido valentão, à mulher de Zé Centeralfé, um pacato trabalhador. A sucessão dos eventos se desenrola rapidamente na estória contada pelo narrador, que enfatiza sempre a condição de “pensador” de seu amigo. A cronotopia aqui tem duas dimensões: a dimensão do narrado, do desenrolar dos acontecimentos até a “fatalidade” e o desfecho; e a dimensão da narrativa, que se desloca entre a conversa de Zé Centeralfé com o Amigo e sua própria narrativa – desde que começou a ser perseguido pelo valentão. Há uma suspensão do tempo e do espaço históricos reais e um retorno a ele, quando a estória termina.

Um narrador que fala como um dos olhos de uma multidão que compõe determinado lugar é o que determina a especificidade do cronotopo nos contos “João Porém, o criador de perus”⁸⁴ de *Tutameia* e “Sorôco, sua mãe, sua filha” de *Primeiras Estórias*. No primeiro conto, o povo do lugar invejava o desempenho de João Porém com os perus que criava, seu negócio prosperando. O tom do narrador acompanha o tom do povo que contava a história de João Porém com desdém. O espaço é construído sobre os eventos que se desencadeiam depois que o povo inventou que, longe dali, uma moça – Lindalice – estava apaixonada por João Porém. O homem, em vez de ir ao encontro da “mulher”, desenvolve mais seu negócio e sempre pergunta por novidades da moça. “De dó ou cansaço”, o povo diz que Lindalice morreu. João Porém, triste, continua apenas no seu trabalho até morrer, sem que tivesse ninguém para deixar o terreno e os perus. Assim, o espaço móvel da narrativa dá mobilidade também ao tempo que se desenvolve a partir da relação entre o povo do lugar e o que acontecia a João Porém até a sua morte. Em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, temos o mesmo olhar coletivo sobre a personagem. O povo acompanha o sofrimento de Sorôco com respeito, tristeza. O homem deixaria sua única família – sua mãe e sua filha, ambas loucas – no trem para serem levadas ao manicômio. A construção do tom da narrativa é dada pelo sentimento do povo em relação a Sorôco e, em certos momentos, temos o sentimento do próprio

⁸⁴Uma análise diferente de João Porém, o criador de perus está no capítulo VII.

Sorôco, de tristeza, de solidão. O tempo e o espaço são fluidos, os minutos custam a passar, o vagão que estava ali oprime a todos que devem deixar parentes seus para serem levados daquele lugar. Diferente do conto de *Tutameia*, entretanto, o povo tem ampla simpatia, empatia com Sorôco, que, ao ver sua família partindo, começa a entoar a mesma canção que a mãe e a filha entoavam e que, por isso, eram tachadas de loucas. Um a um, o povo e o narrador, começam a cantar a mesma canção. A opressão que todos sentiam, num movimento coletivo de dor, é expressa através de um movimento catártico que suspende o tempo e o espaço.

Em “Lá, nas campinas”, temos um narrador observador em primeira pessoa que narra uma estória que lhe foi contada por um terceiro. Há uma atemporalidade que se deixa perceber no parágrafo final do conto: “Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: – Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: – “Lá...” Mas não acho as palavras” (p. 134). Os eventos da narrativa de Drijimiro, contadas por outra pessoa, numa tentativa de reconstituir um passado que não pode ser alcançado, uma vez que a personagem não sabia onde ficavam as “campinas” – podendo ser em qualquer lugar –, se misturam ao presente no qual Drijimiro se vê cercado por três mulheres e acaba fugindo da sobrinha do padre e sendo perseguido pelo próprio padre. A saudade, o amor e a mistura de gêneros e a metalinguagem configuram tanto a atemporalidade dos dois textos, como uma especialidade confusa, que não se deixa perceber.

O estabelecimento do novo gênero de Guimarães Rosa, como o entendemos, nos livros *Primeiras Estórias* e *Tutameia*, se realiza através da relativização do cronotopo que se movimenta de acordo com a relação entre autor e herói. Cada estória constrói a percepção do tempo e do espaço de acordo com o tema, a estrutura e o *ethos* do herói e do narrador, mesmo quando é observador ou personagem. Essas relações podem ser percebidas também no que chamamos de cronotopia do encantado, nos livros que não receberam acabamento final pelo autor, mas que têm as características do novo gênero.

6.3 CRONOTOPIA DO ENCANTADO: ESTAS ESTÓRIAS E AVE, PALAVRA

Para a análise da cronotopia do encantado, faremos a análise de três narrativas contidas no volume “Estas Estórias”, organizado por Paulo Rónai: “A simples e exata estória do burrinho do comandante” (publicado pelo autor no número 14 da

revista Senhor de abril de 1960), “A estória do homem do Pinguelo” (número 37, março de 1962) e “Páramo”, que não foi publicada, mas tinha uma versão parcialmente pronta e constava do sumário rabiscado por Rosa para possível publicação no volume que ele preparava. Dessa forma, teremos duas narrativas que foram preparadas para publicação em vida pelo escritor e uma que não foi. Mesmo as duas primeiras tendo uma versão publicada, não podemos saber se as mesmas versões seriam reproduzidas no livro que se preparava (há algumas palavras, mesmo nas estórias já publicadas, com possibilidade de alteração pelo autor, como vemos nas notas de rodapé do livro). Entretanto, não é nosso objetivo pensar em qualquer característica genética nas obras, mas perceber como o cronotopo se estabelece. O fato de “Páramo” não ter uma versão definitiva do autor pode ser, mesmo assim, um problema para nossa análise.

Um problema diferente acontece quando nos deparamos com *Ave, Palavra*. Todos os textos contidos no volume pareciam requerer uma leitura última, um acabamento por parte do autor. Aliado a isso, temos um problema de gênero, como discutimos no capítulo V. Entretanto, várias das narrativas apresentam características da narrativa arquitetônica e serão analisadas aqui, mesmo aquelas que não apresentam uma forma ou intenção narrativa ficcional (como algumas notas de diário, por exemplo). Assim, tentaremos perceber nas próximas páginas como o cronotopo se configura nas duas obras póstumas de João Guimarães Rosa.

Em “A simples e exata estória do burrinho do comandante”, temos um cronotopo que se constrói pelo encontro. O primeiro narrador conta do encontro com o comandante em Copacabana. A partir da segunda parte da estória, o narrador é o comandante e então somos levados para um outro tempo e espaço: o encontro do comandante com o burrinho se dá no Maranhão, em 1926-1927, no mar, quando de uma operação de guerra contra a Coluna Prestes. O que chama atenção nessa mudança de cronotopo é o tom emotivo-volitivo de dois narradores: o primeiro ao contar do seu encontro com o comandante, numa linguagem tradicional, culta; e o segundo, o comandante, que emprega uma linguagem construída a partir do jargão profissional do “homem do mar” e “homem de guerra”.

Até os Abrolhos, há mar bravo, pode-se ser apanhado pelo rebojo do sudoeste. Um começo de tempestada: com o céu limpo, o tempo está “pintado” – a gente descobre um olho-de-boi, ponto negro, nuvem redonda, preta, no horizonte. Hora depois, é o céu coberto, a procela. Veja, em Camões, as descrições. Veja em Homero. Sim, senhor, tive as minhas humanidades, os clássicos, Platão; li meu Maquiavel... Sabe-se que esta vida é só a séria obrigação de cada um, enquanto flutue. (p. 34)

O tempo e o espaço são configurados sob a perspectiva de um marinheiro, o que relativiza a temporalidade e a espacialidade através de seu tom emotivo-volitivo. A cronotopia nessa estória se mantém tradicional, cronotopo do encontro, mas permeada de atualizações pela presença sempre sentida do interlocutor em Copacabana, no presente. Procedimento parecido com esse, mas com uma marca de experimentalismo formal maior, está em “A estória do Homem do Pinguelo”. Nessa estória estamos a todo o momento sendo guiados por dois cronotopos individualizados pelas marcas tipográficas. Um primeiro narrador (marcado pelas letras em itálico) e um segundo narrador, que parece ser entrevistado pelo primeiro. O motivo cronotópico que se apresenta é o da cidadezinha. Os dois narradores parecem concorrer entre si, cada um contando a estória de uma maneira, sob perspectivas diferentes. A temporalidade e a espacialidade recebem um tipo especial de configuração, uma vez que somos, nós leitores, lembrados sempre que se trata de uma narrativa, ou seja, não há aqui a “suspensão da descrença”, a empata aristotélica que deixa a ilusão de realidade nos levar para e permanecer dentro da estória. Em “Páramo”, o cronotopo da estrada e do encontro são construídos na perspectiva de um viajante que está no estrangeiro, numa cidade de grande altitude. O tom emotivo-volitivo acompanha essa espacialidade, numa linguagem confusa em que várias memórias e sensações são narradas de forma misturada, numa confusão típica de quem tem pouco oxigênio; o ritmo asfixiante é o tom dessa narrativa que tem o tema da morte sempre próximo como a única certeza do narrador.

Essas três narrativas de *Estas Estórias* trazem uma cronotopia tradicional que pode ser compreendida como arquetônica a partir da relação com as outras categorias: relação entre autor e herói e o tom emotivo-volitivo, que são marca da narrativa rosiana. A correlação entre material e conteúdo, o ritmo da narrativa construído a partir do estado de consciência do narrador ou de seu jargão profissional ou na concorrência entre dois narradores, é o procedimento de atualização do cronotopo. Essa unicidade pode ser vista em algumas narrativas de *Ave, Palavra*.

O narrador do conto “Sem Tangência”, do livro *Ave, Palavra*, é um “forasteiro”. Aqui, num cemitério, “o mar” daquela cidade – numa referência ao mar como lugar próprio aos visitantes –, um homem observa a “rotina”. Chama-lhe a atenção uma moça, vestida de preto, que vai ao túmulo de um homem, que talvez fosse seu pai. O interlocutor do forasteiro é o coveiro, que tenta encontrar semelhanças entre

os rostos dos que visitam e os rostos dos que “moram” ali. Há uma reflexão sobre a morte, sobre a vida, sobre o passado do defunto: “A gente vê só o cinzento, mas tem-se de adivinhar o branco e o preto” (p. 127). Naquele espaço, o cemitério, o tempo é um instante entre a observação daquela moça e a especulação sobre sua procedência, o que fazia ali, quem iria visitar. Especulação que é desfeita quando o coveiro informa ao forasteiro que ela fazia uma novena e colocava flores “no cruzeirinho das almas” (p. 128). O espaço do cemitério instaura uma temporalidade própria, que se desloca do mundo real para a especulação e para a reflexão íntimas, do valor da própria vida humana e da intimidade do outro: seu passado, se era bom ou mal, no caso do defunto; o que fazia ali, no caso da moça. Esse tipo de deslocamento temporal possível apenas no cemitério, que era o “ponto turístico” daquela cidade, apresenta-se como outro tipo de cronotopo – cronotopo de “Sem tangência”. Pois, ao mesmo tempo em que há essa especulação metafísica e também atemporal sobre a vida e a morte, há a particularização dessa reflexão naqueles ou a partir daqueles defunto e moça.

Na forma de um diário ou caderno de viagem, “Ao Pantanal” é o relato de “como se devassa um éden”. Essa inscrição, essa marca, estabelece imediatamente uma série de relações temporais, sejam elas míticas ou históricas – relacionadas ao descobrimento do Brasil. O observador, que se faz diferente dos observadores das duas estórias anteriores, registra os detalhes da natureza, da exuberância do local, que se vai descobrindo a partir da viagem. O registro da hora, do lugar, do tempo exato no qual a viagem se realiza, o narrador detalha cada movimento no espaço e do espaço. De como eles, viajantes, se deslocam em cada marca de tempo e como o espaço vai se dando a descobrir diante deles. Nesse registro de viagem, o tempo e o espaço, ou seja, o cronotopo, se configura único – naquela viagem, naquele lugar, naquele momento ou naquele intervalo de tempo do dia 11 de junho, das 7h50 às 17h10.

“Ao Pantanal” e “Homem, intentada viagem”, também do livro *Ave, Palavra*, são ligadas por uma particularidade extraliterária: as duas narrativas são registros de Guimarães Rosa, ele mesmo – ele é o narrador. Mesmo assim, a percepção de tempo e espaço é diferente nas duas narrativas. Enquanto em “Ao Pantanal” somos guiados num “desbravamento”, em “Homem, intentada viagem”, há dois planos espaço-temporais: o primeiro, do consulado brasileiro em Hamburgo quando um homem, José Osvaldo, aparece tentando ser repatriado; o segundo, a estória das diversas viagens de José Osvaldo do Brasil para a Europa na sua condição de imigrante ilegal, que, não tendo documentos, era levado pela polícia de um país para a fronteira de onde era

enxotado para o próximo país até acabarem-se as provisões e ir procurar o consulado brasileiro. A relação entre tempo e espaço nesse segundo plano da estória é particularizada numa expressão do narrador no início do texto: “O qual foi um brasileiro, a-histórico e desvalido, nas épocas de 39 ou 38, a perambular pela Europa para-a-guerra, hispida de espaventos” (p. 230). Esse brasileiro a-histórico, como se flutuasse no tempo e no espaço, vivia de entrar em navios como clandestino e ir do Brasil para a Europa até que, anos depois, numa última repatriação, jogou-se ao mar da Guanabara e morreu. A trajetória de “vagamundo” de “zéosvaldo” é narrada como um exemplo do tipo de coisas que ocorriam no consulado brasileiro de quando Guimarães Rosa estava lá designado pelo Itamaraty. A narrativa, a estória de José Osvaldo, se configura a partir de um tipo diferente de cronotopo dos verificados acima. A trajetória e os eventos cotidianos ou históricos não são importantes na narrativa; é importante apenas o ir e vir, o movimento, o tipo de existência de “vagamundo” escolhido pelo José Osvaldo.

Outro caso conhecido por Guimarães Rosa devido à sua função no Itamaraty, desta vez no Serviço de Passaportes, no Brasil, é o da existência de um brasileiro na Ilha de Santa Helena, exílio de Napoleão Bonaparte. No relato intitulado “O Homem de Santa Helena”, o narrador conta o que foi contado pelo homem sobre as circunstâncias de seu paradeiro naquela ilha e o que fazia lá. O tempo e o espaço são os da trajetória do paulista até o seu estabelecimento naquele lugar. Ao observador, o que caracteriza peculiaridade à narrativa é o aparentemente insólito caso de um brasileiro morar em tão improvável lugar e de preferi-lo ao Brasil. Essa preferência sendo justificada pelo “herói” da seguinte maneira: “Nós, aqui, somos moles, engordamos os estrangeiros. Lá na ilha, eu é que era o estrangeiro...” (p. 72). O homem, que enriquecera na ilha através de sua atividade comercial, é visto pelo narrador através de seu êxito: “Era o Brasil, éramos todos nós, ganhando. Pequeno e gostoso imperialismo!”. O cronotopo nesse relato se configura através de tempo e espaço históricos. De uma percepção histórica das atividades econômicas e de particularidades do Brasil caracterizadas através do olhar daquele brasileiro e reforçadas pelo narrador.

Outras formas de narrar e de configuração do cronotopo se estabelecem em cinco outros contos, todos de Ave, Palavra: O riachinho Sirimim, Recados do Sirimim, Mais meu Sirimim e As Garças (que são de “A tetralogia do Sirimim”) e Cartas na mesa. Em As Garças, o observador narra na primeira pessoa do plural, está próximo aos eventos narrados, mas não se identifica, não é nomeado; em Mais meu Sirimim e

Recados do Sirimim , o narrador é percebido como nos dois anteriores, mas sua participação nos eventos narrados é mais ativa; em O riachinho Sirimim e Cartas na mesa , o observador está fora da ação e apenas descreve os eventos ocorridos. Nos dois primeiros, o cronotopo se configura no tempo de um instante. Em As Garças , algo que se repetia anualmente acontece de maneira diferente “numa manhã de junho ou julho” e se desenvolve, a partir daí, em alguns dias. O tom emotivo-volitivo dos acontecimentos, marcado através da linguagem dos contos, é infantil. Crianças são os agentes principais acompanhados pelo narrador. O espaço é construído num ambiente rural, na beira de um riacho.

Em “Mais meu Sirimim” e “Recados do Sirimim”, o narrador participa ativamente dos eventos que narra, embora se coloque como um observador das ações das outras personagens. O tempo nos dois contos é marcado pela relação que o narrador estabelece com as personagens, ora no presente da ação, ora no passado, lembrado para apresentar as personagens. Em “Recados do Sirimim”, o narrador conta a história de Pedro, que mora à beira do riacho, e, por conta da posição, sua casa está para cair. Em “Mais meu Sirimim”, o observador mostra a nova casa de Pedro e a relação que se estabelece entre Pedro e Joaquim por conta do comportamento de Pedro, depois da casa nova. A temporalidade nos dois contos se afasta do presente dos eventos e sumariza os eventos passados que “justificam” o comportamento dos dois irmãos, num conto e noutro. O passado é apresentado ao leitor para que sejam compreendidas as relações entre Pedro e Joaquim. O passado é tornado presente por alguns instantes. A escolha dessas personagens é marcada pelo curso do riacho Sirimim, que começa sua trajetória na casa de Pedro. O cronotopo tem sua temporalidade estabelecida pelo olhar do narrador e o espaço, pela trajetória do riacho, pelo movimento do riacho.

De maneira diferente, temos os cronotopos nos contos “Cartas na Mesa” e “O riachinho Sirimim”. Nos dois contos, temos um observador que narra os eventos sem tomar parte deles como agente. Em “Cartas na mesa”, um homem entra na casa de uma cigana para que essa leia sua sorte no tarô e os eventos se desenvolvem nesse único espaço. Em “O riachinho Sirimim”, o narrador acompanha a trajetória do riacho até sua desembocadura no oceano, descrevendo os lugares pelos quais o riacho passa – o riacho é a personagem. A temporalidade é marcada pelas ações dessas personagens sob o olhar do narrador. Embora em “Cartas na mesa” tenhamos o diálogo entre o homem e a cigana, o tom que prevalece é o do narrador, assim como acontece no outro conto. A principal diferença entre os dois é que, no primeiro, os eventos se desenvolvem

rapidamente e têm um desfecho trágico, marcado pelo suicídio de um terceiro. O homem que fora ler sua sorte odiava o suicida que estava à sua procura. Desesperado, acreditando que morreria, o homem recebe da cigana a ordem para que tivesse fé. Por isso, o suicídio desse terceiro pareceu coisa assombrosa. Já no segundo conto, o desfecho é ameno, aberto, atemporal: o riachinho sempre estará ali, sempre fará seu trajeto, sempre chegará ao oceano. O cronotopo se configura de duas formas diferentes nesses contos através do olhar de um narrador, um mesmo observador dos eventos.

Há uma indicação de tempo (“Quemadmodum”, em português “Há pouco”) e de espaço (“Em-Cidade”) nos dois títulos do livro *Ave, Palavra*. No primeiro, através da observação da entrada de um gato pela janela do cômodo, temos uma série de constatações sobre o presente, o passado e o futuro. O título, um indicador temporal, anuncia a reflexão sobre as condições do homem no tempo – reflexão essa que vai desde o tempo de um evento cotidiano até o tempo ancestral, remoto, o tempo dos deuses (na referência ao deus egípcio Bastet), o tempo mítico. Essa reflexão culmina na reversão do observador. O gato passa a observar o homem e, num tempo de conto de fadas, o gato fala ao homem (ou o homem imagina o que o gato lhe falaria). No outro, numa espécie de oposição ao anterior, temos cinco observações sobre eventos que ocorrem em diferentes ambientes de uma cidade. O espaço, o presente, o que está diante dos olhos do observador é o principal assunto do texto. Logo no início o narrador escreve: “O gramado é um oasinho meio parque, em forma de coração. Por causa dele, as casas recuam em enseada, que os bondes recortam rangendo três curvas. E, para lá dos bondes, os meninos brincam” (p. 152). Nesses primeiros períodos do texto, observamos várias indicações espaciais (gramado, oásis, parque, enseada) e, no período seguinte, completando o cenário: “ora, meninos se suprem sempre de uma vida sem grades, e o brinquedo traduz, em termos de não-tempo”. Há uma oposição simétrica entre esses dois contos do mesmo livro. A cronotopia, em cada um deles, se apresenta como uma escolha, uma visão de mundo: uma, que especula sobre o tempo em vários níveis de sentido a partir da observação de um único evento num dado espaço; outra, que observa o espaço e os eventos que ocorrem num determinado tempo, mas prevalecendo a denotação geográfica e espacial.

Nos dois textos de *Ave, Palavra*, a forma da observação e a configuração do cronotopo através da linguagem se aproximam da forma da fábula na qual animais são antropomorfizados. Observando um besouro, a luta entre um louva-a-deus e um gafanhoto, e uma cigarra, o narrador descreve seus movimentos, suas falas. Nas últimas

linhas, o narrador, que salva a cigarra dos dentes do gato, pergunta ao inseto: “Por que você grita tão exagerada?”. A cigarra responde: “O senhor não acha que a vida mesma é que é um exagero?” (p. 263). Num 17 de janeiro, às “6 e 30”, à janela do narrador, as cigarras se assanharam. A mistura entre o diário e a fábula subverte a relação entre o tempo e o espaço que de reais passam a ser fantásticos, sem deixar de ser reais. Em “Uns Inhos Engenheiros”, há uma suspensão semelhante do tempo e do espaço entre o observador, que estava num lugar “entre-as-guerras”, num “ameno âmbito” começa a ver uma parte do cotidiano de alguns pássaros, a construção de seus ninhos, suas relações conjugais, seus cantos. Ao final, aquele tempo e aquele espaço são descritos pelo narrador com um tom emotivo-volitivo que quer se aproximar ao dos pássaros:

Onde um lugar – os quietos curtos horizontes, o tempo um augúrio ininterrupto – que merece demorada. A inteira alma. As várias árvores. O céu – ficção concreta. Um par de pequeninos, edificantes. O tremer do galho que um mínimo corpo deixa. E o nomezinho de Deus, no bico dos pássaros (p. 57)

Em “Evanira!”, a narrativa está na forma de poema dramático. Mesmo que em “Evanira!” as marcas de um narrador que conta a estória de outra pessoa estejam apenas nas rubricas, há ali um estilo que imprime um tom emotivo-volitivo, descaracterizando a marca meramente técnica na rubrica. Esse estilo define o tempo e o espaço dos eventos, da saudade que movimenta os ímpetus do “narrador” e da necessidade de encontrar sua amada, de saber-se com saudade mesmo antes de conhecê-la. A forma lírica, dramática e narrativa desse texto constrói várias temporalidades e a atemporalidade própria ao lirismo.

A cronotopia do encantado, nos livros póstumos de Guimarães Rosa, revela a relação entre narrador, personagem, tempo e espaço, que se adequam ao tema e ao enredo da narrativa. O caráter meta-narrativo que pudemos ver nos contos de *Estas Estórias*, bem como o relativismo espaço-temporal nas narrativas analisadas de *Ave, Palavra*, é, como vimos tentando argumentar, marca do novo gênero criado pelo autor em que as categorias narrativas estão todas interligadas a partir do tema e da estrutura da forma literária. Um último exemplo de como a temporalidade e a espacialidade na ficção de João Guimarães Rosa são pautadas pela unicidade da forma, da estória, será visto no romance *Grande Sertão: veredas*.

6.4 CRONOTOPO DO REDEMOINHO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

O senhor tolere, isso é sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos- gerais a fora a dentro, eles diz, fim de rumo, terras altas demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o que aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode tirar dez, quinze léguas, em topar em morador, e onde criminoso vive seu cristo- Jesus, arredado do arrocho autoridade. O Urucúia vem dos montões do oeste. Mas, hoje, que não beira dele, tudo da dá – fazendões de fazenda, Almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens delas lá há. Os gerais correm em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão e pães. É questão de opiniões... O sertão está em toda parte. (ROSA, 2001, p. 23-24)

Em *Grande Sertão*: veredas, o cronotopo ganha dimensões e variações infinitas. Há os cronotopos tradicionais: da estrada, do encontro, do castelo (sobrado), da soleira. Há o cronotopo da travessia e da comunhão, configurados como vimos em *Sagarana* e *Corpo de Baile*, mas a temporalidade e espacialidade são estruturadas a partir de uma mistura, de um movimento elíptico, próximo a “Terceira margem do Rio”, que optamos por definir toda essa mistura de tempo e espaço como cronotopo do redemoinho. Mais: há na narrativa de Riobaldo uma exteriorização do tempo e uma interiorização do espaço que relativiza a construção do cronotopo a partir do tom emotivo-volitivo, da vontade objetiva do narrador e das personagens que são sempre definidas através do olhar de Riobaldo. A própria definição de sertão, como vimos na citação acima, demonstra a interiorização do espaço – o sertão está em toda parte, inclusive “dentro da gente”, como veremos mais adiante no texto. Essa interiorização do espaço pode ser vista em vários momentos da narrativa. Ainda no começo de seu relato, quando Riobaldo ainda coleciona exemplos de bem e mal para o seu interlocutor, observamos a maneira como a própria natureza interioriza o espaço a partir de uma determinação ética através da perspectiva metafísica do narrador:

Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. Mal haja me! Sofro pena de contar não... Melhor, se arrepere: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu essa estranheza? A mandioca- doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; às vezes se diz é por replantada em terreno sempre, com mudas seguidas, - de maio as vai amargando, de tanto em tanto, de si mesma se tona peçonhas. E pra veja: a outra, a mandioca- brava, também é que às vezes por de ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é? Eh, o senhor já viu, por ver, a feiúra de ódio franzido, carantonho, nas faces de uma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engolir por sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, corvos, alguns as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estranhar o bico, parece uma quincé muito afiada por ruim desejo. Tudo. 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 dum azougue

maligno – tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo. (p. 27)

Cada elemento da natureza – seja do mundo mineral, vegetal ou animal – está condicionado a determinações éticas que variam conforme a vontade do próprio lugar, o sertão. O sertão sendo, na citação acima, o próprio diabo. O diabo estando misturado em tudo, no meio do redemoinho. Na sequência da narrativa, temos vários exemplos de como o espaço e o tempo são relativizados por conta da ação. Bem mais adiante, na batalha na casa dos Tucanos, destacamos um exemplo em que o espaço, ele mesmo, começa a ser personificado: “A casa dos Tucanos aguentava as batalhas, aquela casa tão vasta em grande, com dez janelas por banda, e aprofundada até em pedras de piçarrão a caça dos alicerces. A casa acho que falava um falar – resposta ao assoviado – a quando um tiro estrala em dois” (p. 369). O cronotopo do sobrado (castelo) é construído a partir das características de ser, não apenas histórico, mas vivo, ativo durante a troca de tiros entre os jagunços. Ao acompanharmos a narrativa de Riobaldo, vemos várias dessas nuances em cada momento de sua travessia, de sua formação enquanto jagunço. Mas, neste capítulo, queremos chamar atenção para um momento específico do cronotopo do redemoinho: o momento do pacto com o diabo.

A caçada ao bando dos Hermógenes alcançava já muito tempo, muito desperdício de energia para o bando de jagunços liderado por Zé Bebelo. Diante de São Habão, o fazendeiro, recrutador de homens para o trabalho, o bando parecia desvanecer mais ainda de seu propósito. A proteção demoníaca que Hermógenes tinha não dava brechas para o desfecho, para o encontro final. Era necessário alguém como ele, pactário também, para a empresa dar certo. Riobaldo pensava assim e a resolução de fazer o pacto crescia em seu espírito. A maneira como ele narra a estória deixa essa decisão ser conhecida pelo interlocutor aos poucos: “o senhor entende, o que conto assim é resumo; pois, no estado do viver, as coisas vão enqueridas com muita astúcia: um dia é todo para a esperança, o seguinte para a desconsolação. Mas eu achei, aí, a possibilidade capaz, a razão. A razão maior, era uma” (p. 426); “Aquilo, que eu ainda não tinha sido capaz de executar [...] Aquilo – era eu ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o Maligno – fechar o trato, fazer o pacto!”. A decisão vai sendo tomada aos poucos, a coragem vai sendo reunida aos poucos, esperando a hora certa para contar o fato, o acontecimento.

Afora eu. Achado eu estava. 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. Quem que não existe, o Solto-Eu, o Ele... Agora, por que? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora chegada. Eu ia. Por que eu estava sabendo – se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. Senti esse intimado. E tanto mesmo nas ideias pequenas que já me aborrecendo, e por causa de tantos fatos que estavam para suceder, dia contra dia. Eu pensava na vida de João Goanhá, e que a gente carecia de sair novamente por ali, por terras e guerras. Pensei naquele seô Habão, que nem num transtorno? Mais não sei. E essas coisas desconvinham em mim, em espécie de necessidade. A não me apartar à tôa dali – das Veredas-Mortas! (p. 434)

Riobaldo estabelecera o lugar e o tempo – foi intimado. Tinha de ser ali. O nome do lugar parecia estabelecer a vontade e a determinação de onde o pacto deveria ser feito. Veredas-Mortas é o nome perfeito para uma encruzilhada onde deveria ser estabelecido o pacto. Não havia qualquer outro motivo para que aquele fosse o momento “d’aquilo”, do pacto. A determinação de Riobaldo nasce dialogicamente com o lugar e o estado das coisas. É uma determinação de via dupla, do homem para o lugar e o feito, do feito e do lugar para o homem. O espaço e o tempo, o cronotopo determina a ação. A situação determina o cronotopo, nesse momento. Assim como em outros momentos da narrativa, a linguagem e as palavras acompanham as outras categorias narrativas. Na citação abaixo, percebemos que, enquanto a noite não chega, a linguagem ainda recebe um tom emotivo-volitivo duplo entre o bem e o mal, entre a razão e o sobrenatural. Enquanto “fuscava”, as palavras que Riobaldo usa, já começando a agir (e a rememorar) de acordo com sua resolução, se mantêm entre o mal (sombra, mão peluda, soberbo) e o bem (alegria, aguinha, branda).

Sombra de sombra, foi entardecendo; fuscava. Ao que eu estivesse destemido, soberbo? Da mão peluda, eu firme estava. Fazia muito tempo que eu não descabia de tão em arrojo. Dou: que nunca, feito naquela hora, e em aquele dia. Somente com a alegria é que a gente realiza bem – mesmo até as tristes ações. Retrocedi de todos. De Zé Bebelo, demais: que ele havia de desconfiar, dizer o que era desordens que cabeça de homem não cogita. De Diadorim refugi. Ah, deixa a aguinha das grotas gruguejar sozinha. E, no singular de meu coração, dou dito: o que eu gostava tanto de Diadorim, tinha um escrúpulo – queria que ele permanesse longe de toda confusão e perigos. Há-de, essa lembrança branda, de minha ação, minha Nossa Senhora ainda marque em meu favor. Deus me tenha! (p. 434)

A frase final, já percebendo que entrará no paradigma da noite, “Deus me tenha!” é uma preparação para a narração do acontecimento nefasto: o pacto. O narrador se prepara para iniciar um novo cronotopo: à noite, nas Veredas-Mortas: “Adjaz o campo, então eu subi de lá, noitinha – hora em que capivara acorda, sai de seu escondido e vem pastar. Deus é muito contrariado. Deus deixou que eu fosse, em pé, por meu querer, como fui” (p. 434). O livre arbítrio é condicionado à vontade de Deus, que

deixa Riobaldo ir, sozinho. Nesse instante, Deus parece ficar. Quem quer ter a Deus é Riobaldo contador e não o Riobaldo agente. No trecho seguinte, temos a descrição minuciosa das Veredas-Mortas:

Eu caminhei para as Veredas Mortas. Varei a quissassa; depois, tinha um lance de capoeira. Um caminho cavado. Depois, era o cerrado mato; fui surgindo. Ali esvoaçavam as estopas eram uns caborés. E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha que ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando. Aí, friazinha. E escolher onde ficar. O que tinha de ser melhor debaixo dum pau-cardoso – que na campina é verde e preto fortemente, e de ramos muito voantes, conforme do senhor sabe, como nenhuma outra árvore nomeada. Ainda melhor era a capa-rosa – porque no chão dela é que o Careca dança, e por isso ali fica um círculo de terra limpa, em que não cresce nem um fio de capim; e que por isso capa-rosa-do-judeu nome toma. Não havia. A encruzilhada era pobre de qualidades dessas. Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos da lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha. Eu não queria escutar meus dentes. Desengasguei outras perguntas. Minha opinião não era de ferro? Eu podia cortar um cipó e me enforcar pelo pescoço, pendurado morrendo daqueles galhos: quem-é-que quem que me impedia?! Eu não ia temer. O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável. Viesse, viesse, vinha para me obedecer. Trato? Mas trato de iguais com iguais. Primeiro, eu era que dava a ordem. E ele vinha para supilar o ázimo do espírito da gente? Como podia? Eu era eu – mas mil vezes – que estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão desmarcado. Destes meus olhos esbarrarem num rôr de nada.

Cada elemento dessa descrição é acompanhado por uma relação entre o espaço e o tempo. A busca por uma encruzilhada perfeita para realizar o pacto é permeada pela noite (“a noite viesse rodeando”, “cheguei lá, a escuridão deu”). O espaço e o tempo, e a decisão tomada, dão à personagem uma força sobrenatural para seguir em frente, apesar do medo. Medo que é reiterado e negado ao mesmo tempo. O medo é deslocado para o outro, para o diabo. Até que, de posse do medo e da coragem, Riobaldo passa a ter a posse total da situação: “Primeiro, eu era que dava a ordem”. As frases curtas, repletas de interrogações, travessões, marcam o cuidado da personagem (e do narrador) diante do silêncio da noite, do suspense do acontecimento. Cada detalhe, cada sentimento, cada resolução, vagorosamente descritos, detalhadamente construídos em torno do acontecimento. Há uma suspensão do tempo da narrativa que aqui parece acomodar muitas horas numa noite só. Naquele lugar, tudo parava, inclusive o tempo: “Esperar, era o poder meu; do que eu tinha em cata. E eu não percebia nada. Isto é, que mesmo com escuro e as coisas do escuro, tudo devia de parar por lá, com estado e aspecto. O chirilil dos bichos. Arre, quem copia o riso da coruja, o gritado. Arrepia os cabelos das carnes” (p. 435). Mesmo com a sensação de muitas horas passadas ou de

um tempo que não passava, sensação dúbia, Riobaldo declara ao seu interlocutor: “E não conheci arriação, nem cansaço”.

Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jãjão. Mas, em que formas? Chão de encruzilhada é posse dele, espejeiro de bestas na poeira rolaem. De repente, com catrapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia se surgir pra mim. Feito o Bode-Preto? O Morceirão? O Xú? E de um lugar – tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno – ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja. Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que outro queria fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa? Tudo era pra sobrosso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. E por isso que eu não tinha licença de não me ser, não tinha os descansos do ar. A minha ideia não fraquejasse. Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que eu não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!

A partir da suspensão do tempo, temos a suspensão do próprio ser ou uma tentativa de ser outro sendo o mesmo. “Ficar sendo!” qualquer coisa que não era. A relação entre o cronotopo e a determinação objetiva da personagem se estabelece univocamente. Riobaldo não está no tempo e no espaço dos outros, ele está no tempo e no espaço sobrenatural, no lugar do Diabo, no lugar em que ele não é mais ele mesmo, mas um outro Riobaldo. O esvaziamento da memória, das pessoas, o estado de alerta permanente e, ao mesmo tempo, perdido, marca uma atemporalidade ou, como dissemos, um tempo sobrenatural, um tempo do diabo:

E foi assim que as horas reviraram. – A meia-noite vai correndo... – eu quis falar. O cote que o frio me apertava por baixo. Tossi, até. – “Estou rouco?” – “Pouco...” – eu mesmo conversei. Ser forte é parar quieto; permanecer. Decidi o tempo – espiando para cima, para esse céu: nem o setestrêlo, nem as três-marias, – já tinham afundado; mas o cruzeiro rebrilhava a dois palmos, até que descendo. A vulto, quase encostada em mim, uma árvore mal vestida; o surro dos ramos. E qualquer coisa que não vinha. Não vendo estranha coisa de se ver.

Mas o diabo não vinha:

Ao que não vinha – a lufa de um vendaval grande, com Ele em trono, contravisto, sentado de estadela bem no centro. O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. “Deus ou o demo?” – sofri um velho pensar. Mas, como era que eu queria, de que jeito, que? Feito o arfo de meu ar, feito tudo: que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso que aquilo agora pra mim não fosse constituído. E em troca eu cedía às arrás, tudo meu, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma. Deus e o demo! – “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...” –; e isso figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero me lembrava – feito ele fosse para mim uma criancinha moliçosa e mijona, em seus

despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente – entre o pé e o pisado. Eu muxoxava. Espremia, p’r’ ali, amassava. Mas, Ele – o Dado, o Danado – sim: para se entestar comigo – eu mais forte do que o Ele; do que o pavor d’Ele – e lambe o chão e aceitar minhas ordens. Somei sensatez. Cobra antes de picar tem ódio algum? Não sobra momento. Covra desfecha, desferido, dá bote, se deu. A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito Ele. Nós dois, e tornopío do pé de vento – o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos:... O Diabo, na rua, no meio do redemunho... Ah, ri; ele não. Ah – eu, eu, eu! “Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!” A pé firmado. Eu esperava, eh! De dentro do resumo, e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego de fôlego – da mais-força – de maior-coragem. A quem vem, tirada a mando, de setenta e setentas distantes do profundo mesmo da gente. Como era que isso se passou? Naquela estação, eu nem sabia maiores havenças; eu, assim, eu espantava qualquer pássaro.

A essa altura da noite, Riobaldo passou a desejar a presença do Diabo. Entretanto, se pensarmos no nível da linguagem e do cronotopo, como dissemos anteriormente, o diabo já estava ali – no tempo e no espaço. O que Riobaldo deseja era a imagem, a presença física do diabo, como representada pelo imaginário popular. Esse desejo pela imagem do diabo faz a personagem começar a pensar nos seus objetivos: “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...”. E, se nos ativermos à linguagem do diabo, o pacto aqui já está firmado. Hermógenes deixa de ser temido e passa a ser uma formiga. Riobaldo já é outro, sendo ele mesmo, sem perceber, pois que a percepção está na linguagem e não no tempo e no espaço. O cronotopo, enfim, se interioriza completamente em Riobaldo. A “mais-força”, “maior-coragem” de homem que agora sente isso “setenta e setentas distantes do profundo mesmo da gente”, de pactário, homem-diabo, o super-homem. O homem que deixou de ser, sendo, sem a percepção material do diabo, apenas através da linguagem, da determinação ética em vencer o mal através do mal. E o cronotopo do diabo permanece, mesmo ainda Riobaldo não sabendo conscientemente que já é um pactário: “Sapateeí, então me assustando de que nem gota de nada sucedida, e a hora em vão passava. Então, ele não queria existir? Existisse. Viesse! Chegasse, para o desenlace desse passo”. A partir desse ponto, a linguagem do diabo começa a coexistir com a linguagem do homem: “Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às não vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. Remordi o ar: – ‘Lúcifer, Lúcifer!...’ – aí eu bramei, desengulindo”. O chamamento, a convocação, ainda é parte da falta de consciência do pactário. O diabo já estando lá. Mas Riobaldo continua: “Não. Nada. O que a noite tem é o vozeiro dum ser-só – que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão. E que termina no queixume borbilhado tremido, de passarinho ninhante mal-acordado dum totalzinho sono”. E volta a convocar: “Lúcifer! Satanaz!...”. Por duas

vezes, Riobaldo chama, o suspense para o interlocutor cresce: “Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais”. Até que ele chama pela terceira vez: “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!”. Nesse momento, Riobaldo toma consciência e passa por um êxtase:

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

O retorno da memória, regado pelo rio, pela casa do pai, que leva a personagem para outro tempo e outro espaço, um espaço ameno, diferente da escuridão das Veredas-Mortas, é marca do fim da linguagem do diabo, do cronotopo do diabo. Num tempo que não passa, que não tem ligação com a realidade, num não-lugar (sabemos disso quando o narrador, em outro momento, explica que o lugar deixa de existir ou existe com outro nome). A ausência do tempo é descrita logo depois:

Pois ainda tardei, esbarrado lá, no burro do lugar. Mas como já estivesse rendido de avesso, de meus íntimos esvaziado. – “E a noite não descamba!...” Assim parava eu, por reles desânimo de me aluir dali, com efeito; nem firmava em nada minha tenção. As quantas horas? E aquele frio, me reduzindo. Porque a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe – que mais não fala, pronto de parir, ou, o quando o que fala, a gente não entende? Despresenciei. Aquilo foi um buracão de tempo.

Em seguida, vem a sensação de frio, ainda sob o paradigma do diabo, do pacto. Um frio sobrenatural toma conta do corpo de Riobaldo:

A mór, bem na descida, avante, branquejavam aqueles grossos de ar, que lubrinam, que corrubiam. Dos marimbús, das Veredas Mortas. Garôa da madrugada. E, a bem dizer um caminho sem expedição, saí fui vindo m’embora. Eu tinha tanta friúme, assim mesmo me requemava forte sede. Desci, de retorno, para a beira dos bunitis, aonde o pano d’água. A claridadezinha das estrelas indicava a lisura daquilo. Ali era bebedouro de veados e onças. Curvei, bebi, bebi. E a água até nem estava de frio geral: não apalpei nela a mornidão que devia-de, os casos de frio real o tempo está fazendo. Meu corpo era que sentia um frio, de si, friôr de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu tinha sentido a solidão de uma friagem assim. E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais.

A linguagem do diabo e o seu cronotopo começam a desfazer-se. O homem que, no ápice do pacto, estava com a mais-força, a maior-coragem, agora passa por uma espécie de efeito colateral, que continua até o encontro com os outros jagunços:

Foi orvalhando. O ermo do lugar ia virando visível, com o esboço no céu, no mermar d'alva. As barras quebrando. Eu encostei na boca o chão, tinha derreado as forças comuns de meu corpo. Ao perto d'água, piorava aquele desleixo de frio. Abracei com uma árvore, um pé de breu-branco. Anta por ali tinha rebentado galhos, e estrumado – “Posso me esconder de mim?...” Soporado, fiquei permanecendo. O não sei quanto tempo estive. Desentendi os cantos com que piam, os passarinhos na madrugança. Eu jazi mole no chato, no folhiço, feito se um morceção caiana me tivesse chupado foi com fome. Ao alembável, ainda avistei uma meleira de abelha aratim, no baixo do pau-de-vaca, o mel sumoso se escorria como uma mina d'água, pelo chão, no meio das folhas secas e verdes. Aquilo se arruinava, desperdiçado. Senhor, senhor – o senhor não puxa o céu antes da hora! Ao que digo, não digo? / Cheguei no meio dos outros, quando o Jacaré estava terminando de coar café. – “Tu treme firúra, pegou da maleita?” – algum me perguntou. – “Que os carregue!” – eu arrespondi. E mesmo com o sol saindo bom, cacei um cobertor e uma rede. – Arte – o enfim que nada não tinha me acontecido, e eu queria aliviar da recordação, cisado. Aí mesmo, no momento, fui excogitando: que a função do jagunço não tem seu que, nem p'ra que. Assaz a gente vive, assaz alguma vez raciocina. Sonhar, só, não. O demônio é Dos-Fins, o Austero, o Severo-Mór. Apôrrro! (p. 439)

O resultado do pacto é percebido por Riobaldo apenas depois, quando ele toma o cavalo de são Habão, quando toma a liderança do grupo, quando atravessa o Liso do Sussurrão, mas, no plano da linguagem e das relações entre tempo e espaço, o leitor, o narrador e o interlocutor já percebiam que o pacto estava selado. A partir da análise desse “cronotopo do diabo”, é que compreendemos o cronotopo do redemoinho em *Grande sertão*: veredas. Ou seja, em cada momento da narrativa, as relações entre tempo e espaço, amalgamadas com a determinação ética do herói através de suas ações (de fazer e de contar) e com a linguagem, inclusive com as relações dialógicas externas – com outras tradições literárias, com o imaginário popular, com referentes históricos etc – temos uma maneira de perceber a narrativa na construção infinita do seu cronotopo. O gênero arquitetônico existe na junção entre as várias possibilidades que se oferecem na narrativa, de forma aberta, não finalizável. Se pudemos compreender a existência do pacto com o diabo através de uma percepção da linguagem, do tempo e do espaço, a dúvida ainda pode permanecer, uma vez que estamos diante de uma rememoração. Em nenhum momento temos a confirmação do pacto, apenas uma mudança significativa na disposição ética da personagem nas ações posteriores àquela. Assim, o que chamamos de cronotopo do redemoinho, que se caracteriza pelo movimento elíptico de junção de várias temporalidades e espacialidades definidas junto ao tom emotivo-volitivo da narração, se configura de forma não definitiva ou definidora, mas como um ato-processo que depende de cada leitura para ser compreendido.

O cronotopo nas arquitetônicas sertanejas de João Guimarães Rosa, como tentamos demonstrar, se estabelece através da superação da distância entre narrador (autor-criador) e personagem. A partir do momento em que o narrador deixa o pedestal de observador culto e externo para se integrar ao tempo e espaço da narrativa, ao tom emotivo-volitivo das personagens, é que temos a possibilidade de percepções únicas do cronotopo como as apresentadas neste capítulo. Em cada narrativa, o tempo e o espaço se apresentam de maneira diferente, conjugado também com a visão de mundo não apenas do autor-homem, mas do autor-criador, narrador, e das personagens que agem como consciências equipolentes, independentes, numa forma narrativa aberta.

De acordo com nossa perspectiva, essa maneira de narrar, de medir o tempo e o espaço de forma relativizada que encontramos em Guimarães Rosa, garante também, além no novo gênero, uma nova variedade de motivos cronotópicos que não podem ser totalmente abstraídos da forma e conceituados ou definidos para a aplicação em outros textos, mas, a partir dessa noção, da maneira como as categorias narrativas se relacionam na ficção de João Guimarães Rosa, temos a possibilidade de compreender em outras obras literárias como o tempo e o espaço se apresentam para determinar como se dá a atualização do gênero narrativo e sua relação com o estilo do autor e sua visão de mundo.

*

Agora, voltaremos nossas atenções para a relação entre autor e herói, sem esquecer, obviamente, as demais relações da narrativa arquitetônica.

7 O AUTOR E O HERÓI NAS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS

[...] para Bakhtin, o autor-criador é componente da obra; ele não é simplesmente Fulano de Tal, que escreveu tal livro. E não é, também, uma instância narrativa abstrata, o narrador, não é apenas uma instância gramatical do texto. / Para Bakhtin, o autor-criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo; o autor-criador sabe mais do que o seu herói. Temos aí um excedente de saber, e um primeiro pressuposto da visão de mundo bakhtiniana, um princípio básico: a exotopia, que podemos simplificar definindo-a como o fato de que só um outro pode nos dar acabamento, assim como só nós podemos dar acabamento a um outro. Cada um de nós, daqui onde estamos, temos sempre apenas um horizonte; estamos na fronteira do mundo que vivemos – e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar. (TEZZA, 2001)

Pensar as relações entre o autor e o herói na ficção de João Guimarães Rosa é uma atividade complementar à que realizamos no capítulo anterior. As personagens agem e falam dentro de um tempo e de um espaço, por isso, em vários momentos de nossas análises sobre o cronotopo, tivemos que tratar de determinações éticas das personagens e do autor-criador. Aqui, iremos nos dedicar a pensar de forma mais diretiva como o autor-criador se relaciona com as personagens e como elas, diante do mundo e da situação, tomam suas decisões. Uma categoria é fundamental para pensarmos essa relação: a exotopia. Segundo Bakhtin, o excedente de visão do autor diante da personagem abrange todo o mundo da personagem, mas não determina ou direciona as atitudes da personagem, que age de acordo com suas características ético-cognitivas a partir do mundo em que vive, de sua própria consciência. Nas narrativas de Guimarães Rosa, temos uma série de personagens que agem e falam a partir de um determinado lugar, o sertão, que carrega uma série de costumes, tradições, pressupostos morais e éticos, mas, como vimos na primeira parte desta tese, o mundo das personagens rosianas é construído a partir de uma visão de mundo e, principalmente, de uma relação na qual o mundo lógico-racional muitas vezes é vencido por uma organização mítico-sacral de vida e do universo ou por um determinado irracionalismo. Essa orientação serve-nos também para compreender que a escolha de personagens marginalizados ou subalternizados (mulheres, loucos, velhos, crianças, jagunços etc.) no universo rosiano obedece não a uma ordem de realidade, mas a uma ordenação única e

irrepetível dentro das relações estabelecidas em cada situação, em cada acontecimento, em cada ação, em um momento do agir ético – construído a partir do mundo estético.

Passaremos, portanto, às análises das relações entre autor e herói nas narrativas rosianas a fim de tentarmos estabelecer como essa disposição entre o lógico-racional e o mítico-sacral, as personagens marginalizadas e subalternizadas e os pressupostos éticos do sertanejo são articulados com as outras categorias narrativas. Faremos um percurso semelhante ao do capítulo anterior, começando por *Sagarana* e *Corpo de Baile*.

7.1 DE VAQUEIROS, MENINOS, VALENTÕES E SABIDOS

Para pensarmos a relação entre autor e herói em *Sagarana* e *Corpo de Baile*, partiremos de nove exterioridades iniciais: Lalino (“A volta do marido pródigo”), Cassiano, Turíbio e Vinte-e-um (“Duelo”); Manuel Fulô e o Doutor (“Corpo Fechado”) de *Sagarana*; Miguilim (“Campo Geral”) e Lélío e Lina (“A estória de Lélío e Lina”). Essas nove personagens estão inseridas num mundo de correlações ético-cognitivas que as individualizam e as tornam consciências equipolentes diante de um autor-criador que não coincide com elas, mas que em determinados pontos das narrativas altera seu tom emotivo-volitivo para acompanhá-las em suas decisões, pensamentos, conclusões e/ou ações. Assim, as relações entre autor-criador e as personagens são únicas e irrepetíveis, uma vez que a cada momento do agir dessas personagens o autor-criador adota um tom emotivo-volitivo diferente e ligado à ação, ao universo e ao todo das personagens, que apenas ele conhece a partir de seu excedente de visão, de sua posição não coincidente com cada uma delas.

Em “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou a volta do marido pródigo”, observamos uma personagem que age de acordo com uma moral e uma ética dissociada dos demais, mas conhecida e nomeada pelo autor-criador a partir da atitude do sapo, na história do sapo e do cágado, que nos é contada. Antes de partirmos para a análise, vale acrescentar à nossa discussão o texto paradigmático de Antonio Candido sobre o livro *Memórias de um sargento de milícias*: “Dialética de Malandragem”. A certa altura do texto, Candido procura definir o tipo característico daquele romance: para ele,

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos com efeito que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase

sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. Essa gratuidade aproxima “nosso memorando” do *trickster* imemorial, até de suas encarnações zoomórficas – macaco, raposa, jabuti – dele fazendo menos um “anti-herói” do que uma criação que talvez possua traços de heróis populares, como Pedro Malasarte. (p. 17)

De primeira, podemos trocar o nome “Leonardo” da citação de Candido por “Lalino”, e tudo o que foi dito sobre um pode ser dito sobre o outro, com duas exceções: Lalino é comparado ao sapo, animal que faltou na lista de Candido; e, no caso do conto de *Sagarana*, a moral de Lalino não é, em nenhum momento, desprovida de culpabilidade ou de reprovação por parte das outras personagens – aqui não caberia a ideia do “mundo sem culpa”. Mas o malandro de Rosa consegue envolver a todos em seus golpes por trazer benefícios não apenas para ele, mas para quem está direcionado o interesse naquele momento. No início do conto, Lalino se refere ao teatro, por saber que Seu Marra mudaria de assunto e por saber que aquele assunto satisfaria o ego de Seu Marra. Da mesma forma, todos os planos de Lalino para angariar votos para o Major Anacleto causaram raiva no político, mas, no final, satisfizeram a ele e não apenas a Lalino. A malandragem de Eulálio é saber agradar a todos que podem beneficiá-lo de alguma maneira e fazê-los realizar a sua vontade, mesmo sem saber que o estão fazendo, mas sem, necessariamente, prejudicá-los.

A maneira como o autor-criador se coloca diante da personagem é característica do que vimos falando nesta tese até aqui. Nas nove partes do conto, o autor-criador não apenas descreve as ações de Lalino, mas de modo crescente vai apresentando-nos a avaliação das outras personagens sobre ele e, a partir do discurso direto, do diálogo, faz com que nós, leitores, possamos construir nossa própria avaliação da personagem. Essa caracterização da personagem é feita na primeira parte do conto. A maneira como Lalino se relaciona com as outras personagens é aberta. Entretanto, temos traços da própria avaliação do autor-criador diante de algumas ações da personagem. Quando, na quarta parte, o autor-criador trata das “aventuras” de Lalino no Rio de Janeiro, ele escreve: “As aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasia de imoralidade” (p. 95). A ideia de imoralidade associada ao sexo com prostitutas, que sabemos ser um dos principais objetivos de Lalino ao ir para o Rio de Janeiro, demonstra uma determinada formação moral do autor-criador, talvez diferente da moral da personagem. O importante é que não há uma avaliação da personagem por parte do autor-criador, apenas uma aparente diferença de conduta, o que nos leva a pensar

exatamente na equipolência de consciências entre autor e personagem.

O cronotopo da travessia em “A volta do marido pródigo” se apresenta através de duas temporalidades, que se dividem entre o tempo do sapo e o tempo do cágado. O tempo do sapo, do malandro, sempre um passo à frente dos cágados e de São Pedro, age pensando de forma planejada para obter sucesso de várias formas possíveis. O tempo dos cágados se manifesta através do trabalho árduo e da intempestividade do Major Anacleto, que nunca entende os planos de Lalino. A espacialidade, unida a essas temporalidades, se configura através da perspectiva do sapo ou do cágado, sendo, portanto, dinâmica. A travessia, a aprendizagem, se manifesta no caminho, no percurso da malandragem que as ações de Lalino vão demonstrar.

Em “Duelo”, o tom emotivo-volitivo do autor-criador varia de acordo com os acontecimentos. No início, ele dá razão a Turíbio Todo, seleiro que vê a mulher com outro homem e, para lavar sua honra, decide matar Cassiano. Ao longo do “duelo”, um jogo de estratégia, fuga e caçada, por vastas extensões de terra, o autor-criador vai apresentando-nos a Cassiano, que tivera o irmão assassinado por engano pelo homem traído, e, pela sucessão de acontecimentos, o leitor é levado a aderir para o lado dele. Homem doente que, pelo desgaste com o duelo, de vida já curta por conta da enfermidade cardíaca, morre precocemente. A adesão do leitor cresce também pelo capiau Antonio, Timpim ou Vinte-e-um, homem miserável que faz de tudo para salvar o filho doente. É ele quem acaba concluindo a missão de Cassiano – que deu todo o dinheiro que tinha para salvar a família do capiau.

As disposições éticas de cada uma das três personagens são colocadas de forma semelhante na narrativa. Cada um tem um motivo justificável para realizar o seu propósito, dentro da moralidade que rege o mundo no qual eles vivem. É justamente essa moralidade, ou essa ética, que identifica o mundo dessas personagens. O autor-criador, em momento algum, impõe uma ética externa àquele mundo. Quanto às ações de Turíbio, o autor-criador oferece pistas para o desfecho esperado. Enquanto a adesão do leitor é direcionada para o soldado Cassiano e para Vinte-e-um, nós já construímos algumas avaliações sobre as ações de Turíbio. Em primeiro lugar, ele não tem coragem de surpreender a mulher e Cassiano na cama, já sabendo que o soldado anda armado e, naquele momento, ele tem apenas uma faca; logo depois ele age à traição matando o irmão de Cassiano (quando o alvo era Cassiano) pelas costas; quando Turíbio declara sua estratégia de matar – literalmente – Cassiano pelo cansaço, vimos a disposição em usar um estratagema desonrado, se pensarmos na ética daquele universo no qual a honra

deve ser lavada com sangue, ao se aproveitar da enfermidade já conhecida do soldado. Esse estratagema é igualmente reprovado pelo balseiro, que recebe Turíbio de forma nada amistosa em sua balsa.

A relação entre tempo e espaço em “Duelo” é semelhante às outras narrativas de *Sagarana*. O cronotopo da travessia se manifesta na disposição de várias temporalidades e espacialidades que são construídas em torno das trajetórias dos dois homens e, como uma reviravolta, na trajetória de Vinte-e-um.

De forma diferente é a relação entre autor e herói quando nos deparamos com a estória de Manuel Fulô e do Doutor em “Corpo Fechado”. A própria forma da narrativa é diferente das duas anteriores. Temos aqui uma personagem que narra a própria estória e coincide com o autor-criador. A relação entre autor e herói será desenvolvida de maneira específica a partir de um excedente de visão que parece ser construído a partir do próprio autor-pessoa, uma vez que conhecemos traços biográficos do próprio Guimarães Rosa. Mas estamos diante de um tipo de narrativa autobiográfica na qual o autor-criador não é o autor-pessoa. Ele continua sendo uma instância narrativa, ou seja, uma personagem que conta uma estória que aconteceu com ela. As determinações ético-cognitivas, os acontecimentos, já são conhecidos pelo Doutor, que não os está vivendo nesse momento; para ele não há devir; logo, ele não pode ser confundido com um relato realista de um dado acontecimento na vida de Rosa. O Doutor tem assim um excedente de visão sobre a outra personagem, o Manuel Fulô, e sobre todos os acontecimentos que lhe foram contados sobre os valentões do lugar.

E assim falou Manuel Fulô. / José Boi, Desidério, Miligido, Dêjo... Só podia haver um valentão de cada vez. Mas o último, o Targino, tardava em ceder o lugar. O *challenger* não aparecia: rareavam os nascidos sob o signo de Marte, e Laginha estava, na ocasião, mal provida de bate-paus. / Havia, sim, os sub-valentões, sedentários de mão pronta e mau gênio, a quem, por garantia, todos gostavam de dar os filhos para batizar. / Os do-Quintiliano, por exemplo. Eram dois ou três irmãos, que mandavam na Vargem, espécie de arrabalde que prolongava o arraial para lá da linha férrea. (p. 234)

Há uma marca que pode ser compreendida, se pensarmos nas outras estórias do livro, como um índice de delimitação entre o autor-criador das demais estórias e o autor-criador dessa estória específica: em três momentos, o autor-criador diz “e aí foi que a história começou”, ou seja, a história do “Corpo fechado”, ação principal da narrativa, só é contada no final. Outras histórias que não têm relação com a ação principal, como a relação de Manuel Fulô com os ciganos, são contadas por esse doutor, o que pode indicar pouca prática no ato de contar histórias. Essa marca meta-narrativa,

como outras marcas meta-narrativas deixadas por Rosa ao longo dos seus livros, tem um tom de ironia que pode ser vista também como um mecanismo para reforçar a atenção do leitor, próprio a narrativas orais. De qualquer forma, há várias possibilidades de compreensão para essas marcas na narrativa. Uma delas está associada à configuração do cronotopo da travessia, quando a percepção de tempo e espaço está sempre no passado do acontecimento e no presente do contar, no lugar da estória e no lugar de quem está contando.

No caso de Manuel Fulô, na sua trajetória de falastrão para valentão do lugar, temos uma personagem que é admirada pelo autor-criador (o doutor) em seu comportamento ético e moral até o momento da ameaça de Targino. Quando Fulô aparenta medo diante do ferrabrás e cogita, inclusive, deixar que ele execute o plano de passar uma noite com sua noiva, o autor-criador parece desacreditar de seu amigo, de sua valentia, e tenta de várias maneiras impedir que a ameaça se concretize. Situação que só é resolvida com a interferência do concorrente do doutor, o curandeiro, que fecha o corpo de Manuel Fulô, dando a coragem (e a garantia) necessária para o desfecho – a vitória de Manuel Fulô sobre o Targino e a substituição do valentão do arraial.

A relação entre autor-criador e herói em *Sagarana* se desenha através da proximidade do autor-criador em relação à personagem. Uma proximidade que pode ser tanto espacial e temporal, como apenas ética. Essencial, no entanto, é a percepção que o autor-criador tem da relação das personagens com a natureza e a importância do ambiente para a transformação, enformação ou definição do caráter e do agir ético das personagens.

Um autor-criador que se aproxima eticamente da personagem, em seus sentimentos e ações e até, em certa medida, de sua compreensão do mundo, está em “Campo Geral”, de *Corpo de Baile*. A maneira como a estória de Miguilim, Dito, Drelina, Tio Terêz, Nanhina, Mãitina etc. é desenvolvida deixa que o tom emotivo-volitivo do autor-criador esteja em vários momentos próximo ao tom emotivo-volitivo da personagem, principalmente de Miguilim. A perspectiva que temos do Mutum e das pessoas é a perspectiva de Miguilim; essa aproximação é materializada através da linguagem, da palavra do autor-criador ao descrever determinadas sequências e acontecimentos. Quando o menino Miguilim acredita estar doente, estar perto da morte, as perguntas que o autor-criador faz são as perguntas da consciência de Miguilim. O autor-criador assume o tom de uma criança e, ao mesmo tempo, de adulto:

A gente – essas tristezas. Mesmo, daí, Vovó Izidra ralhava, aconselhava para ele não ir caminhar molhando os pés no chão chovido. Que era que adiantava? Para um assim com má-sina – que é que adiantava? Entre chuva e outra, o arco-da-velha aparecia bonito, bebedor; quem atravessasse debaixo dele – fú! – menino virava menina, menina irava menino: será que depois desvirava? Estiadas, as agüinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros (p. 60).

Em poucos momentos, temos o afastamento desse tom emotivo-volitivo. Mas o próprio tom de Miguilim se modifica ao longo da narrativa. A relação com o pai, a morte de Dito, a partida de Tio Terêz, a obrigação de trabalhar, a vinda do irmão mais velho. Todos os fatores que são narrados desde o retorno de Miguilim da crisma na vila concorrem para a formação do herói, uma educação para suportar a vida, o sofrimento. Quando Miguilim não parecia que teria uma vida diferente da dos demais do Mutum, há uma reviravolta com a chegada do doutor José Lourenço. Todo o mundo de Miguilim se transforma ao colocar os óculos. A descoberta da miopia de Miguilim, a dificuldade que ele tinha para se relacionar com o mundo externo estava dissolvida. Agora, ele poderia ir com o doutor, para estudar na cidade e transformar seu futuro.

A narrativa de “Campo Geral” tem uma linguagem infantil desde o começo: “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum” (p. 27). A fórmula está próxima do “Era uma vez” das histórias de fadas. Ou seja, a linguagem e a forma da narrativa, a estrutura mesma da estória, estão ligadas ao tema infantil. O excedente de visão do autor-criador é míope, assim como Miguilim. Essa miopia garante uma percepção do tempo e do espaço em comunhão tanto com a natureza como com as ações das personagens. É por conta da miopia também que acompanhamos sempre uma introspecção associada a Miguilim, que não percebe tão bem o mundo externo e, por conta da opressão do pai, do próprio lugar (quando chove), se volta para si mesmo através da culpa, do medo da morte, do medo do pecado. Essa ética de Miguilim, construída num núcleo familiar mantido pela opressão, pelos silêncios, pela moral católica popular, deixa marcas profundas na personagem, mesmo sendo um menino de oito anos. Essas marcas associadas sempre com a morte, como escreve Heloísa Vilhena de Araújo em *A raiz da alma*. A morte que permeia a vida de Miguilim e que só pode ser vencida através da memória, da rememoração de tudo. Essa rememoração difícil por conta da miopia, que faz Miguilim lembrar tudo com um traço diferente dos demais.

Mas chorava com mais terrível sentimento era quando se lembrava daquelas

palavras da Mãe, abraçada com o corpo do Dito, quando o estavam pondo dentro da bacia para lavar: – “*olha o inflamado ainda no pezinho dele... Os cabelos bonitos... O narizinho... Como era bonito o pebrezinho do meu filhinho...*” Essas exclamações não lhe saíam do ouvidos, da cabeça, eram no meio de tudo o ponto mais fundo da dôr, ah, Mãe não devia de ter falado aquilo... Mas precisava de ouvir outra vez: – “Mãe, que foi que a senhora disse, dos cabelos, do nariz, do machucadinho no pé, quando eles estavam lavando o Ditinho?!” A mãe não se lembrava, não podia repetir as palavras certas, falara na ocasião qualquer coisa, mas, o que, já não sabia. Ele mesmo, Miguilim, nunca tinha reparado antes nos cabelos, no narizinho do Dito. Então, ia para o paiol, e chorava, chorava. Depois, repetia, alto, imitando a voz da mãe, aquelas frases. Era ele quem precisava guardá-las, decoradas, ressofridas; se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia. – “Mãe, o que foi que naquela hora a senhora sentiu? O que foi que senhora sentiu?!...” (p. 123)

Miguilim necessitava reter internamente o que não podia perceber externamente. Para ele, o exterior, a aparência das coisas, era difuso. O que importava para Miguilim era o que sentiam, o que pensavam, o que achavam das coisas, das pessoas, dos acontecimentos. Ele, menino, queria entender a essência das coisas, pois era o que podia enxergar com seus olhos míopes. As pessoas não compreendiam o comportamento de Miguilim e brigavam com ele, achavam-no estranho. A ética de Miguilim era diferente da ética dos demais. O único que o compreendia era Dito, mas compreendia de uma forma própria a ele, pelos silêncios.

“Campo Geral”, estória que abre o *Corpo de Baile*, é uma narrativa para abrimos os olhos a um conjunto de relações éticas e estéticas que serão constantes nas demais novelas. Ela é a introdução, o “campo geral” que apresenta um tempo e um espaço que serão desenvolvidos nas demais narrativas. Entre elas, temos “A Estória de Lélío e Lina” que se passa no Pinhém, e, assim como “Campo Geral”, tem um aspecto de fantasia, de conto de fadas, mas também um erotismo que é potencializado nas descrições e ações das personagens.

Vaqueiro experimentado, Lélío chega à fazenda do Pinhém para começar vida nova. Para ser aceito naquele lugar, ele precisava de credenciais e, nas disposições éticas dali, estava no renome do pai, vaqueiro-mestre. Lélío de Higino, assim, seria incorporado ao grupo, mas ainda sob a supervisão de todos. Na primeira noite na fazenda, temos uma caracterização da personagem, que já antecede algumas informações a partir do excedente de visão do autor-criador:

Lélío se estendeu, feliz de seu bom descanso. Já se abençoava de ter vindo para o Pinhém; principalmente se conseguia solto, dono de si e sem estorvo. Era um novo estirão de sua vida, que principiava. **Antes, nos outros lugares onde morara, tudo acontecia já emendado e envelhecido**, igual se as coisas saíssem umas das outras por obrigação sorrateira – os parentes, os

conhecidos, até os namoros, os divertimentos, as amizades, como se o atual nunca pudesse ter uma separação certa do já passado; e agora ele via que era dessa quebra que a gente precisava às vezes, feito um riachinho num ribeirão ou rio precisa de fazer barra. **A tanto sentia falta de uma confusão grande**, que ajudasse a um não carecer de curtir a confusão pequena das coisas de todo o dia da gente, derredor. E ter tempo para ir se lembrando devagarinho das melhores horas, consumindo. Avante e volta, gostava de galopar no campo, o galope, o galope. **Assim queria já ter vivido muito mais**, senhor aproveitado de muitos rebatidos anos, para poder ter maior assunto em que se reconhecer e entender. **A um modo, quando descobria, de repente, alguma coisa nova importante, às vezes ele prezava, no fundo de sua ideia, que estava só se recordando daquilo, já sabido há muito, muito tempo sem lugar nem data, e mesmo mais completo do que agora estivesse aprendendo.** (p. 183, grifos nossos)

A consciência do autor-criador apresenta alguns aspectos do que vai acontecer através da consciência de Lélío. O fato de querer uma vida nova, aberta, não finalizada, é a principal disposição ética do vaqueiro; a “confusão grande” ele encontra em Jiní e, depois, com Rosalina, senhora muito mais velha que ele, mas que, pelo que notamos acima, é exatamente o que ele buscava: experiência de já ter vivido e uma suspensão do tempo e do espaço. O cronotopo da comunhão nessa narrativa é construído a partir dessa relação de Lélío, o presente, com Rosalina – a atemporal –, dona da fantasia, que acalma o vaqueiro e parte com ele para fora do lugar e do tempo.

Quanto à consciência equipolente e à determinação ética do autor-criador com relação à personagem Jiní, é um caso interessante da ficção de Guimarães Rosa. Ela é uma negra que mora com Tomé (irmão de Miguilim – os irmãos de Miguilim, de Campo Geral, Tomé e Drelinha são personagens nesta narrativa). É caracterizada pelos traços físicos voluptuosos, e toda a linguagem em torno dela é construída ao redor de paradigmas de uma sexualização e erotização do corpo da mulher negra, seus atos sendo unicamente voltados para despertar o desejo masculino. Essa erotização e animalização da mulher negra e outros aspectos de racismo diante do negro na ficção de Guimarães Rosa são constantes em várias narrativas (como “São Marcos” de *Sagarana*, por exemplo). Podemos ponderar esses aspectos sob dois olhares: um, se pensarmos que Guimarães Rosa e seus autores-criadores naturalizaram o discurso racista, comum à literatura brasileira branca, patriarcal e elitista, dos “narradores cultos”; outro, se pensarmos nas forças centrífugas, o que não negaria o primeiro olhar, e numa caracterização tipificada do pensamento sertanejo que, tradicionalmente, é pautado pelo racismo – veja que na formação das populações sertanejas as populações africanas e ameríndias eram vistas como inferiores. No genocídio indígena praticado pelos sertanistas, houve por certo descendentes mestiços, frutos, majoritariamente, de

estupros. Mas, quanto à miscigenação com os africanos, ela foi reduzida por conta da própria condição do negro, afastado do convívio com os brancos. Se observarmos, hoje, algumas cidades que se formaram ainda na civilização do couro, como Oeiras no Piauí, por exemplo, veremos claramente a manutenção da organização colonial na segregação entre brancos e negros, não apenas geograficamente apartados, em bairros, mas social e economicamente distantes. A realidade do sertão é de opressão e de afogamento dos afro-brasileiros, que tentam resistir, como em outros pontos do país, pela união em torno de suas marcas identitárias. Ainda se olharmos para o sertão, no Piauí, a resistência ao esmagamento tem sido mantida pelos grupamentos em quilombos, tanto rurais quanto urbanos – ou seja, ainda segregados. No caso de Jiní, a sua redenção se dará pelo corpo e pelo sexo, quando ela é levada por um fazendeiro rico e passa a ter uma “vida de princesa”. Mas vejamos, no texto, como estão configuradas essas marcas de violência simbólica e como as consciências do autor-criador e do herói, Lélío, materializam essas marcas:

A Jiní já estava na porta. A gente ia vendo, e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles dentes que de brancos aumentavam. Aí os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que perdiam o orvalho. Lélío tirara o chapéu, e nada se disse a não ser o saudar de boas-tardes. Nem o Tomé não desapeava; só encomendou a ela qualquer coisa, Lélío não teve assento de entender o que. Ela entrava para ir buscar: desavançou num movimento, parecia que ia dansar em roda-a-roda. No lugar durava ainda aquela visão: o desliz do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos – a pernas... / Voltou, com uma cuia de aluá, trouxe-a às mãos de Lélío, que depôs o chapéu no arçã e se curvou da sela pra receber, abaixando a vista, num perturbo; mas, por mais que os abaixasse, sempre restava alguma coisa dela em seus olhos. A barra do vestido branco, as pernas bem feitas, os pés nas sandálias. O aluá espumava, dessoltando em chio e estalidos seu azedo bom. A Jiní tinha a pele tão enxuta, tão lisa, o narizinho fino como o de poucas moças brancas. Aqueles olhos, a gente guardava de cór. (p. 205-6)

Nesse trecho, a consciência do autor-criador acompanha a consciência de Lélío, sua visão, suas sensações. O vaqueiro conseguia enxergar apenas partes do corpo de Jiní, partes todas ligadas ao sexo. A própria comparação do nariz de Jiní com o nariz de “moças brancas” é marca do rebaixamento do negro, que, para ser bonito, deve ter características associadas ao branco. Mas toda a voluptuosidade de Jiní é vista por Lélío e está sob a consciência dele. O que ele vê, o que lhe chama a atenção – mesmo tentando evitar. Em outro momento da relação entre Lélío e Jiní, com o sexo já consentido durante uma viagem de Tomé, temos outro tom emotivo-volitivo associado a ela:

Apertava o andar, queria se esquecer do menos mais. Aí as horas se enrolavam. Os dois caíam um no outro, se reajuntavam com fome fúria, como um fim. Alumiava-os a candeia de mamona, que aumentava o tamanho do cômodo, dependurando sombras por entre avermelhados caminhos. E cada dia eles sabiam menos um do outro, só aquele gosto airado de seus suas peles e calores, que se tiravam, e não cediam paz, mas apontavam com tantos rumos. A Jiní era trago desprendido de cálice ou garrafa, uma tonteira de se beber. Não falavam, por assim. Ela não falava. Às vezes, de sofôgo, soltava por entre dentes: – “Faltam seis dias, para ele voltar...” E, de repente agoniada, por essa lei de prazo que os ameaçava, avançava nele. Às vezes Lélío tinha receio. Não via o mingó amor, não sentia que ele mesmo fosse para ela uma pessoa, mas só uma coisa apreciada no momento, um pé de pau de que ela carecesse. (p. 255)

O tom do autor-criador animaliza o desejo sexual de Jiní. Mesmo ao colocar na boca de Lélío, na consciência do herói, a ideia de que era “um pé de pau de que ela carecesse”, o fato de ela não falar, de se atirar ao sexo selvagem como uma *femme fatale*, pode ser compreendida como a ideia de que a mulher negra é feita para isso, principalmente se for “bonita”, deixando o homem com medo e “à mercê” de seus desejos animalescos. A partir da caracterização da personagem, no oposto exato de Jiní estava Rosalina:

E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas pra ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E – só a voz – baixinho natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza: – “...goiabeira, lenha bôa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore...” – mas voz diferente de mil, salteando com uma força de sossego. Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando.

[...]

Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora. E agora também é que parecia ela o tivesse visto, de verdade, pela primeira vez. Pois abaixava o rosto – de certo modo devia de estar envergonhada, se avermelhando; e, depois, muito branca. Assim o saudou. A voz: – “...’s-tarde...” (p. 232-3)

O tom emotivo-volitivo do autor-criador constrói uma aura de encantamento, um encantamento que beira a fantasia, o conto de fadas e o amor, puro “como um rio vai passando”. O fato de ela ser velhinha não impediu a realização do amor dos dois, que se tornaram amigos, quase mãe e filho. Atrapalhados pelos ciúmes do filho de sangue e pela própria ausência de resolução de Lélío, que custou a compreender e aceitar aquele amor, Rosalina e Lélío passam por algumas dificuldades para realizar seu destino, mas acabam decidindo fugir dali e vão como príncipe e princesa resguardando a fantasia da estória. A oposição entre Lina e Jiní pode denotar a oposição entre amor e desejo sexual, resguardando a pureza de um, na perspectiva do

autor-criador, e a baixeza material-corporal do outro. Nesse sentido, as duas estão, para Lélío, em lugares totalmente diferentes. Mas, a magia que se estabelece entre Lina e Lélío diante do surpreendente amor tranquilo é tudo o que o vaqueiro buscava, como demonstramos no início desta análise.

A “estória de Lélío e Lina”, a comunhão entre tempo e espaço, entre realidade crua, brusca e a fantasia, um mundo feérico, fantástico do amor e a disposição ética do vaqueiro, que, errando ainda no início, consegue exatamente aquilo que queria, é guiada por um autor-criador que adota a variação entre uma disposição ética centrada na consciência do herói, hora se afasta para dar seu próprio tom emotivo-volitivo a partir da configuração do material linguístico e narrativo, como nas outras narrativas de *Corpo de Baile*.

A relação entre autor e herói nas primeiras duas obras ficcionais de João Guimarães Rosa carrega a visão de mundo do autor na disposição ética tanto dos autores-criadores, que variam conforme a estrutura da narrativa, quanto das personagens centrais. Todas as nove personagens que analisamos aqui têm suas consciências equipolentes, independentes do autor-criador, à exceção de “Corpo Fechado”, no qual temos um autor-criador que coincide com uma das personagens, mas não diminui a relação entre ética e estética centrada na visão de mundo rosiana.

7.2 O JOGO ENTRE ELE-MESMO E OS OUTROS

Passaremos agora a analisar a relação entre autor-criador e herói nas *Primeiras Estórias* e em *Tutameia* nos contos: “As margens da alegria”, “Os Cimos” e “O Espelho” de *Primeiras Estórias*, e “João Porém, criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscção” de *Tutameia*. A novidade aqui nesses livros é, principalmente, como vimos nos capítulos anteriores, a condensação da linguagem a partir da experimentação da forma curta, sintética, nos dois livros. Mais: a maneira como o autor-criador organiza os próprios livros, desde o índice até cada palavra de cada narrativa numa disposição ética que se relaciona não apenas com as personagens, mas direta e ativamente com o cocriador, o leitor.

Em “As margens da Alegria”, o autor-criador narra a estória do ponto de vista dele mesmo e ao mesmo tempo materializa as reações, emoções e sentimentos do herói – o menino. O menino não fala, é certo, mas observa as coisas naturais (da natureza) com muitos detalhes – transformadas em linguagem pelo autor-criador com as

limitações de conhecimento do menino. Através do olho do menino, recebemos um mundo vivo, num colorido de representações que garantem palavras de força especial, carregada de um tom de descoberta, de procura por uma maneira de dizer o que se vê e sente, mas que não sabe ainda dizer de maneira totalmente abstrata. Ainda no início do conto, por exemplo, temos o trecho: “Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos” (p. 49). Não estamos diante apenas do estilo de Guimarães Rosa. Estamos diante da perspectiva do menino. Os cheiros desconhecidos o são pelo menino. Sair ainda com “o escuro” é a palavra que marca o paradigma da noite no olhar do menino, pelo tom emotivo-volitivo do menino. A ideia de inventar uma viagem no feliz, na maneira como o menino recebe a ideia de viajar de avião etc., é representada, como insistimos, pelo olhar do menino. Ao leitor, cabe pensar como o menino e acompanhá-lo em suas ações e reações junto com o autor-criador, que vai apresentando cada situação através da visão de mundo do menino.

Há, evidentemente, no conto elementos que nos garantem esse contato com a infância. Em relação à forma do conto, por exemplo, temos a fórmula “Era uma vez”, própria a histórias infanto-juvenis tradicionais, redefinida (atualizada) pelas expressões “Esta é a estória” e “Ia um menino...”, como observam Kathrin Rosenfield (op. cit.) e Ana Paula Pacheco (op. cit.), e que também parecem ser expressões próprias a uma conversa em que um dos interlocutores conta um caso ou uma estória a outra pessoa, essa pessoa uma criança ou que tenha olhos de ver como uma criança. No sentido do gênero (conto), temos um tempo-espço que se concentra no estado de alma do menino em sua relação com as coisas da natureza (o peru, a árvore arrancada pelo trator, o céu de cima e de baixo, o vagalume) – a alegria cresce às margens –, lugar onde fica a natureza (a cabeça do peru no monturo) –, enquanto o centro seria a cidade que está sendo construída.

Sendo uma consciência equipolente, há algumas percepções do próprio narrador diante de determinada cena, como o canto dos pássaros. Ele relembra e retrabalha um ditado popular na expressão “Aqueles passarinhos bebiam cachaça?”, que remete ao dito “água que passarinho não bebe”. Sobre o plano geral do conto, Rosenfield faz a seguinte leitura:

As Primeiras estórias aparecem como uma modulação, no estilo dos tradicionais contos de fada, de dois temas fundamentais de Grande Sertão: veredas. Neste romance, Riobaldo faz, de um lado, a experiência da maldade

originária e do dilaceramento profundo de toda certeza de uma ordem realizável no mundo. Por outro lado, entretanto, nessa terrível aventura pelos descaminhos do Demo, Riobaldo parece estar animado por uma confiança angelical na bondade e no bem [...] o afã pela beleza e pela bondade que se revelou a Riobaldo no primeiro encontro com o “menino” resiste profundamente à frieza lúcida com que examina e avalia o valor da jagunçagem (ROSENFELD, 2006, p. 151)

São as “oscilações e nuances” entre o bem e o mal, vistas através do olhar de um menino que a autora destaca como a modulação narrativa principal nas *Primeiras Estórias*, nos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, que inicia e encerra o livro. Essa modulação através do olhar do menino é o que chamamos de tom emotivo-volitivo e exotopia.

O tom emotivo-volitivo do autor-criador a partir do olhar da criança ganha contornos de fantasia, como também observa Ana Paula Pacheco, no trecho: “Dali [das árvores do quintal] podiam sair índios, a onça, leão, lobo, caçadores? Só sons” (ROSA, 2001, p. 51). As palavras movem-se dentro de um paradigma metalinguístico ou metanarrativo e, novamente, como vimos nas primeiras expressões do conto, carrega o autor-contemplador ou cocriador, o leitor, para as narrativas maravilhosas dos contos de fada ou contos da carochinha. O conto é uma descoberta. Ao tempo em que o menino descobre a paisagem movente a bordo de um jeep, o autor-criador descobre maneiras de descrever aquela paisagem movente com adjetivos, verbos e substantivos que cabem no olhar de uma criança, que cabem no olhar de um adulto que desperta sua criança interior e deixa que as palavras se movam entre as consciências equipolentes.

O autor-criador não apenas se torna tradutor da consciência do menino, mas se coloca como um aliado, mais um que está desolado diante da morte e da frieza da máquina. Os adjetivos e verbos têm carga negativa e triste. No meio desse paradigma da dor, nos é revelada uma palavra: *circuntristeza*. Uma tristeza que se instala não apenas no menino, mas ao redor dele, perto, no centro da vida do menino. Uma tristeza que não é mera tristeza, mas um invólucro de tristeza que faz o menino perder o sabor da descoberta, da curiosidade. Esse prefixo reforça a ideia de movimento, movimento circular na própria palavra e na ação do conto, no menino e no autor-criador, que toca profundamente também o cocriador, mas não os adultos que se deixam levar pelas máquinas, pela derrubadeira de árvores, pela grande cidade mais alta que todas as outras.

Como *molduras temporais*, os contos inicial e final situam o livro. Remetem o leitor a um quadro histórico, assinalando onde e fazendo cogitar, à maneira

da tradição novelística, por que as *Primeiras Estórias* estão sendo narradas. N’“As margens da alegria”, um Menino viaja com os Tios para um lugar onde se ergue uma cidade moderna. N’“Os Cimos”, o Menino retorna ao lugar “onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade.” Índices de modernização, presentes nos outros contos do volume, ganham nestes baliza temporal precisa, o que parece relevante vindo de um autor muito discreto quanto à notação histórica dos fatos. (PACHECO, 2006, p. 25, grifo da autora)

Ana Paula Pacheco e Kathrin Rosenfield, com quem dialogamos na leitura desse conto, tratam “As margens da alegria” e “Os Cimos” como dois contos “espelhados” ou, como diz Pacheco, “molduras temporais” do livro *Primeiras Estórias*. Os dois textos, que trariam o mesmo menino como herói, em viagem para a mesma cidade em momentos diferentes, tanto da cidade como da vida do menino, seriam os limites do livro, dessas primeiras estórias que se realizam entre a fantasia e a vida, entre o novo e o cotidiano, mas que encerrariam a visão de mundo do autor-criador: uma visão de mundo pautada na esperança, no movimento entre a morte e a vida, entre o eterno e o comum. Essa visão de mundo ou cosmovisão rosiana que percebemos no conto “As margens da Alegria”, uma visão de mundo que se materializa a partir do movimento e repousa na esperança no humano, que vê o tempo em sua totalidade, em sua universalidade, que enxerga o passado no presente e o presente como ferramenta para construir o futuro.

Depois de termos examinado as narrativas-moldura, passemos à narrativa especular. Aquela que divide o livro ao meio: “O Espelho”. Estamos, mais uma vez, diante de um autor-criador que coincide com a personagem, mas que, ao mesmo tempo, é uma consciência equipolente por trazer dentro da narrativa todas as outras narrativas do livro. Uma consciência metanarrativa, que tem o excedente de visão não apenas diante da personagem, mas de todas as outras personagens, das outras estórias, e distribui, ao longo da narrativa de seu personagem quase coincidente, temas, expressões e enredos das outras narrativas do livro. Antes, no entanto, de tentarmos demonstrar essa nossa leitura, apresentaremos a caracterização dessa personagem, diferente de praticamente todas as outras personagens do livro (ele se aproximaria, de certa forma, por conta de sua linguagem, do doutor do conto “Famigerado”, ou dos doutores do conto “Darandina”, do sobrinho do conto “Nada e a nossa condição”). O homem que especula, reflete diante do espelho (os trocadilhos foram inevitáveis), é culto, letrado, propenso à filosofia e ciências ocultas – quase um *alterego* de Guimarães Rosa! Mas não é ele. Esse homem trava um diálogo com alguém que não é ninguém e é todo mundo ao mesmo tempo: o leitor. Sua reflexão busca o metafísico, o transcendente,

busca uma determinada compreensão da alma humana e tenta buscar isso junto ao leitor, construindo uma série de argumentações que parecem difíceis de acompanhar. Mas o dialogismo que o autor-criador nos oferece de primeira é a relação com o conto homônimo de Machado de Assis. É a partir dessa primeira relação dialógica que obtemos pistas para a compreensão desse conto, que parece mal colocado no livro (à primeira vista).

Cada criatura humana traz duas almas consigo: **uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...** Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. (grifo nosso)

A partir do início do discurso de Jacobina sobre a alma humana, que levará para a reflexão sobre o espelho como um objeto que reflete a verdade, ou a imagem interior do homem que acaba não existindo, uma vez que o homem é apenas aparência, temos o tema do conto de Guimarães Rosa. Na expressão grifada acima: olhar de dentro para fora, e de fora para dentro temos o movimento duplo é a estrutura de “O Espelho” no livro *Primeiras Estórias*. O autor-criador do conto traz o índice do livro escondido entre as falas da personagem e, ao mesmo tempo, toda uma teoria sobre o espelho e a imagem do homem.

Os dois primeiros parágrafos trazem uma espécie de criptografia irônica. As primeiras frases têm a forma superficial de um início de conversa sobre o que viria a ser a experiência da personagem – teoria sobre o espelho. Ao mesmo tempo é uma experiência também do autor-criador, que conhece o real significado dessa experiência, ou seja, construir um conto que contém o índice do livro, os outros contos. E o discurso criptográfico segue num tom irônico ao falar do que não foi visto ou do que não está sendo percebido (o milagre que não estamos vendo, distração nas coisas importantes). Esse jogo de mostrar/esconder ou de esconder mostrando tanto é o jogo do espelho quanto o jogo do qual estamos tratando. A expressão “Há-os ‘bons’ e ‘maus’, os que favorecem e os que de-traem; e os que são apenas honestos, pois não” não fala apenas dos espelhos, mas das personagens que o livro tem: pessoas boas (como a benfazeja) e más (como assassinos ou valentões), honestas (como as crianças). E, por fim, a

superposição dos *índices* (do próprio livro *Primeiras Estórias*) do misterioso aos dados iconográficos, ou aos dados apenas visuais, superficiais, que não levam em conta os valores estéticos.

– Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram. O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade — um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. **Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. / Fixemo-nos no concreto.** O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas — que espelho? **Há-os "bons" e "maus", os que favorecem e os que de-traem; e os que são apenas honestos, pois não.** E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: **que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apoiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso.** Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. **Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes.** (p. 119-120, grifo nosso)

No parágrafo seguinte, o jogo segue e logo somos apresentados à pista para a primeira narrativa do livro “As margens da alegria”: “Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tatear; só a pouco e pouco é que consegue retificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão”. (p. 120) No final do conto, a grande revelação da imagem que a personagem vira diante do espelho é um menino, ou seja, a pista derradeira para o último conto do livro “Os Cimos”: “Mas o ainda-nem-rostro – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só” (p. 127). Logo em seguida, vem a pergunta ironiquíssima: “Será que o senhor nunca compreenderá?”. Em todo o conto, encontramos pistas das outras dezessete narrativas do livro, seja com expressões ligadas ao tema ou ao tipo de personagem ou ao enredo, na sequência em que os contos estão dispostos no livro (dez antes, dez depois de “O Espelho”). Para encerrar o jogo criptográfico irônico do autor-criador, a personagem pergunta no último parágrafo:

Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor,

recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim? (p. 128).

Esses “esbarros titubeados” e “transviados acertos” fazem parte do jogo de esconder mostrando. A pergunta sobre a destruição da “concepção de vivermos ao agradável acaso” é respondida na estrutura do conto “O Espelho”, que no “vale de bobagens” ditas ao longo do conto, há uma razão: o índice do livro. Assim, o conto “O Espelho”, que Ana Paula Pacheco entende como “uma fatura literária aparentemente inferior à da maioria do livro” (p. 222), é, no nosso ponto de vista, a urdidura refinada de uma brincadeira com o leitor, de um jogo, diante do livro construído pelo excedente de visão do autor-criador, como dissemos acima, excedente de visão de todo o livro, de todas as personagens, de todas as narrativas e não apenas da personagem que fala sobre o espelho.

Já que entramos no assunto de um autor-criador com o excedente de visão que abrange não apenas as narrativas, mas o livro inteiro, passaremos a analisar as três narrativas que carregam as iniciais do nome de João Guimarães Rosa no livro *Tutameia*: “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscção”. O G e o R estão fora da ordem alfabética do sumário do livro. O J está na ordem alfabética e carrega o nome do autor-pessoa, que se completa com as outras iniciais. Nessa perspectiva, a teoria bakhtiniana, na qual não se confunde autor-criador e autor-pessoa, precisa de um novo olhar, mais cuidadoso. Mesmo assim, com uma referência tão indireta ao autor-pessoa feita por ele mesmo, se apresenta aqui mediada pela linguagem portanto representada, não podendo ser diretamente relacionada ao mundo do ato ético, mundo da vida. O novo jogo de Guimarães, ao dispor os contos de seu último livro publicado em vida em ordem alfabética, apenas com essa pequena alteração para caberem suas iniciais, impõe que leiamos esses três contos com os olhos voltados não apenas para a estrutura interna da narrativa ou contextual, referencial, mas para a vida do autor-homem, do próprio Guimarães Rosa.

Nos três contos que carregam suas iniciais, o autor-criador, Guimarães Rosa, narra as histórias e, em todas elas, usa termos relacionados à escrita ou à literatura ou à poesia ou à linguagem em vários pontos das narrativas. Em “João Porém, o criador de perus”, por exemplo, temos não apenas a recorrência às expressões relacionadas à escrita, como “economia quimérica”, “tempo e arte”, “notícia oral”, “verbo”, “espaço, ponto”, “sonha-se é rabiscos”, “infelicidade é questão de prefixo”, “rasgar-se e remendar-se”. Temos a própria maneira como as personagens se relacionam à

personagem João Porém. O fato de ele criar perus faz as pessoas rirem dele, tentarem livrar-se dele, enganarem-no, cobiçarem a terra dele etc. Essa relação pode ser associada à própria vida de Guimarães Rosa. Sabemos das formas que a crítica literária recebeu as obras dele, no início, por conta da novidade no tratamento da linguagem. Nesse sentido, a criação de perus de João Porém pode ser associada à criação de histórias de Guimarães Rosa e à maneira que elas repercutiram negativamente em certo momento da sua carreira literária. A configuração ética da relação entre autor-criador e personagem, aqui, precisa ser correlacionada à relação entre autor-homem e fortuna crítica.

Em “Grande Gedeão”, temos a mesma recorrência a termos e expressões ligados à escrita, como no conto anterior: “imitava”, “ispsisverbal”, “muitas vírgulas e pontos”, “noção abecedada”, “visitava este universo e o arraial”, “seus silêncios parecendo cheios de proveito”, “Atento, a-certas, ao em volta: ao que não se passava”, “de pura verdade, recuidasse em que os pássaros não voam de-todo no faz-nada-não, praxe que se remexem, pelos ninhos, alt’arte”, “E – tome realidade!”, “no estranhado louvor de desconhecidos”. Essas expressões, além de guardarem relação com a escrita, podemos associá-las a conhecidas características da obra de Guimarães Rosa ou a características da atividade de escritor, de onde as narrativas surgem. Da relação com outras tradições (alt’arte), o regionalismo universal (o universo e o arraial). Dessa maneira, esse conto traz um jogo de palavras que trata da própria obra de Guimarães Rosa. Mais uma vez, a configuração ética do autor-pessoa se mistura ao autor-criador. Em “Reminiscção”, encontramos os mesmos tipos de expressão dos outros dois, mas chamamos atenção para o segundo parágrafo:

Foi desde. Parece até que iam odiar-se, moço e moça, no então. Divulgue-se a Drá: cor de folha seca escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura queimada, ximbé-ximbeva; primeiro sinisga de magra, depois gorda de odre, sempre própria a figura do feio fora-da-lei. Medonha e má; não enganava pela cara. Olhar muito para uma ponta de faca, faz mal. Dizia-se: — “*Indicada.*” (p. 126)

As aliterações, a formação de palavras, os neologismos que encontramos nesse parágrafo repetem-se no texto de outras formas. Essa estruturação de acordo com nossa perspectiva pode ser associada com o próprio estilo de Guimarães Rosa, como a crítica define, através da linguagem, da criação de uma linguagem própria relacionada com “casos de caipira” (p. 126). O conto trata da possibilidade de reconfiguração de uma pessoa pela palavra, pela memória. A disposição ética da relação com autor e personagem, autor-homem e leitor, está associada ao estilo de Guimarães Rosa e à sua

visão de mundo.

A esses jogos criados para o Rosa nesses três contos, colocamos ainda o jogo com os prefácios de *Tutameia* e também sua disposição diferente nos dois sumários. Parece-nos que as segundas estórias estão contidas todas nas terceiras, como segundas intenções. O jogo do conto “O Espelho” para *Primeiras Estórias* e os jogos de *Tutameia* revestem a literatura de Guimarães Rosa de uma atmosfera de humor, de compreensão da literatura como possibilidade de transformação do ser humano não apenas através dos grandes temas universais ou dos causos regionais, juntos um no outro, mas através do bom humor, do chiste, da piada, da *serendipity*, que está impressa nas estórias. A consciência metanarrativa, metalinguística que impregna as narrativas rosianas, e os livros-objetos eles mesmos, ajudam a singularizar cada narrativa e a disposição ética relacionada à estética literária e sua materialização na palavra, na forma e no conteúdo. Se, ao analisarmos esses três contos de *Tutameia*, precisamos olhar mais cautelosamente para a teoria bakhtiniana, quando ela trata da inexistência do autor-pessoa na estória, é porque a literatura vem antes da teoria. Mesmo assim, não podemos apenas fazer considerações superficiais sem que o texto, sua enformação, nos dê elementos para construirmos tais possibilidades de leitura. A cronotopia nos dois livros se estabelece não só no espaço-tempo como motivo da narrativa ou como ideologia modeladora de gênero, mas com o espaço-tempo real do autor-homem, Guimarães Rosa, quando escreveu e publicou os dois livros.

7.3 HERÓIS ENCANTADOS

Nos livros póstumos de Guimarães Rosa, teremos algumas narrativas que trazem relação entre autor e herói diferente das analisadas até aqui. Em *Ave, Palavra*, vários dos escritos, há um autor-criador cuja linguagem e tom emotivo-volitivo se distancia muito dos livros preparados pelo autor. Nesta secção, iremos nos deter em três narrativas que chamamos de “contos alemães”: “O Mau humor de Wotan”, “A velha” e “A senhora dos segredos”. Esses três contos tratam do início da segunda guerra mundial, do expurgo aos judeus e do próprio Hitler. Aqui, mais uma vez, a coincidência entre autor-criador e autor-pessoa se faz necessária para a compreensão e análise dessas narrativas. Em *Estas Estórias*, temos um “entremeio” no qual, mais uma vez, é estabelecida a coincidência entre autor-pessoa e autor-criador. Espécie de entrevista e

narrativa, “Com o vaqueiro Mariano” segue a mesma linha de pensamento que estamos tratando na relação entre autor e herói. Mas há uma estória, que será analisada aqui, que carrega as características da relação entre autor-criador e herói que percebemos nos livros anteriores e perceberemos em *Grande Sertão: veredas*: “Meu tio, o Iauaretê”.

Guimarães Rosa foi cônsul-adjunto do Brasil em Hamburgo nos anos de 1938 a 1942, quando o Brasil rompe relações com a Alemanha Nazista – em plena Segunda Guerra Mundial. Há algumas menções biográficas sobre esse período, quase todas vinculadas à atuação de Rosa e dona Aracy ao salvar judeus, emitindo passaportes brasileiros. Nas cartas pessoais a que tivemos acesso, Rosa fala muito do frio, da comida ruim, entre outras coisas. Sobre seu pensamento em relação a Hitler e ao nazismo, há um comentário na entrevista com Gunther Lorenz. Por conta disso, os três contos alemães, que tratam diretamente da guerra, dos judeus e de Hitler, no livro *Ave, Palavra* são interessantes para perceber a relação entre ética e estética do autor-criador/pessoa diante daquele período, daqueles acontecimentos.

Em “O mau humor de Wotan”, o autor-criador escolhe como personagens, que parecem ser representações de pessoas reais conhecidas por Rosa, um casal de alemães: Hans-Helmut Heubel e Márion Madsen. Márion, uma jovem que desejava casar e ter filhos. Heubel, um “burguês” que, com físico frágil, na guerra, serviria mais para trabalhos burocráticos. A narrativa segue entre a transformação de Heubel, um homem amável, em um soldado frio e distante, assombrado pelos horrores da guerra, e a relação entre o brasileiro (autor-criador/personagem) e Márion, que sofria com a permanência do marido nas frentes de batalha, mesmo em ocupações de pouco perigo e se via enredada entre a obrigação de saudar e aceitar o nazismo e a incompreensão diante da guerra. O autor-criador critica o nazismo, cita os discursos de Churchill, mas de modo tranquilo, sem gerar qualquer conflito. Até que há uma virada no destino de Heubel, por comentar sua situação cômoda diante da guerra chegando aos ouvidos do Dr. Schw (um nazista “patriota”), que vai para a linha de frente e acaba morrendo. O conto fecha com uma citação bíblica, de clara aversão à guerra:

Ele, Márion. Não voltará; não o veremos. Veio a exata fórmula, papel tarjado. Hans-Helmut Heubel passou, durante um assalto, e deram-lhe ao corpo a cruz-de-ferro. Seus traços ficarão em chão, ali onde teve de caber no grande fenômeno, para lá do Dnieper, nas estepes de Nogai. Ninguém fale, porém, que ele não mais existe, nem que seja inútil hipótese sua concepção do destino e da vida. Ou que um dia não venham a ser “*bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra*”. (p. 19).

Por muito tempo, depois da guerra até os anos 2000, várias mídias

demonizaram os nazistas como um bloco único, sem antagonismo interno, sem nuance alguma. Recentemente, alguns filmes e livros começaram a trazer diferentes perspectivas do povo alemão durante o regime nazista. Esse conto de Rosa é um exemplo desse tipo de mediação que se faz entre uma ideologia de Estado e as pessoas que vivem sob um regime. Pessoas que não concordam, não acreditam, mas que acabam morrendo por uma obrigação cívica, à revelia de qualquer pensamento crítico ou oposição.

Em “A velha”, temos um conto que se mistura ao diário pessoal. A ação parece, no máximo, o relato de um dia incomum na função de cônsul-adjunto de Guimarães Rosa. Uma senhora judia solicita a presença do cônsul brasileiro para um assunto de testamento e para contar-lhe a relação que teve com um brasileiro e que o fruto dessa relação, uma filha, teria direito a um passaporte para fugir do expurgo na Alemanha.

Sua primeira menção, um tanto confusa, foi em qualquer manhã, pelo telefone. Uma senhora, muito velha e doente, pedia que o Cônsul lhe fosse à sua casa, para assunto de testamento. Frau Wetterhuse. / O recado se perdia, obrigação abstrata, no tumulto diário de casos, o Consulado invadindo-se de judeus, sob mó de angústias, famintos de partir, sofridos imenso, em desengano, público pranto e longo estremecer, quase cada rosto prometendo-se a coativa esperança final do suicídio. Vê-los, vinha à mente a voz de Hitler ao rádio – rouco, raivoso. Contra esses, desde novembro, se implacara mais desbordada e atroz a perseguição, dosada brutal. Viesse a guerra, a primeira ordem seria matá-los? (p. 115).

O aspecto de diário do trecho acima, um relato da perseguição aos judeus a partir da visão de um cônsul brasileiro no cotidiano de seu trabalho, torna interessante a visão do autor-criador, o próprio Rosa, diante dos acontecimentos, e a pergunta no fim do excerto parece a constatação de alguém que pressentia, vendo o caminho que as coisas tomavam, a solução final, sem mesmo poder medir a proporção que aquilo tomaria. Nas páginas seguintes, o cônsul chega à casa da velha senhora e a descrição do ambiente, das mulheres que viviam na casa, deixa o aspecto de diário e passam à narrativa, com as falas da velha, seu tom, a configuração de alguém numa tentativa arriscada de atribuir à filha a nacionalidade brasileira. O desfecho da estória, a atitude burocrática, quase conivente, covarde, do cônsul, ao negar de pronto a possibilidade, parece destoar do homem que salvou a vida de dezenas de judeus junto a sua mulher. A frieza do homem e a sua negação soam assustadoras para nossos olhos, acostumados a ouvir estórias de salvação ligada àquele cônsul:

Não, em fato. Não. Tive de sacudir a cabeça. *Dame* Angélica nem mesmo era

brasileira. Tudo indeterminado, sem fundamento certo, apenas o citar de um romance perdido no antigo, tão esfíapável, pátina, voz para memória. Quem iria querer crer? Ela mesma, Dona Verônica, não se lograva de ilusões. Ah, vivera demasiado tempo, distanciara-se das possibilidades maneáveis das coisas. Teve o chluque de um soluço. Ofegou. Ia abater-se. Súbito, porém, rompendo-se do desalento, algo flamejou nela, que nem um rebrilho de alma – uma glória – e exclamou: / – “*Ele foi um vosso compatriota, um homem nobre... O amor de minha vida!...*” / Sopitou-se, desopressa. Como poder pagar sua dívida dourada? Levantei-me; eu nem era um cooperador passivo do destino. Também aquelas senhoras presentes se levantaram, em sincera, distinta cortesia. Ali, borbulhavam pensamentos. Desfalecidos espíritos. Só silêncio. Dona Verônica mostrava-nos seu comprido rosto, escalavrado, blafardo, diáfano pergaminho. Dona Angélica passava-lhe meiga a mão por trás da cabeça. Todos nós jazíamos de pé, em vota dela. A longa mulher. O sistema do mundo. A velha vida. (p. 118-9)

Em “A senhora dos segredos”, Rosa vai à cartomante de Hitler. Com três moças alemãs, ávidas para conhecer o futuro, o cônsul-adjunto pergunta se haverá guerra. A mulher, segura de sua arte, afirma que não. Não haverá guerra. No conto, ao final, Rosa fala do telefonema que a cigana, aflita, faz para a embaixada brasileira tentando de qualquer forma emigrar para o Brasil. Doze dias depois, começa a guerra.

Os três contos alemães analisados expressam momentos diferentes da perspectiva de Guimarães Rosa diante da Alemanha nazista. Trazem ações, que podem ou não ter sido reais, axiologicamente direcionadas para uma ética divergente com a imagem de Rosa que temos hoje, principalmente no conto “A Velha”. Mas se destaca a posição de oposição ou discordância do cônsul diante do III Reich ainda nos primeiros anos, ainda no início da guerra, quando o Holocausto e outros horrores ainda não podiam ser sequer imaginados. O caráter póstumo do livro *Ave, Palavra* faz com que pensemos se Guimarães Rosa algum dia iria publicar essas narrativas, ao menos da maneira que elas estão publicadas. De qualquer maneira, elas são a representação de um momento da história mundial sob uma perspectiva única, de um autor-criador que é autor-pessoa e já alimenta certa visão de mundo centrada na esperança diante da humanidade.

“Com o Vaqueiro Mariano” é um tipo de entrevista, conversa, diário, em que, mesmo configurada através da linguagem do autor-criador, a personagem tem uma consciência equipolente. O entrevistador está aberto à aprendizagem de coisas cotidianas, às histórias de vaqueiro. A caracterização de Mariano feita por Guimarães Rosa, ele mesmo o autor-criador, tem o tom emotivo-volitivo próprio à maneira como outros vaqueiros e outras personagens criadas por Rosa recebem. Nesse texto, estamos diante de revelações, de sensações do autor-pessoa Guimarães Rosa diante da matéria-prima, o sertão, que ele cria em sua ficção o mais próximo possível daquelas sensações

que ele guardava consigo e que deixa transparecer no tempo em que ficou na companhia do vaqueiro Mariano.

Em julho, na Nhecolândia, Pantanal de Mato Grosso, encontrei um vaqueiro que reunia em si, em qualidade e cor, quase tudo o que a literatura empresta esparso aos vaqueiros principais. Típico, e não um herói, nenhum. Era tão de carne-e-osso, que nele não poderia empenhar-se o cediço e fácil da pequena lenda. Apenas um profissional esportista: um técnico, amoroso de sua oficina. Mas denso, presente, almado, bom-condutor de sentimentos, crepitante de calor humano, governador de si mesmo; e inteligente. Essa pessoa, este homem, é o vaqueiro José Mariano da Silva, meu amigo. / Começamos por uma conversa de três horas, à luz de um lampião, na copa da Fazenda Firme. Eu tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois, e instigava-o a fornecer-me factos, casos, cenas. Enrolado no poncho, as mãos plantadas definitivamente na toalha da mesa, como as de um bicho em vigia, ele procurava atender-me. Seu rosto, de feitura franca, muito moreno, fino, tomava o ar de seriedade, meio em excesso, de um homem-de-ação posto em tarefa meditativa. Mas os grandes olhos bons corriam cada gesto meu ou movimento, seguintemente, mostrando prestando em proteger, pouquinho curiosidade, e um mínimo de automática desconfiança. Porque dele se propagava, com ação direta, sobretudo, um sentido de segurança, uma espécie tranquila de força. Contou-me muita coisa.

Embora a linguagem seja a linguagem de Guimarães Rosa, ele mesmo, ela é construída a partir de um tom emotivo-volitivo e de um tratamento oralizado inclusive quando não está reproduzindo as falas de Mariano. Não há um distanciamento de linguagem entre Rosa e Mariano. De forma diferente, como vimos no capítulo anterior, do texto “Pé-duro, chapéu de couro”, de *Ave, Palavra*, há uma atmosfera de encantamento do autor-criador e do autor-pessoa diante do lugar, do homem, dos animais, da exuberância da natureza, da lide de vaqueiro. Esse encantamento, junto à estória do grande incêndio, da manhã brumosa no curral para tirar leite das vacas ou do rápido campeão que os dois fazem juntos, está próximo da configuração ética que percebemos nos outros textos de Guimarães Rosa e do tratamento estético, do tom emotivo-volitivo que acompanha essa ética.

Virando totalmente nossa linha de análise, saímos da aproximação entre autor-pessoa e autor-criador para a proximidade entre autor-criador e personagem que narra sua própria história para um interlocutor que não conhecemos, a não ser por referências que a personagem que narra faz ao longo das ações. Passaremos agora a tratar de “Meu tio, o Iauaretê” e, na próxima seção, de *Grande Sertão: veredas*. Duas narrativas com forma e tratamento do conteúdo muito próximos e, ao mesmo tempo, radicalmente diferentes.

Uma coisa é estarmos diante de um velho jagunço, agora fazendeiro, sentado numa cadeira de balanço, num alpendre, oferecendo comida e uns aperitivos

enquanto conta suas histórias, fala sobre Deus e o Diabo etc. Outra coisa, completamente diferente, é ficar diante de um assassino em série, frio, traiçoeiro, numa cafua no meio do nada, no meio da noite, imaginando que você pode ser a próxima vítima. E o pior, o assassino nem é homem apenas, é um metamorfo, um homem-onça prestes a devorar e destroçar o primeiro que aparecer. Essa história de terror, de crime e vingança de “Meu tio, o Iauaretê” é uma das narrativas mais lidas de Guimarães Rosa. O tratamento com a linguagem, o jogo de empatia e repulsa que temos pelo homem-onça, é a tônica que domina na narrativa. A relação entre autor-criador e personagem que narra e com o interlocutor silencioso, mas que age através das reações do homem-onça, estabelece uma configuração ética e estética que encontramos também em *Grande Sertão: veredas* e em “Antipleripeia” e “Esses Lopes” de *Tutameia*: nós somos guiados pelo tom emotivo-volitivo de quem conta a própria história em um plano e em outro plano estamos diante da linguagem, da metalinguagem, totalmente amalgamada à ação.

O homem que convida o cipriuara para entrar é, logo nos primeiros parágrafos podemos perceber isso, passível de desconfiança. A maneira que ele responde às perguntas (inferidas por nós) do visitante, a maneira como ele fala das coisas do recém-chegado, as observações que ele faz sobre o próprio homem são todas dimensionadas sob uma perspectiva de desejo, de vontade de possuir, de devorar: a cachaça, os pertences, o próprio homem “lobo gordo”. Essa desconfiança que nós temos é também a desconfiança do visitante, obrigando o assassino a reiterar, em vários momentos, que fala a verdade.

Casa tem nenhuma. Casa tem atrás dos buritis, seis léguas, no meio do brejo. Morava veredeiro, seu Rauremiro. Veredeiro morreu, mulher dele, as filhas, menino pequeno. Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade!... Aqui não vem ninguém, é muito custoso. Muito dilatado, pra vir gente. Só por muito longe, uma semana de viagem, é que vão lá, caçador rico, jaguariara, vêm todo ano, mês de agosto, pra caçar onça também. (p. 199)

Nhem? Os três geralistas? Sabiam caçar onça não, tinham medo, muito. Capaz de caçar onça com zagaia não, feito eu caço. A gente berganhava fumo por sal, conversava, emprestava pedaço de rapadura. Morreram, eles três, morreu tudo, tudo — cuéra. Morreram de doença, eh, eh. De verdade. Tou falando verdade, tou brabo! (p. 203)

Mas em todos os momentos em que diz falar a verdade é para marcar a maneira como ele quer que o interlocutor acredite que várias pessoas morreram – sempre de doença. Isso quando ainda não está totalmente sob efeito da cachaça. Quando a bebida tira-lhe o véu, ele acaba confessando todos os crimes. O *ethos* do homem-onça

é o de um homem dissimulado, artiloso, pronto para fazer mais uma vítima sob a aparente fragilidade do arrependimento de ter matado as onças. A necessidade de construir a empatia do interlocutor é um artil para o desarme, para o bote.

Bom, vou tomar um golinho. Uai, eu bebo até suar, até dar cinza na língua... Cãuinhuara! Careço de beber, pra ficar alegre. Careço, pra poder prosear. Se eu não beber muito, então não falo, não sei, tou só cansado... Dei'stá, 'manhã mecê vai embora. Eu fico sozinho, anhum. Que me importa? Eh, esse é couro bom, da pequena, onça cabeçuda. Cê quer esse? Leva. Mecê deixa o resto da cachaça pra mim? Mecê tá com febre. Devia deitar no jirau, rebuçar com a capa, cobrir com couro, dormir. Quer? Cê tira a roupa, bota relógio dentro do casco de tatú, bota o revólver também, ninguém bole. Eu vou bulir em seus trens não. Eu acendo fogo maior, fico de olho, tomo conta do fogo, mecê dorme. Casco de tatú tem só esse pedaço de sabão dentro. É meu não, era do preto. Gosto de sabão não. Mecê não quer dormir? Tá bom, tá bom, não falei nada, não falei... (p. 198)

A recorrente oferta de amizade, de hospitalidade, de cuidado, é feita numa atmosfera de terror psicológico. Sob o paradigma do medo, no qual ele é o único capaz de oferecer proteção, seu discurso tenta enredar o interlocutor. Por conta da bebida ou mesmo da animalidade do psicopata, essas ofertas são inteiramente rejeitadas, forçando o interlocutor a manter o revólver apontado o tempo inteiro para o homem-onça.

A atmosfera opressiva, a tentativa de impor medo e o ódio pelas pessoas que vai sendo (re)velado e, durante a intensificação dos goles de cachaça, exposto, é oposto ao carinho com o qual ele fala de seus parentes, as onças, mais precisamente de Maria-Maria. Enquanto descreve a beleza da felina, seu tom emotivo-volitivo guarda um carinho, um cuidado real que, ao perceber que revela seu grande amor, o homem-onça se retrai e retorna ao tom de medo e opressão: “Onça fêmea mais bonita é Maria-Maria... Eh, mecê quer saber? Não, isso eu não conto. Conto não, de jeito nenhum... Mecê quer saber muita coisa!” (p. 202). A solidão traz alucinações nas quais as pessoas mortas por ele assombram a sua “lembrança”. Sua ética transita do onceiro/protetor de pessoas para o protetor de onças/assassino de pessoas. Por isso, ele afirma para o interlocutor: “Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça” (p. 202). O amor que ele sente por Maria-Maria é descrito/narrado, no primeiro encontro que ele tem com ela, numa linguagem carinhosa e erótica, um dos únicos momentos da narrativa em que a atmosfera de opressão é reduzida diante de uma atmosfera de excitação/amor (de quem narra) e curiosidade (de quem escuta/lê). É um dos trechos narrados de maneira mais longa, sem grandes interrupções ou sem a mudança brusca de assunto ou a atenção voltada para algum objeto ou ação do interlocutor. A longa descrição/narração só é interrompida quando o interlocutor parece perguntar se Maria-

Maria tem um macho: “Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pa! Atimbora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for!” (p. 210).

A caracterização do homem-onça é construída como a de um homem atormentado por ser causador da morte de tantos dos seus parentes, de um homem que não descansa ao tentar fazer a próxima vítima, que ama a alguém, mas tem ciúmes de homens e de onças-macho. Um homem atormentado com a solidão que se “entrega” apenas por conta do “soro da verdade” dado pelo interlocutor. Por conta das confissões feitas com riqueza de detalhes, depois de uma inicial tentativa de logro, percebemos um homem frio, mas que ainda guarda uma centelha de bondade tanto para determinadas pessoas, como para as onças – depois de ter conhecido Maria-Maria. Ao ouvir as confissões mais horrendas, depois de compreender a “anormalidade” daquele homem, o interlocutor não tem outra saída a não ser realizar o disparo. Entretanto, não vemos o desfecho da ação, que é bruscamente interrompida com os gritos do metamorfo. Essa interrupção violenta é interpretada por Clara Rowland como uma das características da narrativa rosiana, a ausência de *cloruse* ou conclusão, de fechamento. Para ela, “talvez a marca mais extrema de uma conclusão que não conclui, imposta em nome de um fim que se apresenta [...] impossivelmente presente, da sua própria extensão” (p. 111). Ela entende que a interrupção violenta do texto se dá pela própria eliminação “do narrador” e afeta o outro, que fica “preso no vazio que criou” (p. 111).

Mecê gostou, ã? Preto prestava não, ô, ô, ô... Ói: mecê presta, cê é meu amigo... Ói: deixa eu ver mecê direito, deix’eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão... Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá dôido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu — Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeê!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoou... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê... (p. 235)

Nós estamos diante de um agir responsável e responsivo orientado do interlocutor para o narrador ao final da ação. Há, mesmo não estando plenamente de posse de sua consciência, também uma responsividade por parte do onceiro. Quando essas duas responsabilidades e responsividade ocupam o mesmo espaço, ao mesmo tempo, estamos diante do cronotopo do redemoinho. Ao mesmo tempo todas as

verdades são reveladas: o revólver que há tanto tempo está direcionado para o onceiro agora parece ser utilizado; as prováveis intenções do homem seriam as de ouvir a confissão de um assassino; o homem, que dizia ser parente das onças e que esparsamente afirmava ser onça, revela sua outra natureza, sua verdade: caçador por instinto e corporalidade. A interrupção brusca no embate final de dois homens que se encontram para por termo aos seus destinos é a impossibilidade de existir os dois e, portanto, os dois deixam de existir ao mesmo tempo. Deixam de existir na linguagem transmutada do narrador em grito, em ruído, rugido.

A relação entre autor-criador e herói nos livros póstumos de Guimarães Rosa precisa ser pensada levando em consideração fatores externos. O texto foi publicado pelo autor em vida? Quando o texto foi escrito? Qual o gênero do texto? Perguntas necessárias para construirmos uma compreensão do texto, das categorias narrativas e de sua relação com a obra do autor. Autor que tinha um cuidado extremo com sua visão de mundo, com a versão final de seus textos, com a linguagem, com a formatação, inclusive. As diferenças são claras entre os textos publicados em vida por ele e os textos de *Ave, Palavra*, por exemplo, que eram quase confissões íntimas do autor. Entretanto, uma vez publicados, eles servem, como vimos, para refletir sobre algumas conceituações teórico-críticas. Diante da literatura, a teoria se esvai. Essa é a conclusão à qual chegamos ao final desta seção, mas levando em consideração também os jogos feitos em *Primeiras Estórias* e *Tutameia*. Guimarães Rosa gostava desse jogo, de brincar com os críticos, de brincar com a teoria. Essa é mais uma tendência das forças centrífugas que atuam no processo de criação literária: se são centrífugas, não há qualquer centro que as abarque, delimite, defina. É sempre importante abrir as possibilidades de leitura para o provável, não para a finalização.

7.4 DUAS FAZENDAS

Refeitos do susto, da opressão diante do homem-onça, voltemos ao alpendre do velho jagunço. No capítulo anterior, analisamos o cronotopo do redemoinho na cena do pacto com o diabo, agora iremos analisar a relação entre autor e herói em duas cenas: a primeira vez que Riobaldo vê o bando de Joca Ramiro na fazenda São Gregório, do seu padrinho/pai Selorico Mendes, e a cena do julgamento de Zé Bebelo. Nas duas cenas, temos as impressões de Riobaldo diante dos jagunços, do bando e de cada um deles. Essas impressões deixam que vejamos a maneira como Riobaldo determina

eticamente cada homem e, a partir do outro, podemos perceber a própria determinação ética do Urutu-branco, quando ainda era apenas Riobaldo e quando já era Tatarana. Ou seja, quando é um homem comum e quando é um jagunço. Essas duas perspectivas construídas através da mediação de quem é, hoje, um fazendeiro às voltas com suas questões sobre o bem e o mal, deus e o Diabo. Começaremos com o primeiro contato de Riobaldo com os jagunços, na fazenda São Gregório.

Riobaldo conta ao seu interlocutor a sua juventude. Depois que a mãe morreu, ele foi para a fazenda de seu padrinho Selorico Mendes. “Era mês de maio, em má lua, o frio fiava” quando ele viu pela primeira vez um bando de jagunços na fazenda de seu padrinho. A primeira impressão, mediada pela linguagem de quem já tem um excedente de visão sobre si mesmo, suas lembranças, evidencia-se na maneira com ele descreve cada um dos homens. Riobaldo tenta impor o tom emotivo-volitivo de quando era jovem, tenta descrever ao seu interlocutor as sensações daquele momento:

Meu padrinho escutava, aprovando com a cabeça. Mas para quem ele sempre estava olhando, com uma admiração toda perturbosa, era para o chefe dos jagunços, o principal. E o senhor sabe quem era esse? Joca Ramiro! Só de ouvir o nome, eu parei, na maior suspensão. / Drede Joca Ramiro estava de braços cruzados, o chapéu dele se desabava muito largo. Dele, até a sombra, que a lamparina arriava na parede, se trespunha diversa, na imponência, pojava volume. E vi que era um homem bonito, caprichado em tudo. Vi que era homem gentil. Dos lados, ombreavam com ele dois jagunços; depois eu soube — que seus segundos. Um, se chamava Ricardão: corpulento e quieto, com um modo simpático de sorriso; compunha o ar de um fazendeiro abastado. O outro — Hermógenes — homem sem anjo-da-guarda. Na hora, não notei de uma vez. Pouco, pouco, fui receando. O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava — me pareceu — que nem queria levantar os pés do chão. **Reproduzo isto, e fico pensando! será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo.** (p. 132-3, grifo nosso)

Nessa passagem, as primeiras impressões de Riobaldo apresentam uma disposição ética de sedução/indiferença/repulsa respectivamente diante dos recém-chegados. Essa disposição, ao final da descrição, é mediada pela reflexão do Riobaldo velho, que sentiu, ainda sem conhecer, a maldade do Hermógenes. Isso se assemelha, de certa forma, à ideia de uma previsão do futuro no passado, quando esse futuro já é conhecido no presente. Ou seja, agora que tudo se passou, é fácil para o Riobaldo velho construir uma descrição que favoreça Joca Ramiro e desfavoreça eticamente o

Hermógenes. Se acreditarmos em quem conta a estória, a intuição de Riobaldo, que surgirá em outros momentos da narrativa, é um forte índice de sua personalidade, de sua caracterização, feita por ele mesmo. De todos os jagunços que ele conhece nesse primeiro momento, de forma rápida, o único que ele descreve negativamente, com palavras depreciativas ou que ganham sentido numa inflexão no mal ou do demônio, é o Hermógenes:

[...] Joca Ramiro corria pronto os olhos, em tudo ali, sorrindo franco, a cara muito galharda, e pôs as mãos nos bolsos. Ricardão ria grosso. E aquele Hermógenes veio para sair comigo, mais o outro homem — um cabeça-chata alvaço, com muita viveza no olhar; desse gostei, Alaripe se chamava, até hoje se chama (p. 133).

O encontro com o bando, com os cavaleiros, desperta medo em Riobaldo, que se atém aos cavalos – seu cheiro, seus movimentos. Os homens são como “árvores crescidas lado a lado”. Nesse primeiro encontro, a descrição eticamente orientada de Riobaldo pesa sobre Hermógenes e sobre Joca Ramiro, os dois que chamam sua atenção. Cada gesto de Hermógenes era associado a uma observação:

Hermógenes tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava. Assim — fantasia de dizer — o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento. — Aoh, uê, alguém, irmão? — aquele sié- Marques perguntou, tratando de minha pessoa. — De paz, mano velho. Amigo que veio mostrar à gente o arrancho... — o Hermógenes contestou. (p. 134-135)

No acampamento, ainda naquela noite de maio, Riobaldo presencia um momento que marcará sua trajetória. A invocação da moça Virgem de Siruiz. A cantiga que, de acordo com algumas leituras⁸⁵ de *Grande Sertão*: veredas, determina um momento de destaque na estrutura da narrativa:

Mas, agora, eles conversavam, alguns riam, diziam graças. Presumi que estavam muito contentes de ganhar o repouso de horas, pois tinham navegado na sela a noite toda. Um falou mais alto, aquilo era bonito 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 toda estranha!

*Urubú 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:*

⁸⁵Cf. MOURA, 2012; ARRIGUCHI JR, 1994; SILVA, 2017 etc.

*buriti — água azulada,
carnaúba — sal do chão...*

*Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p'ra dar batalha,
convido meu coração... (p. 135-6)*

Ao final da canção, da invocação, o dia começa a nascer. A relação entre tempo, espaço e sentido na disposição ética de Riobaldo, na sua relação com aqueles homens, que era já determinada pelo imaginário em torno dos jagunços, suas batalhas, sua vida, carrega esse momento de um peso axiológico fundamental para as decisões que são tomadas logo depois. Todo o conjunto de impressões positivas construídas nesse momento, no momento da cantiga, na invocação da moça Virgem, aquela que vem para abençoar e proteger os guerreiros, espécie de Valquíria, entidade da mitologia nórdica, aquela que seduz para a morte, para a guerra – morte iminente. Nesse momento, Riobaldo está tomado, seduzido pelos jagunços, pela canção. Daquele dia em diante, cresce em Riobaldo a vontade de sair da São Gregório, de tomar um rumo na vida. Ajuda a isso a raiva e o enjoo que ele sentia do padrinho:

Semanas seguintes, meu padrinho só falou nos jagunços. Dito que Joca Ramiro era um chefe cursado: muitos iguais não nascem assim — dono de glórias! Aquela turma de cabras, tivesse sorte, podia impor caráter ao Governo. Meu padrinho levava aquele dia todo no meio deles. Contava! [...] E as mais coisas meu padrinho descrevia com muito agrado, de que tinha ouvido sincera narração. As lutas dos joca-ramiros, os barulhos, as manhas traçadas para se ganhar em combate, maço de estórias de toda raça de artes e estratagemas. De ouvir meu padrinho contar aquilo, se comprazendo sem singeleza, começava a dar em mim um enjoo. Parecia que ele queria se emprestar a si as façanhas dos jagunços, e que Joca Ramiro estava ali junto de nós, obedecendo mandados, e que a total valentia pertencia a ele, Selorico Mendes. Meu padrinho era antipático. Ficava mais sendo. Eu achava. Num lugar parado, assim, na roça, carece de a gente de vez em quando ir alterando os assuntos. (p. 136-7)

Nesse ponto da narração, alguns elementos chamam nossa atenção. Ao descrever eticamente o padrinho como um “antipático”, “enjoativo”, um falastrão, por falar apenas das façanhas dos jagunços, do poder deles etc., que acabava parecendo que “a total valentia pertencia a ele”, Riobaldo denuncia a si mesmo, no presente. Esse nojo, ojeriza, que ele sentia pelo pai, mas que no presente ele começa a compreender e gostar dele – inclusive por conta das fazendas que herdou – parece uma recusa a se reconhecer nele. Riobaldo é esse homem que parece querer “se emprestar a si as façanhas dos jagunços”. Se observarmos bem, para o interlocutor mudo e para nós mesmos, leitores, Riobaldo é um fazendeiro, velho, rico e que se põe a falar sobre o que supostamente

seria sua vida num bando de jagunços, mas não há nenhuma prova real (e não há como ter qualquer prova) de que ele realmente tenha feito e passado por tudo aquilo que ele conta. A dúvida se instala em vários momentos da narrativa. A sua inteligência, seu conhecimento da terra, das histórias de livro, sua facilidade com as palavras, servem como índice de incerteza. Terá sido Riobaldo um jagunço mesmo ou ele faz como o pai dele, Selorico Mendes, fazia? Aqui, a configuração ética do fazendeiro é relativizada e será por todo o resto da história. Mas, é claro, contador hábil que é, Riobaldo pode guiar nossa atenção para o que ele quer, mesmo que em alguns momentos ele ache que “conta mal” e “reconte”, que ele não está sabendo contar direito. Essa dúvida se mistura, em redemoinho, às questões sobre o bem e o mal, sobre deus e o diabo. Sobre o que teria acontecido se Diadorim tivesse vivido. A dúvida faz parte da estrutura do romance.

Os acontecimentos na fazenda São Gregório são determinantes para vários direcionamentos na narrativa, tanto do ponto de vista do futuro de Riobaldo, quanto da estrutura do romance. Outro momento determinante que trataremos é o julgamento de Zé Bebelo na Fazenda Sempre-Verde. Enquanto os acontecimentos na São Gregório determinam as decisões iniciais de Riobaldo para entrar na jagunçagem, os acontecimentos na Fazenda Sempre-Verde determinam a permanência definitiva e definidora que culminará com as grandes batalhas finais, o pacto, o amor por Diadorim etc.

O julgamento de Zé Bebelo na Fazenda Sempre-Verde é um dos pontos altos da narrativa. A disposição dos jagunços, a maneira como Riobaldo observa e “estuda” os chefes, é o gatilho para a sua disposição em ser, ele mesmo, algum dia, um chefe. O excedente de visão que ele mesmo tem dos acontecimentos futuros faz com que a linguagem seja configurada já nesse sentido, para que esperemos o momento de sua chefia. Mas o fundamental nesse momento da narrativa é a maneira como cada um se autodetermina através da visão de Riobaldo, que tenta descrever o mais “fiel” possível os acontecimentos. Fidelidade que sabemos não existir, pelo menos não totalmente. Antes do julgamento, Riobaldo questiona os motivos para andarem tão longe para definir a sentença de Zé Bebelo:

Assim que Joca Ramiro fazia questão de navegar três léguas a longe com acompanhamento de todos os jagunços e capatazes e chefes, e o prisioneiro levado em riba dum cavalo preto, e todas as tropas, com munição, coisas tomadas, e mantimentos de comida, rumo do Norte — tudo por glória. O julgamento, também. (p. 274)

Zé Bebelo havia desafiado Joca Ramiro e perdera. Essa derrota, que custou muito ao bando, devia ser louvada, glorificada, para que os homens se sentissem revigorados, vingados, satisfeitos. Na moral Jagunça, guerreira, a vitória deve ser pública, deve ser mostrada a todos como sinal de força, respeito.

Os momentos iniciais do julgamento, o posicionamento dos homens, a maneira como se movimentavam, os chefes, como se olhavam, gesticulavam. Tudo isso era importante para Riobaldo, que aprendia. Se Grande Sertão: veredas é um romance de formação – ou romance de educação, nos termos de Bakhtin –, esse momento é fundamental para a formação de Riobaldo enquanto jagunço.

Tomou corpo, num alteamento — feito quando o Perú estufa e estoura — e caminhou, em direitura. Que que pequeno, era bom: homem às graças. Caminhou, mesmo. — Oxente! Para diante de Joca Ramiro, no meio do eirado, tinham trazido um mocho, deixado botado lá; era um tamborete de tripés, o assento de couro. Zé Bebelo, ligeiro, nele se sentou. — Oxente! — se dizia. A jagunçama veio avançando, feito um rodear de gado — fecharam tudo, só deixando aquele centro, com Zé Bebelo sentado simples e Joca Ramiro em pé, Ricardão em pé, Só Candelário em pé, o Hermógenes, João Goanhá, Titão Passos, todos! Aquilo, sim, que sendo um atrevimento; caso não, o que, malukeira só. Só ele sentado, no mocho, no meio de tudo. Ao que, cruzou as pernas. E: / — Se abanquem... Se abanquem, senhores! Não se vexem... — ainda falou, de papeata, com vênias e acionados, e aqueles gestos de cotovelo, querendo mostrar o chão em roda, o dele. (p. 274)

Se fez. / Mas, de repente, Joca Ramiro, astuto natural, aceitou o louco oferecimento de se abancar! risonho ligeiro se sentou, no chão, defronte de Zé Bebelo. Os dois mesmos se olharam. Aquilo tudo tinha sido tão depressa, e correu por todos um arruído entusiasmado, dando aprovação. Ah, Joca Ramiro para tudo tinha resposta! Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo seu valor. A modo que — Zé Bebelo — sabe o senhor então o que ele fez? Se levantou, jogou para um lado o tamborete, com pontapé, e a esforço se sentou no chão também, diante de Joca Ramiro. (p. 275)

Assim como na fazenda São Gregório, a atenção de Riobaldo se voltava, principalmente, no Hermógenes. Todo o peso axiológico negativo que o inimigo recebe ao longo da narrativa o caracteriza como o outro de Riobaldo. Aquele a quem Riobaldo precisava conhecer para ser o oposto, para fazer tudo diferente do que ele fazia e pensava. Essa necessidade em se colocar como diferente e oposto é parte da necessidade que Riobaldo tem de negar o pacto. Se for pactário, Riobaldo é igual a Hermógenes, terá destino igual. Assim, a disposição ética dele em estar do lado do bem se vê arruinada agora que ele rememora tudo: “Vigiei o Hermógenes. Eu sabia! Dele havia de vir o pior” (p. 275); “De primeira entrada eu vinha sabendo – esse Hermógenes precisava de muitas vinganças. Ele era sujeito vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado” (Ibidem, p. 278-9); “Advertido que pensei! E se eu puxasse meu revólver,

berrasse fogo nele? Se acabava um Hermógenes – estava ali, são no vão, e num átimo se via era papas de sangue – ele voltava para o inferno!” (Ibidem, p. 279).

Com relação a Zé Bebelo, Riobaldo tem uma caracterização dúbia. Quando estava a serviço dele, Riobaldo cria uma ojeriza e acaba indo para o bando de Joca Ramiro. Agora, Zé Bebelo derrotado, Riobaldo caracteriza todos os movimentos de Zé Bebelo sob o paradigma da coragem, da desenvoltura, da confiança: “Criatura assim sente tudo adivinhado, de relâmpago, na ponta dos olhos da gente. Eu tinha confiança nele”. Isso pode ser percebido como a aversão que Riobaldo tem por qualquer tipo de autoridade que não sejam os chefes renomados, quase arquétipos de guerra, como Joca Ramiro ou Medeiro Vaz. Riobaldo carrega em si a necessidade de liderar, de se tornar forte. Essa necessidade configura a linguagem dele, quando, diante do oprimido, ele se compadece. Diante da chefia ilegítima, não arquetípica, lendária, ele recrudesce. A maneira como ele caracteriza Joca Ramiro torna-o divino, quase, e, por isso, Joca Ramiro tem toda a sua admiração.

— Joca Ramiro aí disse, em final. **E se levantou, num de repente. Ah, quando ele levantava, puxava as coisas consigo, parecia — as pessoas, o chão, as árvores desencontradas. E todos também, ao em um tempo — feito um boi só, ou um gado em círculos, ou um relincho de cavalo.** (p. 297, grifo nosso)

Outra ação importante que há durante o julgamento é a maneira como o sertão e as leis do sertão são representadas por cada um dos chefes que falam e pelo próprio réu. Joca Ramiro interpela Zé Bebelo: “Mas, de repente, chegou neste sertão, viu tudo diverso diferente, o que nunca tinha visto. Sabença aprendida não adiantou para nada... Serviu algum?” (p. 276). O réu é alguém que “chegou de repente no sertão”, como um estranho, um estrangeiro. Na visão de Joca Ramiro e de outros, o sertão tem fechos, tem fronteiras e aquele que transpõe essas fronteiras deve obedecer às regras definidas pela tradição ao custo da morte certa. Mas, para Zé Bebelo, o sertão representa outra coisa:

Vou depor. Vim para o Norte, pois vim, com guerra e gastos, à frente de meus homens, minha guerra... Sou crescido valente, contra homens valentes quis dar o combate. Não está certo? Meu exemplo, em nomes, foram estes: Joca Ramiro, Joãozinho Bem-Bem, Só Candelário!... e tantos outros afamados chefes, uns aqui presentes, outros que não estão... Briguei muito mediano, não obrei injustiça nem ruindades nenhuma; nunca disso me reprovam. Desfaço de covardes e de biltragem! Tenho nada ou pouco com o Governo, não nasci gostando de soldados... Coisa que eu queria era proclamar outro governo, mas com a ajuda, depois, de vós, também. Estou vendo que a gente só brigou por um malentendido, maximé. Não obedeço ordens de chefes políticos. Se eu alcançasse, entrava para a política, mas pedia ao grande Joca

Ramiro que encaminhasse seus bravos cabras para votarem em mim, para deputado... Ah, este Norte em remanência: progresso forte, fartura para todos, a alegria nacional! Mas, no em mesmo, o afã de política, eu tive e não tenho mais... A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro... Agora perdi. Estou preso. Mudei para adiante! (p. 294-5)

Para ele, o sertão significa o atraso, a miséria, o descaso, a desordem. O sertão é como um mal que deve ser derrotado, por dentro. Mas não significa, para ele, a erradicação da jagunçagem, ao menos não quando está diante de tantos jagunços, à mercê deles; pelo contrário, os jagunços fariam parte desse novo governo, desse novo lugar. Para Zé Bebelo, a alegria nacional seria defendida pelos jagunços, sob a tutela deles. Aqui a ética de Zé Bebelo é relativizada diante da situação, diante da sua inteligência usada para se safar.

Para Riobaldo, era necessário que Zé Bebelo saísse vivo. A relação anterior com ele e a ideia de fazer justiça e não um assassinato, que, mesmo diante de assassinos, não teria honra nem glória, determina a vontade de Riobaldo e direciona o que deveria ser compreendido como as boas ideias, os bons homens dos maus – que queriam ver a morte do prisioneiro. Assim, a caracterização de Sô Calendário, de Titão Passos e de João Goanhá é construída sob a perspectiva do certo, do bom, do sensato. Sob a perspectiva do mal, mantém-se, sempre, o Hermógenes. Assim como no São Gregório, a visão que Riobaldo tinha de Ricardão (que, para ele, era quem mandava no Hermógenes) era debochada, superando a indiferença que ele teve na primeira impressão, mas sempre associado ao outro, ao mal.

Depois de todos os chefes darem suas considerações sobre o que deveria acontecer, Riobaldo inicia sua própria fala, reunindo coragem imensa para fazê-lo. Seu discurso se constrói reunindo todas as necessidades que ele tinha de expor diante de tudo e todos e para o interlocutor. O discurso se orienta em várias direções: a educação escolar dele, indiretamente aventada, a atenção ao que Diadorim falava, o respeito por Joca Ramiro, a emoção ao falar diante de todos, o ódio do Hermógenes, o respeito por Zé Bebelo, a importância de dizer a verdade, de esclarecer que lutara ao lado do réu, mas que honra o lado que defende agora, o direcionamento ao insistir na lisura de Zé Bebelo para caber na situação atual, ou seja, Zé Bebelo era íntegro porque não judiava de prisioneiros (Riobaldo mesmo não sabendo ainda se isso era usual ou normal entre os jagunços), a disposição em servir a Titão Passos, pela admiração recém-despertada, até a aposta total no argumento da glória, da lenda, do não esquecimento. O discurso de Riobaldo é centrado na fama que resultaria da libertação de Zé Bebelo e que isso, como

desfecho da guerra, seria o mais importante. Sendo ele conhecedor das histórias de livro, argumenta a partir da vaidade dos homens para ganhar adesão dos chefes e de todos os outros jagunços, reunindo as ideias dos outros chefes que defendiam a soltura de Zé Bebelo e incrementando isso com o que já dissemos. Assim, a fala de Riobaldo se iguala e até se sobrepõe a dos outros, sua força com as palavras sendo o que diferenciava ele dos demais, que o tornava tão forte quanto as lendas e capaz de ser chefe, de reunir autoridade para tal.

Suspendi do que estava: / — ...A guerra foi grande, durou tempo que durou, encheu este sertão. Nela todo o mundo vai falar, pelo Norte dos Nortes, em Minas e na Bahia toda, constantes anos, até em outras partes... Vão fazer cantigas, relatando as tantas façanhas... Pois então, xente, hão de se dizer que aqui na Sempre-Verde vieram se reunir os chefes todos de bandos, com seu cabras valentes, montoeira completa, e com o sobregoverno de Joca Ramiro — só para, no fim, fim, se acabar com um homenzinho sozinho — se condenar de matar Zé Bebelo, o quanto fosse um boi de corte? Um fato assim é honra? Ou é vergonha?... (p. 290)

“...A ver. Mas, se a gente der condena de absolvido! soltar este homem Zé Bebelo, a mãvazias, punido só pela derrota que levou – então, eu acho, é fama grande. Fama de glória! que primeiro vencemos, e depois soltamos...” (p. 291). Depois da abertura de seu discurso, Riobaldo conta a reação daqueles homens de bem aderindo à sua ideia, como uma reiteração de que ele também estava do lado certo e outros soubessem e afiançassem isso: “– Para mim, é vergonha... – o que em brilhos ouvi: e quem falou assim foi Titão Passos. – Vergonha! Raios diabos que vergonha é! Estrumes! A vergonha danada, raios danados que seja!... – assim; e quem gritou, isto a mais, foi Só Candelário”. Sua atenção, naturalmente, recaía também para marcar a reação de Hermógenes ao que ele disse: “Agora o Hermógenes havia de alguma coisa dizer? O Hermógenes experimentava os dentes nos beiços. Ricardão fazia que cochilava” (p. 291). Em seguida, a adesão total da ideia que ele plantara em relação à fama, à vaidade, foi acolhida e festejada por um dos chefes que ele respeitava, Sô Calendário. O homem tinha recebido e aderido totalmente ao discurso de Riobaldo. Talvez pela primeira vez, o contador tenha descoberto que sabia convencer pela palavra, que tinha uma espécie de dom.

Tomei uma respiração, e aí vi que eu tinha terminado. Isto é, que comecei a temer. Num esfrio, num átimo, me vesti de pavor. O que olhei — Joca Ramiro teria estado a gestos? — Joca Ramiro fazendo um gesto, então queria que eu calasse absolutamente a boca; eu não possuía vênias para discorrer no que para mim não era de minha alta conta. Eu quis, de repente, tornar a ficar nenhum, ninguém, safado humildezinho... (p. 292)

Perdendo o dom da fala, o homem se torna nada. Assim, Riobaldo se caracteriza ao terminar seu discurso diante do gesto de Joca Ramiro. Para ele, era necessário que os outros o reverenciassem, ele precisava que os outros o elogiassem pelo belo discurso proferido. Ninguém o fez, apenas Diadorim:

Ninguém não reparava mais em mim, não apontavam o eu ter falado o forte solene, o terrivelmente; e então, agora, para todos os de lá, eu não existisse mais existido? Só Diadorim, que quase me abraçava! — Riobaldo, tu disse bem! Tu é homem de todas valentias... Mas, os outros, perto de mim, por que era que não me davam louvor, com as palavras! — Gostei de ver! Tatarana! Assim é que é assim! —? Só, que eu tinha pronunciado bem, Diadorim mais me disse! e que tinha sido menos por minhas tantas palavras, do que pelo rompante brabo com que falei, acendido, exportando uma espécie de autoridade que em mim veio. (p. 293)

O julgamento na Fazenda Sempre-Verde serviu para fundamentar a formação ética de Riobaldo junto aos jugunços. A partir dali ele teria um lado para defender até a morte, se preciso fosse. Ele tinha um padrão moral, tinha um padrão de comportamento que se adequava aos chefes. Com relação à coletividade, ao bando, enquanto na fazenda São Gregório, Riobaldo os tinha visto apenas como objetos, agora eles eram uma turba, um objeto menor, sem importância. No meio de todos, os únicos que importavam para Riobaldo, além dos chefes, eram o Hermógenes e Diadorim, os dois lados de sua mesma natureza, o bem e o mal. A descrição final de Hermógenes feita por Riobaldo é ainda na tentativa de antever o futuro, de registrar que ele percebera o acontecimento antes de acontecer, em mais uma tentativa de se sobressair aos demais, inclusive a Diadorim. Mas ele reconhecesse momentos depois a incapacidade de antever: “Por isso, o julgamento tinha dado paz à minha ideia – por dizer bem! meu coração. Dormi, adeus disso. Como é que eu ia poder ter pressentimento das coisas terríveis que vieram depois, conforme o senhor vai ver, que já lhe conto?” (p. 301).

Mesmo eu vi o Hermógenes! ele se amargou, engulindo de boca fechada. — Diadorim — eu disse — esse Hermógenes está em verde, nas portas da inveja... — Mas Diadorim por certo não me ouviu bem, pelo que começou dizendo: — Deus é servido... Não sosseguei. [...] Digo, não por nada não, mas pelo exato ser: eu tinha estalando nos meus olhos a lembrança do Hermógenes, na hora do julgamento. De como primeiro ele, sortuno, não se sobressaía, só escancarava muito as pernas, facção na mão; mas depois ficou artimanhado, com uma tristeza fechada aos cantos, como cão que consome raivas. E o Ricardão? Esse: uma pesadureza na cara toda, mas, quando esbarrou de cochilar, aqueles olhos grossos, rebolando que nem apostemados, sem bom preceito. Assente, enfim, tudo estava passado, terminado. Estava? Pois, pedi espera a Diadorim, na beira do rego, eu queria cuidar do meu cavalo, dissesse, desarrear e escovar. Dei com o Hermógenes. Dito, a bem, eu cacei onde estava o Hermógenes, tempo parei perto dele. Virando que eu quis ir lá, e escutar, quase quis. Um dizer ouvi: — ...Mamãezada... Ao que seria? O Hermógenes não era nenhum

toleimado, para desfazer na decisão de Joca Ramiro. *Mamãezada* ? Mais não ouvi, relembro que não sei direito. (p. 298)

Agora no presente, a interpretação de Riobaldo dos acontecimentos havidos no julgamento é construída a partir de um sentimento de superioridade, tentando se assemelhar ao interlocutor, homem de fora, culto, letrado. Entretanto, mesmo com o desejo de estar acima, Riobaldo fundamenta-se na moral aprendida em sua trajetória; como vemos na citação abaixo, o sertão é “o mundo à revelia” quando o certo pode ser errado e vice-versa. O cronotopo do redemoinho, associado à disposição ética de permanecer no limite entre o bem e o mal, faz com que Riobaldo permaneça em constante formação e aprendizagem.

Só o que me consolava era ter havido aquele julgamento, com a vida e a fama de Zé Bebelo autorizadas. O julgamento? Digo! aquilo para mim foi coisa séria de importante. Por isso mesmo é que fiz questão de relatar tudo ao senhor, com tanta despesa de tempo e miúcias de palavras. — O que nem foi julgamento legítimo nenhum! só uma extração estúrdia e destrambelhada, doideira acontecida sem senso, neste meio do sertão... — o senhor dirá. Pois! por isso mesmo. Zé Bebelo não era réu no real! Ah, mas, no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo! (p. 301)

A relação entre o autor e o herói em *Grande Sertão*: veredas, nos dois episódios vistos aqui, está fundamentada numa relatividade ética que está configurada na relatividade estrutural a partir da dúvida que acompanha todo o percurso narrativo. Riobaldo é um rio de águas turvas, um homem adaptável às situações. Apenas através da palavra, do exterior, do aparente, é que Riobaldo consegue uma relativa segurança e autoridade; por dentro, ele é um homem amedrontado, ferido, e permanentemente em dúvida, em constante travessia.

*

A relação entre autor e herói nas arquitetônicas sertanejas de Guimarães Rosa, assim como o cronotopo, se estabelece de forma única e interligada às outras categorias narrativas, sendo irrepetível. Essa é a característica marcante na ficção rosiana, que se apresenta como um desafio à crítica e à teoria literária. A disposição ética das personagens, percebida junto à configuração das temporalidades e das espacialidades, a natureza da linguagem que se estabelece como um ponto maximizado de significação da produção de sentido totalizante da ação narrativa constitui o objeto estético arquitetônico (como Bakhtin o concebe no texto “O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na criação literária”) e determinam a relação desse objeto estético – conteúdo – com o material e a forma composicional de forma inextrincável. Assim, a

constituição ética das personagens da ficção rosiana é o resultado da fundamentalidade dos procedimentos estéticos aliados à cosmovisão rosiana, como a vimos no capítulo III.

8 PALAVRA ARQUITETÔNICA E TOM EMOTIVO-VOLITIVO

Uma visão de mundo que não é apenas dita, mas enformada a partir do tratamento dos textos, das palavras, é reveladora do conteúdo antes mesmo do seu sentido filosófico ou metafísico. Palavras que são construídas para o estranhamento, como pedras no caminho, pistas para a compreensão do humano. A cosmovisão rosiana começa pela palavra, não pela palavra solta, sozinha, mas pela palavra no contexto, a palavra materializada na forma. Por conta dessa maneira de enxergar a cosmovisão rosiana é que nos sentimos muito à vontade de ler a ficção de Rosa junto ao pensamento de Bakhtin. O ato-processo, o acontecimento, o movimento, a correlação permanente entre forma, material e conteúdo que existe na ficção rosiana, o dialogismo e a arquitetônica das relações entre eu-e-o-outro (nas dimensões do outro-para-mim, do eu-para-o-outro e do eu-para-mim), nas consciências equipolentes e, no caso da ficção rosiana, numa palavra mais que polifônica – arquitetônica.

O estilo de Guimarães Rosa, como vimos no capítulo III na primeira parte desta tese, está vinculado à sua visão de mundo. Esse vínculo garantido por uma correlação complexa entre todas as categorias narrativas, de forma única e irrepetível, em cada um dos textos da ficção rosiana. Neste capítulo, iremos direcionar nossas análises para percebermos como a palavra arquitetônica, unidade mínima de representação desse novo gênero narrativo, se apresenta. O caminho que percorreremos será o mesmo dos capítulos anteriores, mas, desta vez, orientados por uma reflexão mais próxima da palavra, palavra-movente. Uma palavra que se destaca como gatilho de compreensão do todo, da ação, da personagem, do tom emotivo-volitivo⁸⁶. O tom ou entonação, aquilo que dá sentido contextualizado, sentido único, a uma determinada expressão, sequência, descrição ou a uma palavra, está presente em todas as nossas análises e aqui ele será determinante mais uma vez para a compreensão da palavra arquitetônica da ficção rosiana. A relação entre palavra e tom emotivo-volitivo garante o dialogismo e o estilo associado ao personagem, ao autor-criador, a uma construção

⁸⁶Como vimos nos capítulos IV e V, a palavra arquitetônica em Guimarães Rosa é compreendida a partir de uma percepção diferente da que Bakhtin pensa sobre o material (discurso) na obra de arte literária. Ele trata o material como “extra-estético”, um elemento técnico e escreve: “denominamos elemento técnico na arte tudo o que é absolutamente indispensável à criação da obra de arte na sua determinação físico-matemática ou linguística – a isso relaciona-se também todo o conjunto da obra de arte acabada, tomada como coisa, mas que não entra diretamente no objeto estético, que não é um componente do todo artístico; os elementos técnicos são os fatores da impressão artística, e não os constituintes esteticamente significativos do conteúdo dessa impressão, ou seja, do objeto estético” (2010, p. 49). Para nós, como tentamos deixar claro, em Rosa o material é determinante para a compreensão do objeto estético.

metanarrativa, ao enredo, a outros textos e ideias trazidas pelo autor-criador ou pela personagem para a materialidade da estória, em sua total conformação à forma e ao conteúdo.

Seguiremos, então, à análise dessas correlações a partir da palavra arquitetônica e do tom emotivo-volitivo começando, mais uma vez, por *Sagarana* e *Corpo de Baile* e seguindo até *Grande Sertão: veredas*.

8.1 VENTO QUE IGREJA, BOI QUE FALA

Nós analisamos até aqui o cronotopo e a relação entre autor e herói em seis narrativas de *Sagarana*. Para pensarmos a relação entre palavra arquitetônica e tom emotivo-volitivo, escolhemos as três estórias que restam: “São Marcos”, “Conversa de Bois” e “Minha Gente”. Essas três narrativas são fundamentais para percebermos essa relação, mas, entre elas, “São Marcos” é a que carrega a centralidade da palavra para todas as outras categorias narrativas. A linguagem, o discurso, é o tema e a forma dessa estória.

O autor-criador chama-se João e, na estória, também se chama José. A linguagem das personagens se alterna entre uma linguagem coloquial característica da ficção rosiana e uma linguagem culta, a linguagem do João/José, personagem que conta e age na estória. Há uma série de referências à linguagem, à palavra, ao nome das coisas em toda a narrativa. Vários estilos se misturam no texto: o lírico, o narrativo, o diário, o causo, o diálogo direto. Essa mistura de estilos revela as várias maneiras de manifestação da palavra, do nome das coisas. Por outro lado, na sequência de ações, a narrativa se divide em três partes: uma apresentação, situando o cronotopo da travessia – travessia de linguagens, o motivo centrado do poder da palavra representada através da magia, da superstição; uma segunda parte: a ida do João/José para o mato e a minuciosa descrição e nomeação de todas as coisas no caminho, desde os insetos até as plantas e o movimento das águas (nessa segunda parte, o tom emotivo-volitivo presente no discurso está associado diretamente à imagem, ao que o homem vê); e uma terceira parte, quando o homem fica cego. A descrição continua minuciosa, mas o tom emotivo-volitivo e as palavras utilizadas estão associados aos outros sentidos do homem: o olfato, a audição, tato e paladar; além da voz interior da personagem, em desespero por conta da cegueira repentina. Essa descrição segue até o espancamento de João Mongolô, que havia coberto os olhos de uma fotografia do João/José – um feitiço, e a recuperação

da visão no último parágrafo da estória, que retoma a linguagem associada à visão. A variedade de palavras usadas para descrever, quase sem ponto final em frases separadas por vírgula, quando a descrição é visual; e as frases curtas, truncadas, quando, sem enxergar, a personagem tropeça nos pontos finais, nas quebras sintáticas e os parágrafos ficam mais curtos, cabendo às vezes uma única palavra. Assim se configuram os paradigmas da visão e dos outros sentidos.

Fiquei meio deitado, de lado. Passou ainda uma borboleta de páginas ilustradas, oscilando no voo puladinho e entrecortado das borboletas; mas se sumiu, logo, na orla das tarumãs prosternantes. Então, eu só podia ver o chão, os tufos de grama e o sem-sol dos galhos. Mas a brisa arageava, movendo mesmo aqui em baixo as carapinhas dos capins e as mãos de sombra. E o mulungu rei derribava flores suas na relva, como se atiram fichas ao feltro numa mesa de jogo. (p. 225)

E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau — um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo. (p. 225)

Tiro o relógio. Só o tique-taque, claro. Experimento um cigarro — não presta, não tem gosto, porque não posso ver a fumaça. Espera, há alguma coisa... Passos? Não. Vozes? Nem. Alguma coisa é; sinto. Mas, longe, longe... O coração está-me batendo forte. Chamado de ameaça, vaga na forma, mas séria: perigo premente. Capto-o. Sinto-o direto, pessoal. Vem do mato? Vem do sul. Todo o sul é o perigo. Abraço-me com a suinã. O coração ribomba. Quero correr. (pp. 225-6)

Esses três trechos são do que chamamos de paradigma da visão, o parágrafo de transição, e o último está no paradigma dos outros sentidos. A palavra arquitetônica está configurada a partir dos verbos e das descrições em cada um dos momentos. A enunciação do discurso está orientada para, a partir do que é visto – uma borboleta, no caso acima – revestir todos os movimentos capazes de serem percebidos pela visão, pela imagem: a cor, o movimento, a paisagem. Todos os outros elementos são percebidos através da visão; mesmo a brisa é vista por conta das “carapinhas dos capins e as mãos de sombra”. Esse homem racional que não tem superstições e que zomba de quem as tem é guiado por uma lógica racional, culta, que o reveste de um ceticismo que o faz sentir-se superior aos demais. Isso é visto pela linguagem que ele usa em franca oposição às falas das outras pessoas. Entretanto, o nome das coisas são os nomes que todos sabem. Ele é um homem que tenta orientar seu discurso sobre uma gramática oficial, mas está fincado na oralidade.

No parágrafo de transição, o movimento da cegueira é descrito por uma sequência de imagens-objeto que vai do abstrato (um ponto), passando pela terra (um grão), chegando ao mundo da natureza (do animal terrestre, um besouro, aos pássaros,

anu e urubu) até o céu (golpe de noite). Ou seja, para compreendermos esse movimento, o avanço da cegueira, o autor-criador parte de associação de elementos que têm a cor preta, mas que têm tamanhos diferentes e, numa hierarquia, parte do abstrato para o material e para a totalidade. A escuridão completa chega junto do golpe de noite, que deixa absolutamente tudo escuro. As palavras aqui são escolhidas, selecionadas, para criar vários sentidos para a compreensão da cegueira através de imagens-objeto que, ao final, também deixam de ser vistas com a escuridão da noite. As palavras agem elas mesmas criando sentidos únicos através da enunciação, sendo, portanto, compreendidas não apenas individualmente, mas na concretude do texto, da sequência. Aliado a isso, a escolha dos objetos ou animais está relacionada ao tom emotivo-volitivo da personagem que fica cega, pois sabemos que ela escreve (ponto), observa os animais e contempla a natureza. Toda essa associação de sentidos e referentes é que fazem a palavra ser orientada através de várias vozes, mas não apenas de pontos de vista ideologicamente distintos ou semelhantes, mas da própria ação do texto, no contexto interno e na ação, bem como no tom emotivo-volitivo da personagem que está sofrendo a ação; essa é, portanto, uma palavra ou discurso arquetípico e não apenas polifônico.

No trecho final, temos a materialização do discurso da personagem construído sintaticamente de forma totalmente diferente do primeiro trecho. As frases são curtas, pois a personagem está se adaptando a sua nova situação. Todos os elementos do discurso convergem para a situação de cegueira. Os sentimentos e pensamentos relativos a sensações internas, como o batimento cardíaco, são agora o centro que, antes, estava orientado para fora, para o que ele via. O peso axiológico das palavras recai não apenas sobre o que ele pode ter certeza, mas para o que pode ser: os passos, as vozes. Essa configuração pode ser relacionada a uma crescente mudança de orientação ideológica da personagem, mesmo que passageira, de crer não apenas no que vê, não só no que é lógico e racional, mas também no sobrenatural, o que não está lá. É essa mudança no comportamento da personagem que a fará ir até a casa de João Mangolô, para que o feitiço seja quebrado (ele não vai a um médico ou coisa parecida, como seria o provável comportamento na sua postura cética e lógico-racional).

A compreensão da ação narrativa passa, portanto, pela compreensão dos vários sentidos que a palavra, a ato de nomear, tem e isso está colocado tanto no conteúdo como na forma e no material (a palavra), no discurso das personagens e, mais especificamente, no discurso do herói e do autor-criador com o tom emotivo-volitivo orientado para o herói.

“Conversa de bois”, o penúltimo conto do livro *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, é todo ação. Uma ação ruminada entre a história triste de Tiãozinho e a narrativa de Rodapião lembrada a custo pelo boi Brillhante. Nesse conto, Augusto Soroco, o ruivo que é ruim com Tião, tem o fim arquitetado pelos próprios bois. O boi Brillhante narra a maneira como Rodapião passa a se comportar como homem, querendo achar um lugar mais perto para beber água. Brillhante sabia que aquele lugar “era de bois não ir”, mas o comportamento trágico de Rodapião, de perseguir a própria desdita, acaba dando termo. Essa estória de Brillhante acende uma fagulha nos bois, que agora só precisam obedecer ao homem “às vezes” (p. 282). Assim, começa um movimento de revolta contra o homem, mas em defesa do bezerro-do-homem, que está integrado aos bois. Há ainda as narrativas entremeadas do carreiro que teve seu carro de bois destruído e o conhecimento do narrador do funcionamento dos carros de boi. A Irara apresenta e fecha o conto.

— É o boi Capitão! É o boi Capitão! Que é que está dizendo o boi Capitão?!
 — Mhú! Hmoung!... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... Moung!... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... Hmou! Hung!... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-quetem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou maior do que todos os bois e homens juntos. — Mû-ûh... Mû-ûh!... Sim, sou forte... Somos fortes... Não há bois... Tudo... Todos... A noite é enorme... Não há bois-de-carro... Não há mais nenhum boi Namorado... — Boi Brabagato, boi Brabagato!... Escuta o que os outros bois estão falando. Estão doidos?!... — Bhúh!... Não me chamem, não sou mais... Não existe boi Brabagato!... Tudo é forte. Grande e forte... Escuro, enorme e brilhante... Escuro-brilhante... Posso mais do que seu Agenor Soronho!... — Que estão falando, todos? Estão loucos?!... Eu sou o boi Dançador... Boi Dançador... Mas, não há nenhum boi Dançador!... Não há o-que-tem-cabeça-grande-emurundu-nas-costas... Sou mais forte do que todos... Não há bois, não há homem... Somos fortes... Sou muito forte... Posso bater para todos os lados... Bato no seu Agenor Soronho!... Bato no seu Soronho, de cabresto, de vara de marmelo, de pau... Até tirar sangue... E ainda fico mais forte... Sou Tião... Tiãozinho!... Matei seu Agenor Soronho... Torno a matar!... Está morto esse carreiro do diabo!... Morto matado... Picado... Não pode entrar mais na nossa cafua. Não deixo!... Sou Tiãozinho... Se ele quiser embocar, mato outra vez... Mil vezes!... Se a minha mãe quiser chorar por causa dele, eu também não deixo... Ralho com a minha mãe... Ela só pode chorar é pela morte do meu pai... Tem de cuspir no seu Soronho morto... Tem de ajoelhar e rezar o terço comigo, por alma do meu pai... Quem manda agora na nossa cafua sou eu... Eu, Tiãozinho!... Sou grande, sou dono de muitas terras, com muitos carros de bois, com muitas juntas... Ninguém pode mais nem falar no nome do seu Soronho... Não deixo!... Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão!... Oung... Hmong... Mûh!... (pp. 283-4)

No trecho acima, temos a revolta dos bois que se configura numa

confluência de linguagens, da representação gráfica do mugido junto a um discurso elaborado com frases curtas e reticentes, que se mistura também a um estado onírico do menino. Essa confluência, percebida junto ao discurso de totalidade, de que um é todos, se estabelece a partir de um matiz ideológico de união dos oprimidos contra um opressor: Soronho. O homem não é parte do todo. O homem-bezerro, oprimido como os bois, que “babava” muito pelos olhos, faz parte dessa natureza primeira, dissociada da maldade. A palavra arquitetônica aqui, o discurso, se estabelece nessa sintaxe entrecortada, nessa mistura. O aspecto de conto de fadas garantido pela presença da Irara como aquela que conta a estória, está associado ainda a essa quase antropomorfização dos bois, que não têm pensamentos e comportamentos humanos, mas, pensando como talvez pensariam os bois que puxam o carro, eles agem, pensam e falam.

O conto “Minha Gente” é uma viagem sentimental pelo espírito do sertão mineiro, suas fazendas, jogos de xadrez e de amor e morte, política coronelista “daquele tempo de antigamente”. O narrador esmera-se em debulhar cada detalhe da região de Cordisburgo. Sabemos que é Cordisburgo pela rápida referência à Gruta do Maquiné. Em todo o caso, a viagem sentimental do narrador confunde-se com a biografia do autor não pelas ações, mas pelas descrições. Entre o narrar e o descrever, não encontramos qualquer abismo entre distinguir e ordenar ou igualar todas as coisas, como o queria Lukács, mas encontramos uma contiguidade entre as duas maneiras de cotejar a literatura, seja no feitio estético, seja no feitio saudosista de um conteúdo arraigado a memórias e gostos.

— ...estava de branco... na vinda p'ra cá bateu a mão, saudando... O Alexandre é um bobo... ... a gente vai ser feliz... ...de-Lourdes... ...p'ra longe... ...nem não há... Não há... Não há... Não ouço mais o Bento. Há qualquer coisa estranha aqui... Há mais alguém aqui! Alguém está escutando! Não tenho coragem para voltar o rosto. Fui testemunha. Pode lá a gente ser mesmo testemunha? Não sei como foi: um grito de raiva, uma pancada, o t'bum n'água de uma queda pesada, como um pulo de anta. Alexandre, o marido, de calças arregaçadas. Só as calças arregaçadas, os pés enormes, descalços na lama... Um ramo verde-maçã, a se agitar, em rendilha... Daí, a foice, na mão do Alexandre... O Alexandre, primeiro de cara fechada, depois com um ar de palerma... A foice, com sangue, ficou no chão. A água ensanguentada... O Alexandre vai indo embora. Já gastou a raiva. O morto não se vê. Está no fundo. Agora me acalmo. Não me fizeram nada. Só estou é com a roupa molhada, do espirrão da água. Também, aqui não é de uso dar-se voz de prisão... E não posso pedir ao assassino que me ajude a tirar o Bento do poço. Corro para casa. No caminho, recupero parte da compostura. Tio Emílio acabava de chegar da vila, e, sentado no banco do alpendre, labutava para descalçar as botas. (p. 184)

A sequência da morte de Porfírio, acima, traz uma mistura de linguagens que é constante no conto. A personagem que narra a estória é um homem letrado e, portanto, sua linguagem destoa da linguagem local. Mesmo as consciências sendo equipolentes, há uma aproximação do autor-criador com a personagem que narra, o que deixa esse conto com um aspecto de narrativa tradicional e o afasta das narrativas arquitetônicas de Guimarães Rosa. Mesmo assim, a mistura de vozes ideológicas marca uma polifonia, e a palavra, o discurso, continua do tipo bivocalizado, mas não arquitetônico.

*

Em *Corpo de Baile*, iremos buscar a palavra arquitetônica em duas novelas: “Dão-lalalão” e “Buriti”, as duas do volume *Noites do Sertão*. Essas novelas constroem uma atmosfera de erotismo e suspense diferente das outras novelas do volume que merecem uma atenção voltada para o tom emotivo-volitivo. Em Buriti, a palavra em torno do chefe Zequiél, por exemplo, ganha contornos noturnos que levantam uma série de questões sobre a compreensão da palavra na ficção de Guimarães Rosa, como vimos a partir da reflexão do professor Hansen no capítulo 3 da primeira parte desta tese.

No capítulo VI, nós fizemos uma análise do cronotopo na novela “Buriti” na relação entre o autor-criador e Lalinha. Agora, nós nos voltaremos para a relação entre o autor-criador e o Chefe Zequiél, sob a perspectiva da palavra arquitetônica e tom emotivo-volitivo. A certa altura da narrativa, temos a sequência narrativa de uma noite do ponto de vista do Chefe Zequiél, que não dorme, permanece em vigília e conhece todos os sons da noite. A noite é dividida em quatro tempos e a linguagem acompanha esses tempos. No primeiro tempo:

O Chefe Zequiél, por certo, ouvia toda agitação de insônia – Ih, uê... Quando a coisa piora de vir, eu rezo! – O Chefe se benzia. No chão e na parede do moinho, ele riscou o signo-salomão. O Chefe Zequiél mede o curto do tempo pelo monjolo. Espera os galos. Do que ele sabe, conquistador, teme o com o til do Cão, o anhanjo. Ele não tem silêncio. Desde quando dão voados os morcegos-pequenos, que vêm morder a veia-do-pescoço dos cavalos e das mulas, soprando doce, de asas, em quando no chupo, e aqueles animais amanhecem lambuzados de sangue. Os ratos espinhosos, que farejam com uma venta e depois com a outra, saem de seus buracos, no chão da mata. Um crocitar grosso: o jacú-assú. Depois, o gangolô de aviso, em pescoço de boi. Canta a rã, copos de olhos. O zuzo das asas, degradingolando, dos morcegos, que lugar em lugar sabem ir – somente pelos canais de escuridão. Só não se ouve é lontra nadar e mergulhar, e a coruja estender asas. Mas ela alimpa o bico. Dá estalos, rosnoou, a coruja-branca, rouca raiva. Quando assim, é coruja doente, que as outras corujas estão matando. Quem perdeu uma moedinha de tostão, no campo, ela pega a tinir, sozinha. O senhor ouve o orvalho serenar. E umas plantas dão estalos. A coruja está sempre em contra-luz de qualquer lumiado em pratear de folhas. Ela baixa, num revence. O ratinho dá um tã

diabo de grito, afiante, que ele a irrita. Seguiu-se uma sossegação, mas que enganosa: todos estão caminhando, num rumo só, os que têm sua vivenda no campo ou no mato. Eles vão a contra-vento. Todos são sorrateiros. Os da noite: como sabem ser sozinhos! Trotam ou pulam, ou se arrastam, esbarrando para pressentirem as cobras, enrodilhadas onde os trilhos se cruzam. Uns deixaram em buracos de oco de pau seus moles filhotes, num bolo, quentinhos e gorduchos, como meninozinhos, num roçar de pelugens, ainda têm os olhos fechados. Os olhos do gato-bravo brasêiam. O rio virou de lado de dormir, gole d'água, gole d'água. (p. 149)

Nesse primeiro tempo, a linguagem, a voz do autor-criador, é quase independente da voz do Chefe. A descrição do início da noite é marcada pela chegada dos animais noturnos, seus movimentos, cantos, sons. A linguagem é toda construída a partir de um paradigma da audição. Cada ação sendo identificada e nomeada pelo barulho feito. A descrição da ação é narrada, a ação é quem determina a descrição, acompanhando a própria noite, uma descrição em devir, construída a partir da audição do Chefe Zequiel e da necessidade do autor-criador de transcrever aqueles sons em linguagem, uma linguagem sua, de sua consciência de autor-criador. No segundo tempo, no meio da noite, começa a haver uma maior interferência do tom emotivo-volitivo do Chefe Zequiel, suas dores, seus medos. Nessa hora surge a “môrma”, a temida entidade que assombra o chefe e que o faz sofrer essa vigília.

Coruja, no meio da noite, pega os passopretos, empoleirados nos bambús ou nas mangueiras fechadas. Pega. Os outros passopretos arrancam, dão alarme, gritam: - Chico! Chico!... Os bois dormem como grandes flores. Deitados nos malhadores, o cheiro deles é mais forte. Os cavalos comem no escuro. Crepita, o comer deles, tererê. E às vezes bolem com as éguas, vão longe com aqueles relinchos, sobem morro galopeando. Denegrim, mando e manso, a coisa. Doem as costas do Chefe, a partir dos ombros. De da testa, e em baixo no pescoço, esfriam dedadas de suor, que olêia. O pior, é que todo dia tem sua noite, todo dia. Evém, vem: é a coisa. A môrma. Mulher que pariu uma coruja. Cachorro desperta e renova latido de outro cachorro longe, eles levam notícia errada a uma distância enorme. Homem quiser dormir, é como ter vertigem. Essa que revém, em volta, é a môrma. Sobem no vaporoso. – Desconjuro! Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não sabe se relatar. O chefe guarda todos eles na cabeça, conforme não quis. Não quis, até aos respingos do campo, até aos galos, no pintar da aurora. Então, o xororó pia subindo uma escadinha – quer sentir o seu do sol. Mas o que demora para vir, o que não vem, é mesmo esse fim da noite, a aurora rosielara. (p. 150)

Os sons da noite continuam marcando o ritmo da narração, mas agora não apenas os animais são objeto da ação, mas os homens, o homem – Chefe Zequiel. A linguagem do autor-criador começa a dar espaço a linguagem do Chefe Zequiel, como se o autor-criador, companhia da personagem no início da noite, cochilasse em alguns momentos e o chefe tomasse a palavra. O medo, o anseio, a proteção através da palavra do Chefe Zequiel, que não se misturava à palavra do autor-criador no primeiro tempo.

Onde agora, é o miolo maior, treva. Horas almas. A coruja, cuca. O silêncio desespumava. A coruja concluí. Meu corpo tremeu, mas só do tremer que ainda é das folhagens e águas. Para ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despido. Ele ouve as direções. A jararaca-verde sobe em árvore. – Ih... O úú, o úú, enchemenche, aventesmas... O vento úa, mormente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha os olhos. Agadonha com possança. E ãe e rõe, ucrú, do ío ao úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oão, e psiuzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador. O urutáu, em veludo. Í-éé...Í-éé...Ieu... Treita do crespo de outro bicho, de unhar e roer, no escalavro. No triz-e-triz, a mingúavel... É uma pessoa aleijada, que estão fazendo. Dou medida de três tantos! Só o sururo... Chuagem, o crú, a renho... Forma bichos que não existem. De usos, – as criaturas estão fazendo corujas. Dessoro d'água, caras mortas. Quereréu... Ompõe omponho... No que que é, bichos de todos malignos formatos. O ouivo de lobo: mais triste, mais uivoso. Avoagem, só eu é que sei dos cupins roendo. Para outros, a noite é viajável. Que não tenho pai nem mãe, meus menos... É a môrma, mingau-de-coisa, num fogo-frio de ideia. Dela, esta noite, ouvi só dois suspiros, o cuchusmo. Mortemente. Malmodo me quer, me vem, psipassa... Quer é terra de cemitério. Um som surdoso, Izicre, o iziquizinho, besouro que sobe do cano dum buraco. Divulgo de bichos que vão ferrar o dente no canavial. Uê, uai, a árvore sabe de cór suas folhas secas todas. O monjolo bate todos os pecados... – Raspa, raspa, raspadar... Porco-do-mato, catete. Porco-do-mato morre de doença. Tamanduá também morre de doença. Lobo. Tem horas em que até o medo da gente por si cansa, cavável. Uixe, ixinxe, esses são os que estão aprendendo o correr d'água do rego. Ela não veio. Ela veio, escaravilhando. Ouvi, ouvi! Só um sururo... Quer vi com um frio que nem defunto aguenta... O senhor tema o dormir dos outros, que estão em aragem. O senhor tema. Unha de coruja pega bichinho, ratos, i-xim, quem anel num dedo. O senhor tema tudo. Ess'estão feito cachorros debaixo de toalha numa mesa. O ninguém pisar nem cuspir em riba de seu cuspe, nem ficar sabendo onde... Ela vem, toda noite, es, virada no vaporoso. Não sei quem é que ela está caçando. Eu sou tão pobre... O tatú velho falou: - Gente, não vai ficar nem um tatú, no mundo? Ódio de pessoa pode matar, devagaroso. O senhor não queira dormir com a língua fora da boca, gago-jago. (pp. 150-1)

No miolo maior da noite, a linguagem é quase que completamente do Chefe Zequiel, que se reporta ao autor-criador ou ao leitor, apontando seus medos, seus pensamentos. Os sons que não têm nome, mas que estão guardados na cabeça do Chefe, aparecem nesse momento. É nesse instante que a palavra se torna mais onomatopaica, mais associada apenas ao som, porque não há nome, não há determinação, não há abstração. Os sons surgem e são nomeados da forma que o Chefe os escuta, com a associação de imagens possíveis para o Chefe Zequiel, seus tons emotivo-volitivos, seu anseios, suas experiências.

O quarto tempo é o fim da noite. A voz do autor-criador toma a dianteira, ele acorda e volta a descrever, com uma linguagem ainda próxima à do chefe Zequiel, os primeiros sons da alvorada. Os pássaros, animais que marcaram o início da noite, marcam também o início do dia. O início da redenção. O fim da agonia. O despertar.

Dia é dia, é quando galo canta último, os cachorros pegam pedindo angú, as

galinhas rebaixam do poleiro. É um alívio, Deus dito. Afinal, pássaros com o canto, todos os barulhinhos da noite eles resumem no contrário, fazem alegria. Sabiá: papo com tantos forros de seda. Uai, para ele dar essa doçura de estilo, o pássaro carece de muitas energias. Uai, por isso, sistema que eles comem tanto. Rolou, rolou, pomba! Quem canta superfim é só passarinho sozinho... (p. 185-188)

A construção da noite através dos sons, das percepções do Chefe Zequiel, dá um caráter único e irrepetível à linguagem. Em nenhum outro lugar, para nenhuma outra pessoa, o vento avuve, ou igreja as árvores. O vento faz isso no miolo da noite, daquela noite, na cabeça do Chefe Zequiel, na sua linguagem, sua voz, sua palavra. A palavra arquetônica se materializa, como vimos em relação ao cronotopo de Buriti, a partir da proximidade com a personagem e seu tom emotivo-volitivo. O autor-criador assume uma posição axiológica de primeira ou segunda instância diante da personagem, diante do momento, diante do tempo. Ele não é o dono do discurso, ele é um observador, alguém que tenta descrever, mas quando não consegue, deixa que as palavras da personagem tomem a dianteira da narração.

Assim também ocorre na narrativa de Soropita, “Dão-lalalão” é construída numa linguagem que acompanha o tom emotivo-volitivo daquele homem, seu estado de espírito. No início, quando, pela estrada, ele retorna sozinho, o tom é de tranquilidade, gozo.

O sobressonar de Soropita se apurava, pesponto, com o avanço sem um tropeço naquele espaço calmo de estrada, Caboclim esquipando, reconhecendo o retorno. Vinha através de um malhador de pasto, a poeira vaporosa do esterco bovino chamava do sangue de Soropita um latejo melhor, um tempero de aconchego. (2016, p. 37)

A tranquilidade de Soropita acaba quando, depois de encontrar Dalberto e de convidá-lo para a sua casa, se dá conta de que o velho amigo poderia reconhecer Doralda, ex-meretriz. A partir daí, a linguagem e o tom emotivo-volitivo da narrativa mudam. Os espíritos de Soropita e do autor-criador ficam carregados: “Mas a ideia sufocava: quem sabe o Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros, de qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levava?” (p. 61). A narrativa fica repleta de reticências, questões, o tom de Soropita fica soturno. O desespero de imaginar o fim de sua felicidade é reprimido. Ele tenta se comportar normalmente, mas a dúvida, a culpa (o devente) e vários outros sentimentos enevoam a ente de Soropita e a linguagem do conto. A raiva reprimida acaba sendo depositada ou transferida (numa operação quase bancária, de tão ruim) em Iládio e, como falamos ao analisarmos a

maneira como o narrador rosiano representava Jiní em “A Estória de Lélío e Lina”, no capítulo anterior, a questão do negro se repete. O tom de Soropita contra Iládio, por ser preto, é de violência máxima. Na comitiva de vaqueiros, apenas o negro recebe o ódio do devente. Ele coloca na cabeça que o negro o ofendera, que a raiva reprimida é por conta da simples existência do negro (p. 91). O autor-criador encarna, como fizera nas outras narrativas das quais tratamos, o tom da raiva e do racismo de Soropita:

Sobre então, chegava no arruado, em frente da venda: a animalada reunida, quadrilha de cavalos, os vaqueiros já montados, iam saindo, todos armados, o preto Iládio no meio deles. Ahá, uah, Soropita, ele te atira... Ma que me importa?! Freou. Riscou. Um azonzo – revólver na mão, revólver na mão. O preto Iládio, belzebu, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno! Tu, preto, atrás de pobre de mulher, cheiro de macaco... (p. 93)

Somente depois que expulsa Iládio, Soropita se tranquiliza. A harmonia se instaura e tudo volta como no início da narrativa. O tom emotivo-volitivo é fundamental nessa narrativa; ele carrega as palavras de um teor axiológico que dá sentido tanto a ações do autor-criador, narrador, e da personagem. A maneira como o autor-criador de Rosa utiliza a linguagem para narrar os acontecimentos através do olhar de Soropita, mesmo quando não é Soropita quem está narrando ou falando, é característico do peso que a entonação tem na narrativa arquitetônica rosiana. Para Bakhtin, o tom emotivo-volitivo é o que determina o caráter ativo da palavra na narrativa, no objeto estético:

Por aspecto entonacional da palavra compreendemos a sua capacidade de exprimir toda a multiplicidade das relações axiológicas do indivíduo falante como o conteúdo do enunciado (no plano psicológico a multiplicidade das ações emocionais e volitivas do falante), além disso, mesmo que este aspecto fosse expresso numa entonação real durante a execução, ou fosse experimentado simplesmente como uma possibilidade, ele teria igualmente uma dimensão estética. A atividade do autor torna-se a atividade de uma *avaliação expressa*, que matiza todos os aspectos da palavra: a palavra invectiva, acaricia, é indiferente, denigre, decora, etc. (2010, p. 64-5, grifo do autor)

Essa “avaliação expressa” é, em Guimarães Rosa, parte da ação, está totalmente integrada à maneira como os acontecimentos estão dispostos através da personagem, do seu mundo ético, de seus atos, escolhas, caracterização etc.

Em *Sagarana* e *Corpo de Baile*, primeiros livros de João Guimarães Rosa, nos quais o novo gênero nasce e se desenvolve, percebemos nesses três capítulos uma configuração arquitetônica que se mantém linear em quase todos os textos. Em *Sagarana*, percebemos uma variação apenas no conto “Minha Gente”, que, pelo que

podemos perceber junto aos outros, não apresenta as características de uma narrativa arquitetônica. Em *Corpo de Baile*, desde o título do livro, como já o dissemos, há uma confluência infinita de relações. Entre todas as narrativas, em cada uma delas, no discurso, na relação entre autor-criador e personagem. O cuidado de Guimarães Rosa nessa obra é evidenciado pelas várias possibilidades de leitura que ela comporta. O gênero narrativo arquitetônico ganha corpo nesse livro e se estabelece nas obras seguintes.

8.2 “EM LINGUAGEM DE EM DIA-DE-SEMANA”

Os contos de *Primeiras Estórias* até aqui foram quase todos analisados sob a perspectiva do tom emotivo-volitivo e sua relação com as demais categorias narrativas destacadas por nós. Para concluirmos nossas considerações sobre esse livro, vamos nos ater a dois contos que representam a importância da palavra nas narrativas rosianas: “Famigerado” e “Substância”. A centralidade da palavra nos dois é desenvolvida diferentemente pelo autor-criador na sua disposição ética com as personagens e com o espaço-tempo.

Em “Famigerado”, o encontro insólito entre um médico e um famoso valentão é marcado pela palavra outra. A palavra que determina o estado de paz ou de guerra. Palavra que se apresenta múltipla, nas várias possibilidades de compreensão e uso. A necessidade de Damásio entender o que significa a peja de “Famigerado”, fazendo-o cavalgar grande distância com prisioneiros apenas para saber, entender, em “fala de pobre”, “em linguagem de em dia-de-semana”, o significado daquilo pelo que ele foi definido. O autor-criador e a personagem que conta o encontro estão muito próximos e usam uma linguagem única para narrar o acontecimento. A outra personagem, o Damázio, se presentifica através do olhar do médico, de sua linguagem. Mesmo na tentativa de representar a linguagem do jagunço da maneira como ele a enunciava, estamos sob a perspectiva do médico.

Mas há um esforço do médico, provocado pelo “O medo O” em “entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios”. O homem que “cabismeditado” procurava uma maneira de se fazer entender pelo seu interlocutor constrói uma narrativa para contextualizar o médico até fazer-lhe a pergunta: “Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgerado... famílias-gerado...?*” (p. 59). Uma sequência de quatro

termos construídos como variantes da palavra original ou como uma sequência das maneiras como a palavra fora transmitida a Damázio até que ele, buscando compreensão, chegasse àquele momento. A palavra se modifica no tempo e no espaço, como uma estória, um evento “de incerta feita”, de incerta forma, de incerto significado. A palavra de pronúncia e significado insólitos é centro da narrativa, tema, forma e estrutura – palavra-ação.

Assim como em “Substância”, narrativa construída a partir de vários significantes que representam ação, que resumem, sintetizam ou caracterizam a personagem ou a sequência narrativa. A estória de Sionésio/Seo Nésio com Maria Exita se desenvolve sob o signo do amor, que é representado cronotopicamente pelo mês de maio. Várias palavras estão relacionadas à compreensão da narrativa. Significativo desse entendimento é o último parágrafo do conto:

Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros. (p. 212)

Cada palavra do parágrafo acima representa uma totalidade vinculada àquele instante de suspensão de tudo. Um instante que é, em tudo, a união de dois corpos, duas almas, com a natureza e o espírito. A Substância alva, a pureza de um amor nascente, a ideia de um raciocínio que é ilógico e certo ao mesmo tempo. Essa palavra-ação, palavra arquitetônica nesse conto, representa a possibilidade e a impossibilidade, ao mesmo tempo, que a palavra tem de nomear ou definir as coisas, os sentimentos, os estados de espírito. Uma palavra que se quer nova para dizer o que não pode ser dito com a palavra gasta, morta.

Em *Tutameia*, nossas análises da palavra arquitetônica e do tom emotivo-volitivo serão realizadas em torno de três narrativas: “Desenredo”, “Orientação” e “Esses Lopes”. Os “Desenredo” e “Orientação” carregam na sua forma sintética, como outros contos do livro, a palavra-movente, a palavra ação, a palavra arquitetônica, de maneira paradigmática. “Esses Lopes” chama atenção pela relação entre autor-criador e a personagem feminina, que traz uma palavra e um tom diferente de personagens masculinos e, por isso, será objeto de nossa análise aqui. Há um pequeno número de contadoras de história na ficção rosiana e, portanto, é importante que entendamos como seu discurso se relaciona nesse conto.

Em “Esses Lopes”, uma mulher conta sua história. A relação entre autor-

criador e a personagem que conta sua própria estória está configurada numa estrutura próxima à de narrativas como “Antipleripeia”, “Meu tio, o Iauaretê” ou *Grande Sertão: veredas*. Flausina narra os seus encontros com os homens da família Lopes. Uma mulher que se viu submetida à violência doméstica, à usurpação do seu corpo, à negação dos seus sonhos. Com um tom emotivo-volitivo construído num discurso tranquilo, manso, sereno, a mulher relata suas vinganças contra os Lopes (os Homens?). Com as ferramentas de que podia dispor, como sementes, temperos e outras receitas, para livrar-se da opressão – mesmo chegando ao limite de matar – do mal que lhe causaram os homens daquela família. Um discurso sereno, mas com um poder de revelação da condição da mulher, de como ela se fez mulher sobrevivendo a tudo. “Esses Lopes” é um conto que se destaca na ficção rosiana pela firmeza da temática e pela maneira como a personagem se revela, se constrói para o leitor.

Deixo de porfias, com o amor que achei. Duvido, discordo de quem não goste. Amo, mesmo. Que podia ser mão dele, menos me falem, sou de me constar em folhinhas e datas? / Que em meu corpo ele não mexa fácil. Mas que, por bem de mim, me venham filhos, outros, modernos e acomodados. Quero o bom-bocado que não fiz, quero gente sensível. De que me adianta estar remediada e entendida, se não dou conta de questão das saudades? Eu, um dia, fui já muito menininha... Todo o mundo viver para ter alguma serventia. Lopes, não! – desses me arrenego. (p. 85)

Uma mulher que, mesmo depois de tanto sofrimento e violência, “Ama, mesmo” e que urge por viver apesar de. O tom emotivo-volitivo configura a palavra arquitetônica nessa narrativa expondo uma palavra outra, uma palavra carregada de sentidos sociais e com o peso de uma ruptura sobre a condição da mulher na sociedade que nos serve para uma reflexão profunda acerca de nossa sociedade patriarcal. Ana Lúcia Branco fala dessa ruptura com um procedimento comum às mulheres do livro *Tutameia*:

As mulheres de Tutameia [...] destoam do conjunto rosiano pela dinâmica irascível, manipuladora, descompromissada, cuja ressonância histórica com a década de 60, em perspectiva mimética, se percebe pela “nova moralidade feminina” que “exorciza o sonho proibido de subalternidade”, e que ansia pela conquista da individualidade. (2009, p. 87).

Assim como Flausina, Virília de “Desenredo” teria o mesmo comportamento de ruptura diante da sociedade.

Em “Desenredo” e “Orientação”, temos construções paradigmáticas das arquitetônicas sertanejas da ficção de João Guimarães Rosa. A condensação poético-narrativa reveste cada palavra de ação, de movimento, de dialogismo, com tradições

filosóficas, revestidas de um profundo humor – característico do chiste e da anedota populares. A dimensão da palavra arquetípica e do tom emotivo-volitivo nessas estórias alcança uma relação entre forma, conteúdo e material que se destaca dentro da ficção rosiana. As duas trazem, nos títulos, a palavra-ação: Desenredo – enredo desfeito; Orientação – movimento para o Oriente. Estórias que jogam com as palavras em todos os níveis. Em “Desenredo”, há um uso de palavras vinculadas ao ato de navegar que serve como um *leitmotiv* do conto e o correlaciona a personagens, eventos e pensamentos que vão da tragédia à epopeia, passando por Platão e Aristóteles. O desenredo parece a mortalha de Penélope – sendo desfeita a cada noite, motivado pelo amor. Como escreve Walnice Galvão (2008, p. 129):

Entrementes, o pacífico Jó Joaquim, inversão do sertanejo que lava a honra em outro líquido, o sangue, frustrando a expectativa entranhada no estereótipo queda-se em cada a elaborar o desenredo do enredo – maquinando o regresso da prófuga –, qual trama e urdidurada tecelagem de Penélope às avessas. / Para isso aponta também o título polissêmico, que pode ser desdobrado em três níveis. O primeiro é material, de fios emaranhados, submetido à operação de desembaraçar. O segundo desliza para o figurado, já existente na língua, no sentido de intriga ou maledicência. O terceiro, finalmente, é metalinguístico, referindo-se à estratégia do protagonista de desfazer progressivamente a crônica, que afinal era conhecida de todos, para atingir seu objetivo de reabilitar, primeiro, e depois, reconquistar, a amada.

A narrativa de “Desenredo” inicia-se com um aviso: “Do narrador a seus ouvintes” (p. 72). A partir daí cada parágrafo é uma totalidade, uma rede que é cosida passo a passo de forma condensada. A caracterização de Jó Joaquim é feita numa sucessão de adjetivos. A ação é construída através de uma metalinguagem que se materializa na ação e deixa o leitor sempre na condição dupla de ouvinte/testemunha. O testemunho se dá na própria construção da palavra, em sua materialidade poética. As máximas vinculadas ao ato de navegar desenvolvem-se junto ao tema do desenredo, da rede que é cosida e descosida ao mesmo tempo. Dois parágrafos chamam atenção: “Mas.” e “Mais”. Em duas palavras, o narrador estabelece uma reviravolta dos acontecimentos e, em seguida, a passagem de tempo que determina a resolução de Jó Joaquim em desfazer os fatos através do discurso para que a mulher retorne ao seu lugar. O final, “pôs-se a fábula em ata”, dá uma ideia de circularidade à narrativa e ao mesmo tempo de encerramento. A circularidade que nos faz retornar à primeira frase do conto e o desfecho que a finaliza, indicando a plausibilidade do inverossímil, como indica Galvão (2008, p. 130).

Outro Joaquim, na verdade um abasileiramento ou “ocidentalização” do nome

Yao Tsing-Lao, é o personagem do conto “Orientação”. O título, como dissemos, é a condensação da ação narrativa na qual Rita Rola torna-se Lola Lita e passa a comportar-se como uma gueixa, ou seja, enquanto Joaquim é ocidentalizado através do nome, Rita passa por uma orientação através do comportamento e também do nome. Pelo título, sabemos que é Rita a personagem principal da narrativa, sua trajetória do enamoramento à separação com Joaquim e sua recharacterização através do comportamento.

Ana Lúcia Branco faz uma análise psicanalítica do conto “Desenredo” com sua condensação formal vista a partir do conceito de Chiste. Em certo momento de sua leitura, ela escreve: “A suspensão chistosa que promove dúvida quanto ao arremate feliz do casal é, irônica e disfarçadamente, sugerida pela criação neológica ‘convolados’” (2009, p. 84) que conota, para ela, a ideia de que a vizinhança teria “(re)aceito” parcialmente a união de Jó Joaquim e Virília. O nome da mulher, que tem três formas, é outro ponto que Branco destaca fazendo uma síntese:

Livíria, num primeiro momento, como uma mulher casada, imaculada, de comportamento moral correto e adequado. Jó Joaquim é amante dela até que é surpreendido pela existência do outro, um terceiro, que o marido mata. O nome remete à Lívia, sugerindo a imagem do lírio, símbolo da pureza do feminino; Rivília, a que rompe com as tradições familiares novamente, pois tendo, então, Jó Joaquim como esposo, é flagrada novamente infiel e expulsa de casa, passando à imagem de desmoralizada publicamente, a segunda fase. A imagem do rio é trazida à lembrança com esse nome, como curso d’água, do tempo, da qualidade não-estática; Irlívia, finalmente, fechando o ciclo de mutações, refere-se àquela que retorna ao posto de pureza, isenta de culpa, de mácula moral. Jó Joaquim desfaz o enredo da traição na memória dos moradores da vila, para si e para ela própria. (2009, p. 74)

No final do conto, o nome é mais uma vez transformado, passando a ser “Vilíria”. Essa forma do nome, para a autora, indicaria a coragem, contendo o Vir (palavra latina que significa homem), a hombridade, a coragem de retornar ao lugar de onde fora expulsa. As formas do nome da mulher apresentam-se, assim entendemos, a partir do olhar do outro. A posição exotópica das pessoas da vila e seu tom emotivo-volitivo dado a conhecer através do autor-criador definem as formas do nome da mulher, indicando os movimentos apresentados pela autora acima citada. Cada crítico que se dedica aos contos de *Tutameia*, seja qual for sua metodologia de análise ou fundamentação teórica, passa necessariamente pela análise linguística das palavras nos contos. Walnice Nogueira Galvão (2008) realiza o mesmo processo de compreensão das narrativas através de cada palavra. Ela se dedica à leitura de “Desenredo” e

“Orientação”. Assim como indicamos a ocorrência de metáforas náuticas em “Desenredo”, a articulista também as destaca. Na sua leitura de “Orientação”, ela escreve:

Para uma abordagem preliminar do curtíssimo conto “Orientação” temos como instrumento esses dois dados da obra: 1) O recurso ao vocábulo arcaico ou regional; exemplo: (em)*xacoca* = desengonçada, desajeitada. 2) O recurso ao neologismo; exemplo: *felizquim* = diminutivo de feliz, por analogia com os outros diminutivos da língua, apelando para o morfema diminutivo coloquial *-im*; mas ao mesmo tempo um *mot-valise*, de *feliz* + *Quim*, nome próprio do protagonista, a quem se aplica o adjetivo. / Neste conto, o tratamento vocabular implica mais outras opções. “Orientação” por assim dizer orientaliza, ou chinesa, a narrativa entretecendo-a: 1) de palavras e sintagmas que evoquem coisas chinesas ou até japonesas, como *leque*, *salamaleque*, *liqueliques*, *cabaia*, *zumbaia*, *quimão*, *rabicho*, *sol-nascente*, *bambus*, *porcelana*, *marfim*, *pólvora*, *bússola*, *dragão*, *mandarim*, *zumbaia*, *arroz*, *mesuras sem cura*; 2) de sons que ressoem a matriz fônica constituída pelo par do nome do protagonista e de seu gentílico: o Quim chim. (GALVÃO, 2008, p. 212-3)

O que Galvão chama atenção para esse conto especificamente é o que nós vimos tentando explicar para toda a obra de Guimarães Rosa. A palavra escolhida por ela, *felizquim*, é exemplar. Essa felicidade, mais do que um adjetivo para denotar a felicidade de Joaquim, é também a imagem da maneira como Joaquim fica feliz, como ele sorri, se comporta etc. É uma felicidade própria a ele. A ocorrência de palavras de origem chinesa ou japonesa no conto é outro elemento de redução estrutural, característico da palavra arquitetônica. Através da ampla ocorrência de palavras dessa origem, não apenas Rita Rola se orientaliza, mas o próprio conto, a própria linguagem do conto.

Ao longo desses três capítulos, analisamos contos de *Primeiras Estórias* e *Tutameia* a partir de um método indutivo de argumentação. Selecionando algumas das narrativas, fossem elas amplamente discutidas pela crítica ou não, tentamos demonstrar como as arquitetônicas sertanejas da ficção de Rosa se apresentam a partir do cronotopo, da relação entre autor e herói e da palavra arquitetônica e tom emotivo-volitivo. A partir dessas categorias, como demonstramos, podemos cotejar cada narrativa como única e, portanto, aquelas estórias que não foram objeto direto de nossas análises aqui podem ser pensadas dentro de nossa proposta de leitura. Obviamente, não acreditamos numa aplicação mecânica de algumas conclusões a que chegamos, pois uma dessas conclusões está fundamentada na unicidade e irrepetibilidade que cada narrativa possui na correlação entre as categorias apresentadas. Além disso, cada leitor

experiencia a obra de uma maneira diferente, sendo impossível uma leitura que encerre a compreensão total de qualquer que seja o texto. Nossas análises acabam sendo mais uma ferramenta para abrir novas possibilidades de entendimento e/ou contemplação da ficção de Rosa.

8.3 PALAVRA-ENCANTAMENTO

É no espírito do que falamos acima que fecharemos nossas leituras *de Ave, Palavra e Estas Estórias* a partir da palavra arquetônica e do tom emotivo-volitivo com as seguintes estórias desses livros: “Bicho mau”, “Os chapéus transeuntes”, “O dar das pedras brilhantes” e “Retábulo de São Nunca”, de *Estas Estórias*, e “Fita verde no cabelo”, de *Ave, Palavra*.

“Os chapéus transeuntes” é um conto construído de forma que a palavra arquetônica, como palavra-ação, terá uma realização condicionada ao tom emotivo-volitivo do narrador personagem, numa composição diferente de *Tutameia* – como demonstramos acima. O tom emotivo-volitivo do autor-criador adequado ao tom da personagem que narra através de um fluxo de consciência terá um valor significativo no conto. O tom não apenas entra no objeto estético, mas em uma palavra específica. O tio mais velho, pai da prima objeto de cobiça por indicar a possibilidade para o narrador ascender em importância na família, é chamado de duas maneiras diferentes: Nestornestório e Nestórionestor. O tio é visto pelo sobrinho de duas formas diferentes: quando narra uma ação do tio, na casa, quando se movimenta, o narrador se refere a ele como Nestórionestor; quando alguém tece um comentário sobre o tio ou ele enuncia algo que sabe sobre ele, o tio é chamado de Netornestório: “O silêncio de tio Nestoriønestor interrompeu o dos outros. Mas foi tio Nestornestório, o próprio, quem falou. – Providencie a vinda do Dr. Gouvella, ele pode chegar a qualquer momento...” (p. 83). Nessa passagem, o silêncio é de um e a fala, oficial e pública, vale destacar, é do outro.

Na perspectiva de nossa análise da palavra arquetônica, a dupla nomeação do tipo no movimento apenas de troca entre dois nomes em que um se alterna ao outro, indica, através da relação dos dois nomes com personalidades, uma histórica e outra mítica, que, quando é o nome Nestor (herói mítico que representa a sabedoria e a velhice) que toma a dianteira, o que temos na narrativa é o olhar dos outros sobre ele. O velho é dotado de uma sabedoria aparente, vinculada a sua imagem de magistrado,

aquilo que ele quer que as pessoas vejam e pensem sobre ele – índice de soberba. Quando é Nestório, homem religioso que questionou a divindade de Cristo por ser ele humano, um homem histórico e controverso, fica evidente a natureza humana, frágil, propensa ao erro e à falha do tio. Ou seja, o homem que realmente existe é um, o outro é mítico, fantasiado, criado. Através do tom do narrador que observa, temos uma avaliação das pessoas que paira a soberba, o orgulho, a arrogância. Nas ações das personagens, temos a verdade, as falhas e fraquezas.

Publicado em vida por Guimarães Rosa para compor uma coletânea sobre os sete pecados capitais, essa estória é sobre a soberba. Sob o olhar do sobrinho, como em “Nada e a nossa condição”, de *Primeiras Estórias*, a narrativa é construída com um tom emotivo-volitivo centrado na figura de alguém pouco importante na família, mas que anseia por uma posição. A caracterização das personagens é toda feita a partir do olhar dele e a narrativa segue num fluxo de consciência que se deixa marcar, principalmente, pelas palavras usadas pelo autor-criador. No final de tudo, é exatamente a palavra ou uma inscrição que se destaca para o desenlace do nó narrativo.

Chegado junto ao portão, o Ratapulgo se atarefava: começou a borrar a inscrição, a desdourosa legenda. A grandes pinceladas, des e respintava. Sangue de boa tinta espadanando, respingando-se, borrifando – terminou. Apagara-a. Abolida! E ele espigava-se. Cresceu seus palmos. Torvo triunfal, enchia mais de ar o peito, com asas por sua façanha. Cumprira. Queria falar, rebentava. Falava! Uma dicção de bêbado enérgico, dando na dureza dos dentes, uma voz de pedra na alma. Falou: – “Eu... Eu... Eu...” – como um latido. Estuperfeito, quite com sua gorja, ele patroneava e mestreava, o enorme urinol ainda em punhos. (p. 111)

Ao apagar a inscrição do cemitério, o Ratapulgo resolvia a questão do tio Nestórionestor ou Nestornestório de não aceitar o enterro do irmão naquele lugar. A soberba acompanha o tom das caracterizações e as ações estapafúrdias de uma família regida por esse pecado.

Do ponto de vista da palavra arquitetônica e do tom emotivo-volitivo, a narrativa “Bicho Mau”, que deveria constar em *Sagarana*, mas foi retirada pelo autor – como é dito na carta a João Condé –, é construída a partir da caracterização da cobra como um agente do mal. O início do conto, toda a descrição do movimento do bicho, o ataque ao seu Quimquin e a agonia da morte no final da narrativa são elaborados por um tom emotivo-volitivo da desgraça, da maldade, do medo (no outro).

Era só um ser linear, elementarmente reduzido, colado mole ao chão, tortuoso e intenso; enorme, com metro e sessenta do extremo das narinas à última das peças farfalhantes do chocalho. Era uma boicininga – a serpente. / Fazia sol e

ela, começada a aquecer-se, desenrocinando-se, deixava o buraco abandonado de tatu onde passara inerte os meses frios e largara aos pedaços a velha casca, já foveira, com impreciso padrão e desbotadas cores. De pele mudada, agora, não reluzia, entretanto, senão se resguardava em fosca aspereza, quase crespas, pardo-preto-verde com losangos amarelados nos flancos, enrossando muito logo após o pescoço; e tanto, que assustava: espesso desmedido o meio do corpo – um duro brusco troço de matéria. Mas que vivia, afundadamente, separadamente, necessitada apenas de querer viver, à custa do que fosse, de qualquer outra vida fora da sua. (p. 239)

Cada palavra escolhida para caracterizar os primeiros movimentos da cobra depois da hibernação carrega um tom de negatividade, de maldade: *tortuoso*, *abandonado*, *largara*, *impreciso*, *desbotadas*, *aspereza*, *assustava*, *desmedido*, *afundadamente* etc. É um bicho que vive à custa das vidas dos outros. Feito para matar, para causar a dor, um bicho mau. Para Calobrezzi (2001, p. 192), a caracterização do bicho e a narração de suas ações se alternam entre a vida e a morte, entre o negativo e o positivo: “esse contraste espelha-se inclusive no aspecto espaço-temporal: acabara o inverso. É num dia primaveril, iluminado pelo sol, que a boicininga acorda de longa hibernação e, como a natureza, inicia um novo ciclo”. A relação entre a caracterização da personagem, através do contraste entre os aspectos negativos e positivos, e o cronotopo, reforça a necessidade de compreensão da narrativa arquitetônica em que o peso da palavra recai tanto no sentido dela mesma, quanto nos outros elementos da narrativa. Na segunda parte do conto, temos a atenção do narrador voltada para a ação dos seres humanos, causando expectativa no que virá. Para Calobrezzi, “a respeito de Seo Quinquim o narrador dá maiores detalhes, conferindo-lhe mais razão para viver que os outros, angariando, com isso, a empatia do leitor” (p. 195). O tom emotivo-volitivo, que na primeira parte acentua o negativo, a morte (mesmo em oposição à vida), vai para a segunda parte acentuando a vida, a ação, o trabalho. Elementos que estabelecem um sentido positivo.

É na terceira parte da narrativa, quando Seo Quinquim está para morrer por conta da picada da cobra, que surge uma nova oposição: entre a crença popular e a ciência. Nesse momento, o tom do autor-criador através das falas das personagens se estabelece na escolha entre os valores da tradição e da modernidade. Entre o conhecimento popular do curandeiro e o conhecimento científico do médico. O tom do médico é o de reduzir o conhecimento popular do curandeiro em nome do seu próprio conhecimento científico. Para Calobrezzi:

Dentro de seu universo de valores, o curandeiro age, no entanto, de boa fé; a intenção dele é salvar o rapaz, tanto que o Pai não se revolta contra o malogro

da simpatia. De modo semelhante, também o cidadão urbano não desacredita e um conjunto de teorias científicas, caso eventualmente não ocorra uma cura. Assim, o conto parece desprezioso, mas oferece margem à discussão de um sério problema cultural, pondo em foco o pensamento científico e o mágico, a fé na superstição ou no conhecimento científico institucionalizado. (p. 201)

Essa interpretação da autora reforça a dualidade entre os dois conhecimentos, mas, no tom emotivo-volitivo das personagens Nhô de Barros, os pais de Seo Quinquim, e do médico, observamos um tom que expressa mais um tipo de infortúnio na morte do rapaz e não uma falha moral do curandeiro ou do velho, mesmo no tom do médico. Inclusive, o médico só é chamado à casa porque a doença de Virgínia é desconhecida de todos ali, “não era uma doença corporal”. “Era um quieto viajar, fazia outras distâncias, temia-se-lhe a estranhez da loucura – era alguma coisa que ela aceitava”. (p. 259).

Em “O Retábulo de São Nunca”, temos uma narrativa inacabada, como retratamos no capítulo V. A análise da palavra arquetônica e do tom emotivo-volitivo aqui requer um olhar desconfiado, mas que não perde diante de outras narrativas publicadas inteiras. A estória de Ricarda Rolandina e a quase impossibilidade de casar-se depois da partida de seu prometido é revestida de uma série de palavras-ação. Quando finalmente, por exemplo, ela se despe do luto e resolve casar com Dr. Soande, o tom do narrador diante da reação do povo é um exemplo característico para nossa análise:

Escutado, até ao fim, com ouvidos sutis. Esses! – os que iam nupciar-se? O povo, entreolhantes, tantas suas cabeças, eram os olhos, que em estupor. Olhos podres, ousassem quase exigir uma confirmação. Do que parecia desafio maligno, à adversação, posta a oscilar outra balança; à ponta de espada, o mundo tinha de o aceitar, maiormente aquilo. Só essa própria mesma notícia, como vergonhosa sobressaltosa, oriunda de ninguém, toando torta, e que desceu sobre aqueles, num silêncio sem exame. Só a noção mais escura, disso, que vinha à boca-de-cena do mundo; o que não saía das sombras – e de nenhum destino, de amor mortal. (p. 305-6)

Essa foi a reação do povo aos proclamas do casamento. Primeiro, os ouvidos eram sutis, para compreender bem a mensagem que fora dada. Depois, irrompe-se uma interjeição – “Esses!” – carregada já com um tom de reprovação, completada com a pergunta sarcástica. Depois, segue-se a descrição do povo como um monstro de várias cabeças e olhos. A caracterização do povo “maligno”, que julga a ousadia de um casamento que não era o esperado. Lembrando o cronotopo da cidadezinha, que se conecta à ação e ao tom emotivo-volitivo, a própria cidade, representada pelos sinos da

Igreja, não aceita o novo amor: “Porquanto a missa acabara, o povo saindo, fechava-se a igreja, o mundo sendo minúsculo e fortíssimo, incompleto, os sinos não tocam a amor recomeçado (p. 306)”. Mas, de qualquer forma, a cidade sendo o mundo “tinha de o aceitar”. A seleção das palavras nesse trecho do conto demonstra uma ação de repulsa, de uma aceitação tortuosa da ação.

Em “O dar das pedras brilhantes”, o tom emotivo-volitivo do autor-criador alterna-se entre as várias personagens com maior ênfase para o tom de Pinho Pimentel. De acordo com Calobrezzi, essa narrativa apresenta uma caracterização reduzida das personagens, um enredo truncado, diálogos curtos e reticentes, que entregam a natureza póstuma da narrativa, que não foi preparada para publicação pelo autor. De qualquer forma, os procedimentos narrativos básicos, como o “fluxo de consciência” ou, como preferimos, a tom do autor-criador que acompanha o tom das personagens, mantém-se com as características da narrativa rosiana como a temos descrito.

Na violência do garimpo, a palavra arquitetônica em “O dar das pedras brilhantes” se configura através da brutalidade de um ambiente sem lei. A ambição e o poder, além da posse das pedras brilhantes, era a única regra que vigorava. O discurso da narrativa segue esse ambiente, se conforma a ele. O próprio tempo se revela através de um discurso violento e econômico: “Arrancou-se a aurora” (p. 334), “Nada devora mais que o horizonte” (p. 335). A violência e desfecho com índice de inacabamento, para lembrarmos de Clara Rowland (2015, p. 335), são a dinâmica do encerramento do conto, em seu parágrafo:

Por maneira que nem se sentia. Muito. Não teso. Um último gesto – e transmitiria o choque de um sentido, para trás, veloz, até ao mais distante, refazendo o rascunho todo do passado. De dizer-se, por exemplo: – “O amor... ao fim...” – e já relembrente. Tudo decorre alheiamente. Tomava alguma coisa para si, um grão, quase quarto de quilate. Nem trouxe a mão aberta em concha ao peito, não precisava. Apontavam-lhe, de uma vez? Um transprazo. Comichando-lhe, no momento, a cara e uma perna, e, entretempo, faltava-lhe tempo para atender a isso, César Pimentel deixava de coçar-se. Desempenado, alto, sutil e estouvadamente pronunciou, a qualquer frase que bastasse: – “*Em nome da ordem e da...*” – para lá do ponto.

Para Calobrezzi, existe dúvida se Pinho Pimentel, a essa altura César Pimentel, morreu ou não. Se pensarmos, como fizemos, por exemplo, no pacto com o diabo de Riobaldo, a morte de Pinho Pimentel está configurada na palavra, na sucessão de palavras, palavra-ação: transprazo, entretempo. Palavras que estão além do tempo, num átimo de tempo, entre a morte e a vida, depois de um tiro de revólver. Mesmo assim, a morte não é anunciada, apenas é possível pensar, percebê-la “para lá do ponto”.

Através da palavra arquitetônica, Rosa traz uma ação que não é narrada, mas compreendida pelo tom emotivo-volitivo e pela materialidade da palavra que determina o objeto estético.

A partir das nossas análises de *Estas Estórias*, verificamos como as categorias narrativas do cronotopo, da relação entre autor e herói e da palavra arquitetônica junto ao tom emotivo-volitivo se desenvolvem a partir de um conjunto de procedimentos que varia em intensidade e organização de uma estória para outra. Pelo caráter de inacabamento das estórias não preparadas por Rosa, pudemos ver, mesmo assim, que a narrativa arquitetônica é um gênero que se estabilizou em sua prosaística.

“Fita verde no cabelo” se organiza como um conto de fadas genérico dialogando com todos ao mesmo tempo, mas, principalmente com “Chaupezinho Vermelho”. A palavra nesse conto está sempre direcionada para mais de um lugar, fora do tempo, e se constitui com uma palavra sempre outra e sempre própria.

Vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes!”
 “É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta...” – a avó murmurou.
 Vovozinha, mas que lábios, aí, tão arroxeados!
 É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta...” – a avó suspirou.
 Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido?
 É porque já não estou te vendo, nunca mais, minha netinha... – avó ainda gemeu.
 Fita-verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez.
 Gritou: - Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!
 Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo. (p. 82)

Esse dialogismo, que coloca a palavra arquitetônica junto à paródia característica da palavra bivocalizada ativa, nos remete diretamente ao conto-matriz. Entretanto, esse conto não quer ser uma paródia, ele quer ser um rearranjo dos contos de fada que passam, como afirma Adélia Bezerra de Menezes (2010), do “psicológico ao metafísico”. Já a palavra arquitetônica como a entendemos aparece também no início da narrativa:

Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam. Todos com juízo, suficientemente, menos um meninazinha, a que por enquanto. Aquela, um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo. (MENEZES, 2010, p. 81)

O verbo “velhavam” indica a ação na palavra. No desfecho, vemos a ação que sucede a isso, a morte da vovó da menina. Seguindo na companhia de Adélia Menezes, temos a descrição inicial desse conto elaborada da seguinte forma:

[...] me detenho naquilo que neste conto faz dessa velha história uma “nova velha história”, como aliás reza o subtítulo – e algumas observações se imporão a respeito do “processo de estranhamento” que o Autor imprime não apenas à linguagem, mas a toda sua ficção: estranheza de vocabulário, de sintaxe, mas também estranheza de enredo [...] Guimarães parte de uma velha história que é a nossa conhecida “Chapeuzinho Vermelho” e, mantendo quase o mesmo enredo e aparentemente as mesmas personagens, ele a recriará. Essa ruptura de um paradigma consagrado terá o efeito de atrair o olhar para o que surgia desatentamente no nosso campo de visão, de desautomatizar a percepção, e, assim, forçar a atenção, ou melhor, nos forçar a prestar atenção. (p. 218-9)

A ensaísta usa na sua descrição dos procedimentos narrativos de Guimarães Rosa termos cunhados pelos Formalistas Russos (estranhamento, desautomatização etc) para a linguagem, vocabulário, sintaxe e enredo. Ela, inclusive, reforça o caráter de conjunto na obra rosiana na qual se repetirão processos semelhantes. Importante aqui é a ideia de que a “ruptura do paradigma” nessa estória específica nos “força a prestar atenção” numa estrutura narrativa que deveria ser comum, amplamente conhecida. Esses procedimentos, assim como a ideia de ruptura, estão, em nossa tese, ditos a partir do conceito de narrativa arquitetônica. Uma das consequências do novo gênero criado por Guimarães Rosa é justamente essa ruptura com as demais formas narrativas, que imprime uma nova maneira de contemplação do objeto estético. A partir da conjunção entre as categorias narrativas em “Fita verde no cabelo”, um conto talvez desprezioso, temos a possibilidade de refletir sobre toda a obra ficcional de Guimarães Rosa de acordo com categorias que levam em consideração conteúdo, material e forma composicional.

A palavra arquitetônica e o tom emotivo-volitivo nas narrativas do encantado seguem o mesmo princípio do que falamos nos capítulos anteriores; mesmo assim, elas carregam o novo gênero criado por Rosa e podem servir como anteparo para uma reflexão sobre o desenvolvimento desse gênero. Esse desenvolvimento estando realizado de forma completa mesmo em textos que não receberam o devido acabamento editorial.

O que chamamos de narrativas do encantado, *Estas Estórias* e *Ave, Palavra* assumem, portanto, um lugar central e determinante para a compreensão da ficção de João Guimarães Rosa a partir da ideia de arquitetônicas sertanejas. Ao longo de nossas análises desses dois livros, tentamos apresentar leituras que não apenas oferecessem uma compreensão textual, mas que pudessem servir como ferramenta para a leitura daquelas que não foram analisadas aqui; como dissemos anteriormente, procedemos a

partir de um método indutivo que pode auxiliar em novas análises dessa ficção.

8.4 “O RASO PIOR HAVENTE”

Mãe dela chegou, uma velha arregalada, por nome de Ana Duzuza! falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente; naquele sertão essa dispôs de muita virtude. Ela sabia que a filha era meretriz, e até — contanto que fosse para os homens de fora do lugarejo, jagunços ou tropeiros — não se importava, mesmo dava sua placença. Comemos farinha com rapadura. E a Ana Duzuza me disse, vendendo forte segredo, que Medeiro Vaz ia experimentar passar de banda a banda o *liso* do Sussuarão.

Agora, o senhor saiba qual era esse o meu projeto! eu ia traspasar o Liso do Sussuarão! Senhor crê, sem estar esperando? Tal que disse. Ainda hoje, eu mesmo, disso, para mim, eu peço espantos. Qu é que me acuava? Agora, eu velho, vejo! quando cogito, quando relembro, conheço que naquele tempo eu girava leve demais, e assoprado. Deus deixou. Deus é urgente sem pressa. O sertão é dele.

Nessa nossa última investida pelo sertão de Riobaldo, iremos atravessar o Liso do Sussuarão duas vezes. As duas travessias estão separadas por uma palavra, um discurso, e um tom emotivo-volitivo radicalmente diferentes. Entre Tatarana e Urutú-branco, a palavra se modifica na maneira como Riobaldo fala, conta e age. Essa diferença marca a presença de várias linguagens, vários tons que existem ao longo da narrativa. Todas elas desenvolvidas em conjunto com o todo da estória.

A primeira travessia do Liso do Sussuarão é uma tentativa promovida por Medeiro Vaz logo depois do assassinato de Joca Ramiro. Quem conta a Riobaldo é Ana Duzuza, a cigana mãe de Nhorinhá. Medeiro Vaz, chefe lendário, buscara a cigana para fazer profecias sobre aquela empreitada. Sendo a primeira vez que Riobaldo conta ao seu interlocutor sobre esse lugar, ele faz uma minuciosa descrição de lá:

Ela estava chegando do arranchado de Medeiro Vaz, que por ele mandada buscar, ele querendo suas profecias. Loucura duma? Para que? Eu nem não acreditei. Eu sabia que estávamos entortando era para a Serra das Araras — revinhar aquelas corujeiras nos bravios de ali além, aonde tudo quanto era bandido em folga se escondia — lá se podia azo de combinar mais outros variáveis companheiros. Depois, de arte: que o Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva, era o *raso* pior havente, era um escampo dos infernos. Se é, se? Ah, existe, meu! Eh... Que nem o Vão-do-Buraco? Ah, não, isto é coisa diversa — por diante da contravertência do Preto e do Pardo... Também onde se forma calor de morte — mas em outras condições... A gente ali rói rampa... Ah, o Tabuleiro? Senhor então conhece? Não, esse ocupa é desde a Vereda-da-Vaca-Preta até o Córrego Catolé, cá em baixo, e de em desde a nascença do Peruassú até o rio Cochá, que tira da Várzea da Ema. Depois dos cerradões das mangabeiras... Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Sussuarão, é o mais longe — pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. Um é que dali não

avança, espia só o começo, só. Ver o luar alumando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. Não tem pássaros.

A descrição começa pelo que não é o Liso. O discurso de Riobaldo, fundamentado aqui pela distância daquele ermo, tenta apresentar uma terra inatingível por pessoas comuns. Sob o signo da distância estão os correlatos demoníacos, sendo o Liso terra que acaba em si mesma, regida pelo diabo, o fim do mundo, impossível de atravessar. Toda essa descrição é feita para que o interlocutor entenda que para um alguém passar por aquele lugar é necessário um poder único, uma força extrema, sobrenatural. Mesmo Medeiro Vaz sendo lendário e recorrendo à magia cigana de Ana Duzuzá, preparando-se com toda a sorte de mantimentos, é necessária uma vontade não apenas das pessoas, mas do próprio lugar – que é do demônio. Maior que a força do Liso, apenas a força de alguém que tenha a sua mesma natureza demoníaca ou que tenha parte com ela. No relato dessa primeira tentativa, Riobaldo se apresenta como diferente dos outros, como uma antecipação do que virá: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada”. Homem que passa, que atravessa, motivado por uma vontade objetiva que o coloca par a par não com os chefes lendários, mas com os heróis épicos e trágicos.

Os preparativos são feitos e a travessia se inicia: “Como fomos: dali do Vespê, tocamos, descendo esbarrancados e escorregados. Depois subimos. A parte de mais árvores, dos cerrados, cresce no se caminhar para as cabeceiras”. Conforme vai-se aproximando do Liso, a topografia, o ambiente, os animais vão se transformando para um lugar seco, sem árvores, sem animais. Ainda antes de entrar definitivamente no Liso, na noite anterior, a dúvida de Riobaldo demonstra a diferente de disposição ética entre Tatarana e Urutú-branco: “Eu estava meio dúbite. Talvez, quem tivesse mais receio daquilo que ia acontecer fosse eu mesmo. Confesso. Eu cá não madruguei em ser corajoso; isto é! coragem em mim era variável”. Homem de vontade fraca, homem comum, problemático, diferente do Riobaldo do presente: “Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei! que, para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho – caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade!”. Nesse trecho, a linguagem do Riobaldo que conta recebe um peso axiológico maior do que a ação que acontece. Ele antecipa de várias formas o que acontecerá depois: “Mas minha competência foi comprada a todos custos, caminhou com os pés da idade. E, digo ao senhor, aquilo mesmo que a gente receia de fazer

quando Deus manda, depois quando o diabo pede se perfaz. O Danador!”. Apenas Diadorim podia reduzir os pensamentos dúbios de Riobaldo, ou, em outro sentido, aumentar. Segue-se a descrição de uma alegria nos homens antes da chegada ao Liso, todos os mantimentos para demonstrar que tudo aquilo de nada serviria:

Aquilo, vindo aos poucos, dava um peso extrato, o mundo se envelhecendo, no descampante. Acabou o sapé brabo do chapadão. A gente olhava para trás. Daí, o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo. Um gavião-andorim! foi o fim de pássaro que a gente divulgou. Achante, pois, se estava naquela coisa — taperão de tudo, fofo ocado, arreverso. Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. Onde é que seria o sobejo dela, confinante? O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta — feito cabeleira sem cabeça. As-exalatrava a distância, adiante, um amarelo vapor. E fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente. Exponho ao senhor que o sucedido sofrimento sobrefoi já inteirado no começo; daí só mais aumentava. E o que era para ser. O que é pra ser — são as palavras! Ah, porque. Por que? Juro que! pontual nos instantes de o raso se pisar, um sujeito dos companheiros, um João Bugre, me disse, ou disse a outro, do meu lado! — ...O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capiroto... Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz — o senhor sabe. Bobeia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo — e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completação... O senhor imaginalmente percebe? O crespo — a gente se retém — então dá um cheiro de breu queimado. E o dito — o Côxo — toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas!... *O Hermógenes tem pautas...* Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes — demônio. Sim só isto. Era ele mesmo.

A vontade de Hermógenes estava presente naquele lugar, pois que os dois eram regidos pelo demo. O sofrimento que toma a todos desde o começo da tentativa de travessia é marcado pela palavra. A conversa sobre o pacto de Hermógenes invoca o mal, traz o mal para perto de todos e se estabelece a partir da força do próprio lugar. Lugar inimaginável, que só sabe o que realmente é quem esteve lá. Lugar que carrega uma maldade, como uma pessoa. O espaço da narrativa se interioriza ao homem mais uma vez:

Fomos. Eu abaixava os olhos, para não reter os horizontes, que trancados não alteravam, circunstavam. Do sol e tudo, o senhor pode completar, imaginado; o que não pode, para o senhor, é ter sido, vivido. Só saiba: o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade — feito pessoa! Não destruí aqueles pensamentos: ir, e ir, vir — e só; e que Medeiro Vaz estava demente, sempre existido doidante, só agora pior, se destapava — era o que eu tinha rompência de gritar. E os outros, companheiros, que é que os outros pensavam? Sei? De certo nada e nove — iam como o costume — sertanejos tão sofridos. Jagunço é homem já meio desistido por si... A calamidade de quente!

Numa tentativa de escapar, Riobaldo deixa entregar-se a outros pensamentos. Sai daquele espaço e daquele tempo para encontrar porto seguro no amor de Otacília. Aquele homem provisório tinha apenas aquele outro cronotopo para ser permanente, para ser vivo. No momento em que Riobaldo sai do cronotopo do Sussuarão, a linguagem muda, a palavra esturricada vira verso:

De mim, entreguei alma no corpo, debruçado para a sela, numa quebreira. Até minhas testas formaram de chumbo. Valentia vale em todas horas? Repensei coisas de cabeça-branca. Ou eu variava? 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. Me airei nela, como a diguice duma música, outra água eu provava. Otacília, ela queria viver ou morrer comigo — que a gente se casasse. Saudade se susteve curta. Desde uns versos!

*Buriti, minha palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar..*

Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. De doer, minhas vistas bestavam, se embaçavam de renúvem, e não achei acabar para olhar para o céu. Tive pena do pescoço do meu cavalo — pedaço, tábua suante, padecente.

Mas ao lembrar do verde dos olhos de Diadorim, a fuga termina, ele volta para o provisório, para o abrasado momento que passa por amor a ele. A amenidade da “vereda de lá” acaba e o signo do padecimento toma novamente a linguagem de Riobaldo. Todo esse sofrimento faz Riobaldo querer desistir e fazer uma promessa:

No escaldado... Saio daqui com vida, deserteio de jaguncismo, vou e me caso com Otacília — eu jurei, do propôsto de meus todos sofrimentos”. Homem provisório, ao mesmo tempo em que jura amor a Otacília ele diz: “Mas mesmo depois, naquela hora, eu não gostava mais de ninguém! só gostava de mim, de mim! Novo que eu estava no velho do inferno. Dia da gente desexistir é um certo decreto — por isso que ainda hoje o senhor aqui me vê.

O que segue é a descrição da loucura, do sofrimento que o bando passava naquele deserto infernal. A fome, o cansaço e a desesperança faziam o bando minguar, desistir. Não suportavam mais tanta secura, calor e morte. Até que chegam ao limite, ao limite do humano — do humano revestido de uma determinada moral de preceitos eurocêtricos, cristãos: confundem um homem com um macaco, matam e comem:

Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome — caça não achávamos — até que tombaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Diadorim não chegou a provar. Por quanto — juro ao senhor — enquanto estavam

ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando! era criaturo de Deus, que nú por falta de roupa... Isto é, tanto não, pois ela mesma ainda estava vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado. Foi assombro. A mulher, fincada de joelhos, invocava. Algum disse! — Agora, que está bem falecido, se come o que alma não é, modo de não morrermos todos... Não se achou graça. Não, mais não comeram, não puderam. Para acompanhar, nem farinha não tinham. E eu lancei. Outros também vomitavam. A mulher rogava. Medeiro Vaz se prostrou, com febre, diversos perrengavam. — Aí, então, é a fome? — uns xingavam. Mas outros conseguiram da mulher informação: que tinha, obra de quarto-de-légua de lá, um mandiocal sobrado. — Arre que não! — ouvi gritarem: que, de certo, por vingança, a mulher ensinasse aquilo, de ser mandioca-brava! Esses olhavam com terrível raiva. Nesse tempo, o Jacaré pegou de uma terra, qualidade que dizem que é de bom aproveitar, e gostosa. Me deu, comi, sem achar sabor, só o pepêgo esquisito, e enganava o estômago. Melhor engulir capins e folhas. Mas uns já enchiam até capanga, com torrão daquela terra. Diadorim comeu. A mulher também aceitou, a coitada. Depois Medeiro Vaz passou mal, outros tinham dôres, pensaram que carne de gente envenenava. Muitos estavam doentes, sangrando nas gengivas, e com manchas vermelhas no corpo, e danado doer nas pernas, inchadas. Eu cumpria uma disenteria, garrava a ter nôjo de mim no meio dos outros.

Somente a partir da súplica da mulher, que diz que o “macaco” era “criaturo de deus”, é que os homens do bando começam a passar mal. Alguns mesmo continuam a comer para não morrerem eles também, mas, ao saber ser um homem, o corpo sofre a partir do que a cabeça escuta. Alguns vomitam, criam marcas no corpo, sentem dores. Apenas através da palavra, o corpo padece, aquela terra do diabo. Mesmo desconfiados de a mulher querer vingança, o bando a acompanhou para comerem mandioca. Segue o retorno, a saída do Liso. Quando saem, Riobaldo, que havia prometido que se casaria com Otacília, acaba desistindo naquele momento: “E despaireci meu espírito de ir procurar Otacília, pedir em casamento, mandado de virtude. Fui fogo, depois de ser cinza. Ah, a algum, isto é que é, a gente tem de vassalar. Olhe! Deus come escondido, e o diabo sai por toda parte lambendo o prato...”. Sob o signo do mal, do calor, da secura e da loucura, Riobaldo apresenta essa tentativa: “Dando meias andadas, nós chegamos num ponto-verdadeiro, num Burití-do-Zé. Dono de lá, Sebastião Vieira, tinha curral e casa. E guardava munição da gente: mais de dez mil tiros de bala”. E assim finda a primeira tentativa de travessia do Liso do Sussuarão.

A segunda travessia do Liso do Sussuarão é feita unicamente pelo estabelecimento da vontade de Riobaldo: “A invenção minha era uma, os minutos todos, tivesse um relógio. A atravessar o Liso do Sussuarão. Ia. Indo, fui ficando airoso”. Enquanto Medeiro Vaz fez toda uma preparação para a tentativa de travessia, nem mesmo os homens sabiam da intenção de Riobaldo, apenas desconfiando dela por conta

dos lugares por onde estavam passando. Riobaldo está pleno de si e de sua força. Homem que agora pertence àquele lugar, sendo também demoníaco. Ele agora é o Urutú-branco, serpente, e enuncia isso com toda a sua força e, mesmo com Diadorim, impõe agora sua vontade e natureza:

No que eu no meu destino não pensei. Diadorim, em sombra de amor, foi que me perguntou aquilo: — Riobaldo, tu achasses que, uma coisa mal principiada, algum dia pode que terá bom fim feliz? Ao que eu, abirado, reagi: — Mano meu mano, te desconheço?! Me chamo não é Urutú-Branco? Isto, que heide á, maximé! Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. Hoje, eu sei; isto é: padeci. O que era uma estúrdia queixa, e que fosse sobrôssu eu pensei. Assim ele acudia por me avisar de tudo, e **eu, em quentes me regendo, não dei tino.** Homem, sei? A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver. O que na hora achei, foi que Diadorim estivesse me lembrando de Medeiro Vaz não ter conseguido cruzar a travessia do *raso*. **Mas Diadorim, também, não adivinhou meu espírito.** Pois, por aquela conta, mesma, era que eu queria. Sobre o que eu era um homem, em sim, fantasia forra, tendo em nada aqueles perigos, capaz do caso. **Para vencer vitória, aonde nenhum outro antes de mim tivesse! Respinguei dessas faíscas constantes. Eu, não! o cujo do orgulho, de mim, do impossível.** (grifo nosso)

Nos grifos que fizemos, se vê a linguagem de Riobaldo construída para ser como o Liso do Sussuarão, “em quente se regendo”. Com o espírito outro, com o desejo de ser melhor que todos antes dele, Riobaldo “faísca”, como o lugar, com “o cujo do orgulho”, o cujo sendo um dos nomes do diabo e do Liso, “o impossível” – Riobaldo e o Liso do Sussuarão são agora um só sob as asas do demônio. Riobaldo “ardia em si”, queria a confiança cega dos homens, que o seguissem para qualquer lugar que fosse e quisesse:

Era feito se eu estivesse aloucado extenso. Porque, o que eu estava mandando, nem Medeiro Vaz mesmo não teria sido capaz de crer: eu queria tudo, sem nada! Aprofundar naquele *raso* perverso — o chão esturricado, solidão, chão aventêsma — mas sem preparativos nenhuns, nem cargueiros repletos de bom mantimento, nem bois tangidos para carnação, nem bogós de courocrú derramando de cheios, nem tropa de jegues para carregar água. Para que eu carecia de tantos embarços? **Pois os próprios antigos não sabiam que um dia virá, quando a gente pode permanecer deitada em rede ou cama, e as enxadas saindo sozinhas para capinar roça, e as fôices, para colherem por si, e o carro indo por sua lei buscar a colheita, e tudo, o que não é o homem, é sua, dele, obediência?** Isso, não pensei — mas meu coração pensava. Eu não era o do certo: eu era o da sina!

A metáfora do dia que virá, usada por Riobaldo, é paradigma dessa nova linguagem que se configura para a segunda travessia do Liso do Sussuarão. Essa metáfora, criada por Walnice Galvão, aponta para uma esperança no futuro que se apresenta na cultura como um alívio para as dores do presente. Muito utilizada na

música popular brasileira durante a Ditadura Militar, essa metáfora aponta para o futuro como o único momento de possibilidade da felicidade. A imagem das ferramentas que trabalham sozinhas, no entanto, se refere a um passado mítico, a Idade de Ouro, um tempo de comunhão entre deuses e homens. O Riobaldo que está de posse da força do demônio, uma espécie de deus, é ele mesmo detentor desse conhecimento. Nessa exortação a um futuro utópico, que é, ao mesmo tempo, um passado mítico, Riobaldo quer antecipar o tempo, quer ele ser a transformação, um arauto desse dia. Homem-demônio ou daimonion (com um deus dentro), Homem dono do destino, homem pleno de toda a sua vontade e da vontade dos outros:

Os outros, não me cumprissem, eu havia de voltar de lá, dar de mão de minha tenção? Nuncas. Só melhor sozinho eu ia. Ia, por meus brancos ossos. Transe, tempo, que esperei a resposta deles. **Dei a palavra! Meus homens. Ah, jagunço não despreza quem dá ordens diabradas.** — Se amanhã meu dia for, em depois-d'amanhã não me vejo. — Antes de menino nascer, hora de sua morte está marcada! — Teu destino dando em data, da meia-noite tu vivente não passa... Os que diziam assim eram todos eles, secundando os cabecilhas.

Riobaldo está sob o signo do diabo, na agora sua própria terra, seu lugar de pertencimento. A partir da vontade de Riobaldo, os homens se animam, ganham disposição. O líder, o guerreiro, inspira seus soldados para a guerra, para vencer tudo, até o impossível: “Valentes que eram, e como foram se animando. Ao que me obedeciam, ao meu melhor em redor. A gente andou no comum, até ao fim do gameal. Aí, se estava, se esbarrava, frente a frente com o Liso”. Até o sol está “em glóira”, é um aliado, está com ele. O pensamento em Otacilia, que, na primeira travessia, foi feito sob desespero e loucura, agora é tomado de uma serenidade que acompanha a sua nova disposição ética: “Eu pensei em Otacília; pensei, como se um beijo mandasse. Soltando rédeas, entrei nos horizontes”. Nessa nova linguagem, nova descrição do Liso:

O que era, no cujo interior, o Liso do Sussuarão? — era um feio mundo, por si, exagerado. O chão sem se vestir, que quase sem seus tufos de capim seco em apraz e apraz, e que se ia e ia, até onde a vista não se achava e se perdia. Com tudo, que tinha de tudo. Os trechos de plano calçado rijo: casco que fere faíscas — cavalo repisa em pedra azul. Depois, o frouxo, palmo de areia de cinza em-sobre pedras. E até barrancos e morretes. A gente estava encostada no sol. Mas, com a sorte nos mandada, o céu ennuveou, o que deu pronto mormaço, e refresco. Tudo de bom socorro, em az. A uns lugares estranhos. Ali tinha carrapato... Que é que chupavam, por seu miudinho viver? Eh, achamos rêsas bravas — gado escorraçado fugido, que se acostumaram por lá, ou que de lá não sabiam sair; um gado que assiste por aqueles fins, e que como veados se matava. Mas também dois veados a gente caçou — e tinham achado jeito de estarem gordos... Ali, então, tinha de tudo? Afiguro que tinha. Sempre ouvi zum de abêlha. O dar de aranhas, formigas, abêlhas do mato que indicavam flores. Todo o tanto, que de sede não se penou demais. Porque,

solerte subitamente, pra um mistério do ar, sobrechegamos assim, em paragens. No que nem o senhor nem ninguém não crê: em paragens, com plantas. De justiça, digo, também! uma regra se teve, sem se saber de quem foi que veio a ideia dessa combinação. Qual foi que a gente se apartou, em grupos de poucos, jornadeando com a maior distância aberta. Mas que, assim, quando um avistasse qualquer coisa diversa, podia dar sinal, chamando os outros para novidade boa. Eu que digo. Mesmo, não era só capim áspero, ou planta peluda como um gambá morto, o cabeça-de-frade pintarrôxa, um mandacarú que assustava. Ou o xique-xique espinharol, cobrejando com suas lagartonas, aquilo que, em chuvas, de flôr dói em branco. Ou cacto preto, cacto azul, bicho luiz-cacheiro. Ah, não. Cavalos iam pisando no quipá, que até rebaixado, esgarço no chão, e começavam as folhagens — que eram urtigão e assa-peixe, e o neves, mas depois a tinta-dos-gentios de flôr belazul, que é o anil-trepador, e até essas sertaneja-assim e a maria-zipe, amarelas, pespingue de orvalhosas, e a sinhazinha, muito melindrosa flôr, que também guarda muito orvalho, orvalho pesa tanto! parece que as folhas vão murchar. E herva-curradeira... E a quixabeira que dava quixabas. Digo — se achava água. O que não em- apenas água de touceira de gravatá, conservada. Mas, em lugar onde foi córrego morto, cacimba d água, viável, para os cavalos. Então, alegria. E tinha até uns embrejados, onde só faltava o burití! Palmeira alalã — pelas veredas. E buraco-pôço, água que dava prazer em se olhar. Devido que, nas beiras — o senhor crê? — se via a coragem de árvores, árvores de mata, indas que pouco altaneiras! simaruba, o aniz, canela-do-brejo, pau-amarante, o pombo; e gameleira. A gameleira branca! Como outro-tempo se cantava!

O lugar antes temido e desconhecido agora era possível até sob a linguagem da poesia: “Sombra, só de gameleira, / na beira do riachão...”. Versos que na primeira travessia significavam a busca por um outro tempo-espaco, uma fuga necessária, agora eram de louvação ao lugar. Mas o diabo dá e cobra. O desfecho em glória da travessia do Liso do Sussuarão efetuada pelos riobaldos tinha um preço. O preço veio cobrado em duas pagas: uma por Diadorim; outra pelo sacrificio humano.

Triste engano. Do que não lembrei ou não conhecesse, que a bula dele é esta! aos poucos o senhor vai, crescendo e se esquecendo... Daí, mesmo, que, certa hora, Diadorim se chegou, com uma avença. Para meu sofrer, muito me lembro. Diadorim, todo formosura. — Riobaldo, escuta! vamos na estreitez deste passo... — ele disse; e de medo não tremia, que era de amor — hoje sei. — ...Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você... Ele disse, com o amor no fato das palavras. Eu ouvi. Ouvi, mas mentido. Eu estava longe de mim e dele. Do que Diadorim mais me disse, desentendi metade. Só sei que, no meio reino do sol, era feito parássemos numa noite demais clareada.

Essa paga ainda não é possível entender através do discurso de Riobaldo. Só saberemos no confronto final com o Hermógenes. Mas a segunda paga, o sacrificio humano, requisitado pelo demônio-lugar, foi a morte do Treciziano. Riobaldo vê no homem o próprio diabo e, à faca, mata o sujeito. Conquista mais confiança dos homens, fica em glória e deixa o corpo “para o ar do raso”. Era necessário haver morte, mesmo com travessia feita por um semelhante do Liso. Havia pedágio: sangue. Apenas um que

não enxergava com os olhos do mundo é que entendia o motivo daquela morte: “Como que o cego Borromeu garrou um fanhoso recitar, pelos terços e responsos. Medo de cego não é o medo real”. E por isso invocava a proteção divina.

Sumimos de lá, há-de que tocávamos, adiante. À viajadamente eu ia, desconversei meu espírito. Até às alelúias! Que, como conto. Aquele Treciziano tinha redobrado destino de triste-fim de louco. Pois nem bem três léguas andadas, daí depois, a gente saía do Liso, como que a ponto! dávamos com uma varzeazinha e um esporão de serra; chapadas, digo. Apeei na terra cristã. Se estava no para ver esses campos crondeubais da Bahia.

A palavra arquitetônica e o tom emotivo-volitivo nas duas travessias do Liso do Sussuarão são construídas por Riobaldo para marcar: a maldade do lugar e a aumentar a glória de sua vitória sobre ele. Vitória que seria total não fosse a paga antecipada ainda no Liso: o segredo de Diadorim não seria revelado por ele em vida, mas por ela em morte. O amor de Riobaldo seria o alto preço pela travessia, pela vitória sobre o outro pactário. As linguagens que se estabelecem em *Grande Sertão*: veredas, palavra-ação, palavra-movente, que acompanha cada um dos momentos com um tom emotivo-volitivo e uma plurissignificação que alcança várias possibilidades de dialogismo, definem a sua característica de narrativa arquitetônica, como tentamos demonstrar a partir do cronotopo do redemoinho, no pacto; e nas fazendas São Gregório e Sempre-Verde, na relação entre autor e herói.

*

Nesses três capítulos, fizemos um conjunto de análises da ficção de João Guimarães Rosa a fim de demonstrarmos o que dissemos na primeira parte desta tese. As relações únicas e as possibilidades de compreensão às quais chegamos nessas análises se mostraram muito além da teoria bakhtiniana, uma literatura com força criadora acima de qualquer teoria. A ficção de Guimarães Rosa, acreditamos, requer ainda um olhar mais profundo, mais global, a fim de revelar todas as suas possibilidades. Aqui nesta tese tentamos dar um primeiro passo nesse sentido.

Para fechar nossas reflexões sobre as arquitetônicas sertanejas da ficção de João Guimarães Rosa, falta determo-nos no cocriador – no próximo capítulo.

9 COCRIAÇÃO NAS ARQUITETÔNICAS SERTANEJAS

Depois de analisar como se estabelecem as relações entre tempo e espaço, a cronotopia, as relações entre autor e herói, a palavra e o tom emotivo-volitivo nas arquitetônicas sertanejas da ficção de João Guimarães Rosa, iremos nos voltar agora para uma categoria que está na fronteira entre dois mundos: o cocriador. Entre o mundo da vida, do ato cognitivo e ético, e o mundo estético da obra literária, o cocriador é parte fundamental para a compreensão ativa, o acabamento da atividade estética. A maneira como o leitor se coloca diante da personagem e do autor-criador, e também do autor-pessoa, é reveladora de como o objeto estético se configura e se realiza no mundo da vida, como produto da experiência prática do indivíduo que coparticipa ativamente diante desse objeto.

No início de nossa pesquisa, fizemos uma reflexão sobre uma fala de Guimarães Rosa, na conversa com Gunther Lorenz, sobre o que ele esperava do crítico, um leitor especializado de sua obra. Aquela reflexão e aquela fala serviram como base para estabelecermos muitas de nossas posturas diante da literatura e aqui elas serão fundamentais para construirmos uma abordagem outra em nossas análises. Tal abordagem pretende unir o conjunto de andaimes, formado pelos quatro capítulos da primeira parte, e as arquitetônicas sertanejas, formadas pelas três categorias apresentadas nesta segunda parte. A ideia de coparticipação, de contribuição do leitor, do crítico, colocada por Rosa se relaciona diretamente com a ideia de Mikhail Bakhtin.

O diálogo entre os dois, Rosa e Bakhtin, que propusemos no primeiro capítulo, recebe um novo dimensionamento, relacionado, agora, com a importância do leitor e das várias possibilidades de leitura que caracterizam, para os dois, a Literatura. Um campo da atividade humana que se apresenta como único em sua capacidade de ativismo e transformação do espírito humano, que transcende a percepção estética da realidade, oferecendo novas possibilidades do real através da ficção, da criação de universos e experiências determinadas pela linguagem e significados pela linguagem do outro. Se o salão onde acomodamos Guimarães Rosa e Mikhail Bakhtin parecia apertado, parecia não caber todo mundo a princípio, aqui o espaço é do tamanho adequado para acomodar confortavelmente todos aqueles que queiram coparticipar.

No texto “O autor e o herói na atividade estética” e, de forma complementar, no texto “O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na criação literária”, o russo faz várias considerações sobre o que chamamos aqui de cocriador. Esse termo é

um dos que Bakhtin utiliza e está diretamente relacionado a uma postura ativa do leitor diante da atividade estética. Como é característico de seu pensamento, o filósofo de Orel usa vários termos para se referir a essa categoria: leitor, autor-contemplador, autor-espectador etc. Mas, de forma geral, a categoria é dotada de condições específicas e progressivas, como etapas, para ser, de fato, vista como ativa diante do objeto estético: a empatia ou vivenciamento empático, a exotopia e o acabamento. Cada uma dessas etapas deve ser considerada teórica e separadamente para podermos compreender, adiante, em que medida a ideia de arquitetônicas sertanejas se mostra como uma ideia coparticipante e cocriadora da ficção de Guimarães Rosa. Depois de fazermos tais considerações, iremos discutir as categorias definidoras do que chamamos de narrativa arquitetônica, tratadas nos capítulos anteriores desta segunda parte, a partir da cocriação.

9.1 EMPATIA, EXOTOPIA E ACABAMENTO

É imprescindível, antes até de dizer “Fora Temer”, que tenhamos em mente a relação “eu-outro” como horizonte para qualquer reflexão posterior. O outro me completa. O outro me define enquanto eu. Eu vejo o outro e o defino enquanto outro e é impossível, para mim, definir-me a mim mesmo, pois eu não possuo o excedente de visão que o outro possui diante de mim. A existência e a percepção do outro enquanto outro-para-mim é baliza para o ato responsável, que é, ao mesmo tempo, responsivo – tem em si uma resposta. A obrigatoriedade dessa responsabilidade é determinante para que eu assumo o meu não álibi na existência, para que eu me coloque no mundo da vida e no mundo da cultura, para que eu me realize enquanto ser histórico, único e insubstituível. A possibilidade da substituíbilidade ou do eu ser representado, dar o seu lugar, por qualquer outro, como é possível no capitalismo⁸⁷, é impossível nessa perspectiva, pois a alteridade é sempre alteridade. A compreensão da existência do eu a partir do outro é um dos fundamentos do pensamento bakhtiniano e está totalmente vinculada à atividade estética, bem como às outras atividades humanas, seja no mundo da vida ou no mundo da cultura. Abaixo, destacamos um excerto no qual Bakhtin define o excedente de visão na relação eu-outro.

⁸⁷Veja o texto *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer. Sua metáfora de Ulisses preso ao mastro do navio para ouvir o canto das sereias ilustra essa “possibilidade” de substituíbilidade ou representatividade no capitalismo.

O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente de minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. (p. 23)

Diante dessa prerrogativa é que podemos pensar nas etapas que determinam o leitor como cocriador ou aquele que pratica a ação de contemplar um objeto estético de forma ativa e coparticipante, pois, para Bakhtin (2010, p. 39), “a obra de arte e a contemplação apoderam-se do elemento ético do conteúdo imediatamente, através da empatia ou da simpatia e da co-apreciação, e não por meio da exegese teórica”. A mesma ideia é desenvolvida no texto que estamos acompanhando. Nele, a primeira condição pensada por Bakhtin para o início dessa ação ou “ato de contemplação-ação” é a empatia, compenetração ou, como ele chama mais adiante em seu texto, vivenciamento empático:

O primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele (no modo, na forma possível dessa compenetração; deixemos de lado a questão psicológica da compenetração; basta-nos o fato indiscutível de em certos limites ela ser possível). Devo adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia; faltará, nesse horizonte, toda uma série de elementos que me são acessíveis a partir do meu lugar; assim, aquele que sofre não vivencia a plenitude da sua expressividade externa, ele só a vivencia parcialmente e ainda por cima na linguagem de suas autossensações internas: ele não vê a tensão sofrida dos seus músculos, toda a pose plasticamente acabada do seu corpo, a expressão de sofrimento do seu rosto, não vê o céu azul contra o qual se destaca para mim sua sofrida imagem externa. E mesmo que ele pudesse ver todos esses elementos, por exemplo, diante de um espelho, não disporia de um enfoque volitivo-emocional apropriado a esses elementos, estes não lhe ocupariam na consciência o lugar que ocupam na consciência do contemplador. Durante essa compenetração devo abstrair-me do significado autônomo desses elementos transgredientes a ele, utilizá-los apenas como indicativo, como dispositivo técnico da compenetração; sua expressividade externa é o caminho através do qual eu penetro em seu interior e daí quase me fundo com ele. (p. 23-4)

Essa compenetração, a empatia, é um requisito para a contemplação-ação. Mas ela por si não faz parte da atividade estética propriamente dita. O exame que Bakhtin faz desse ato é fenomenológico, como dissemos, e tenta estabelecer de forma sistemática os processos mentais que envolvem, a partir da exotopia inicial (a relação do eu-para-o-outro), a empatia e seu desenvolvimento. Ao falarmos de processos mentais, é

preciso esclarecer que Bakhtin não entende tais processos sob uma perspectiva psicologizante do homem. Para Bakhtin, assim como para Voloshinov – autor de *O Freudismo* –, os processos mentais ocorrem na consciência através dos mais variados tipos de vozes e diálogos interiores (MORSON; EMERSON, 2008, p. 190 ss.). Não há culpa e patologia alguma no processo de criação e cocriação. Voltemos à questão da empatia. Para ilustrar como a compenetração ou o vivenciamento empático se realiza num exemplo, Bakhtin recorre à tragédia de Édipo.

Tomemos o caso de Édipo. Nenhum momento de sua vida, uma vez que ele mesmo a vivencia, carece para ele de significação concreta no contexto semântico-axiológico dessa vida; sua diretriz volitivo-emocional, em casa momento dado, encontra sua expressão no ato (ato-ação e ato-palavra), reflete a si mesma na confissão e no arrependimento; no seu íntimo ele *não é trágico no sentido rigorosamente estético* dessa palavra; o sofrimento, vivido concretamente de dentro do próprio sofredor, para ele mesmo não é trágico; a vida não pode exprimir-se e enformar-se de dentro de si mesma como tragédia. Coincidindo interiormente com Édipo, de imediato eu me privo da categoria puramente estética do trágico; no contexto dos valores e sentidos em que Édipo vivencia concretamente a sua vida, não há elementos que construam a forma da tragédia. De dentro do vivenciamento a vida não é trágica, nem cômica, nem bela, nem sublime para o indivíduo que a vivencia concretamente e para que tem com ele um vivenciamento empático; só na medida em que eu saia do âmbito da alma que vivencia a vida, que ocupe uma posição firme fora dela, revista-a de carne exteriormente significativa, cerque-a de valores transgredientes à sua tendência concreta (o fundo, o ambiente como meio e não como campo de ação – horizonte), a vida dessa alma me aparecerá numa luz trágica, assumirá uma expressão cômica, tornar-se-á bela e sublime. (p. 64)

Fundindo-me com Édipo e perdendo minha posição fora dele [...], perco imediatamente o “trágico”, e para mim-Édipo essa atividade deixa de ser a expressão minimamente adequada e uma forma de vida vivenciada por mim, irá exprimir-se nas palavras e nos atos que o próprio Édipo realiza, mas eu rei vivenciar só de dentro essas palavras e ato apenas do ponto de vista do seu sentido real nos acontecimentos da minha vida e nunca do ponto de vista da sua significação estética – enquanto elemento do todo artístico de uma tragédia. Fundindo-me com Édipo e perdendo o lugar que *ocupo fora* dele, deixo de enriquecer o acontecimento de sua vida com um novo ponto de vista artístico inacessível a ele a partir do lugar único que ele ocupa, deixo de enriquecer esse acontecimento da sua vida como autor-contemplador; mas desse modo destrói-se a tragédia, que era justamente o resultado desse *enriquecimento fundamental* essencial inserido pelo autor-contemplador no acontecimento da vida de Édipo. Porque o acontecimento da tragédia como ação artística (e religiosa) não coincide com o acontecimento da vida, de Édipo, e seus participantes não são apenas Édipo, Jocasta e as outras personagens, mas também o autor-contemplador. No conjunto da tragédia enquanto acontecimento artístico, que é ativo é o autor-contemplador, ao passo que os heróis são passivos, salvo e redimidos pela *salvação estética*. Se o autor-contemplador perde a posição firme e ativa fora de cada uma das personagens e vem a fundir-se com elas, destroem-se o acontecimento artístico e o todo artístico como tal, no qual ele é elemento indispensável como pessoa criadora autônoma; Édipo ficará a sós consigo mesmo, não salve nem redimido esteticamente, a vida permanecerá inacabada e injustificada em outro plano axiológico diferente daquele em que ela efetivamente transcorria para o próprio vivente. (p. 65-6)

Esse é um exemplo concreto de como o vivenciamento empático é fundamental (e perigoso) e está intimamente ligado à necessidade da exotopia e do acabamento para a ativa contemplação, para que o leitor/espectador seja, de fato, um cocriador. A partir desse exemplo, podemos vislumbrar uma reflexão com a ideia de catarse aristotélica. Lembremos que no livro VI da *Poética*, Aristóteles designa a catarse das emoções de temor e piedade como o efeito principal da Tragédia. A professora Sandra Luna (2005) faz um exame detalhado da ação trágica. Para esse exame, ela analisa de perto os conceitos elaborados por Aristóteles na *Poética*. Um dos principais é o conceito de catarse. Depois de pensar sobre os aspectos que envolvem a tradução do termo a partir do grego, ela se pergunta: “de que forma se daria a ‘catarse’, o processo benéfico de alívio dessas emoções?” (2005, p. 219). A resposta, construída a partir de vários pensadores, se apresenta pelo caráter pedagógico que a catarse tem. Ou seja, a catarse implica num processo, semelhante à mimesis, de aprendizado. A partir da empatia por aquele que sofre, surgem o medo daquele sofrimento e a piedade por ele ser imerecido. Lembra Luna que esse aprendizado não se caracteriza como um “didatismo explícito” (2005, p. 220), mas segundo a ideia aristotélica de que a “experiência prática é o melhor caminho para o aprendizado” (2005, p. 220). Partindo dessa compreensão de catarse, a ideia de cocriação, se considerarmos o exemplo de Bakhtin, é a própria noção de catarse. Através da cocriação, podemos perceber a catarse como um processo não apenas peculiar à tragédia, mas próprio à atividade estética como um todo, que recebe significação ou atualização ativa no mundo do ato responsável e responsivo, no ato ético-cognitivo, no mundo da vida. Mas é fundamental o estar fora. “Sofrer com” não pode significar “sofrer por ele” ou “sofrer no lugar dele”. “Sofrer com” significa compreender o estado de espírito daquele que sofre, suas dores, seus sentimentos. A partir dessa ligação empática ou simpática, dessa compenetração, é essencial que eu volte para mim, que me mantenha fora, pois

A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração, isto é, o sofrimento de um dado indivíduo, através dos elementos transgredientes a todo o mundo material da sua consciência sofredora, elementos esses que agora têm uma nova função, não mais comunicativa e sim de *acabamento*: a postura do corpo dele, que no comunicava sofrimento, conduzia-nos para o seu sofrimento interior, torna-se um valor puramente plástico, uma expressão que encarna e dá acabamento ao sofrimento expresso, e os tons volitivo-emocionais dessa expressividade já não são tons de sofrimento; o céu azul, que o abarca, torna-se um elemento pictural, que dá solução e acabamento ao seu sofrimento. E todos esses

valores que concluem a imagem dele, eu os hauri do excedente da minha visão, da minha vontade e do meu sentimento. Cumpre ter em vista que os elementos de compenetração e acabamento não se sucedem cronologicamente; insistimos na diferenciação de sentidos entre eles, embora eles estejam intimamente entrelaçados e se fundem no vivenciamento ativo. Em uma obra literária cada palavra tem em vista ambos os elementos, exerce função dupla: orienta a compenetração e lhe dá acabamento, mas esse ou aquele elemento pode predominar. Nossa tarefa imediata é examinar aqueles valores plástico-picturais e espaciais que são transgredientes à consciência e ao mundo da personagem, à sua diretriz ético-cognitiva no mundo, e o concluem de fora, a partir da consciência do outro sobre ele, da consciência do autor-contemplador. (p. 25)

O retorno a si mesmo depois desse vivenciamento empático garante a manutenção do meu lugar extralocalizado em relação ao outro. Esse segundo momento, a exotopia, é o que dá forma, o que nos faz perceber esteticamente o outro. Exotopicamente, eu construo toda a visão, dou sentido ao outro e aos acontecimentos. Eu tenho agora a possibilidade de contextualizar, de oferecer, por exemplo, ajuda, conforto, àquele que sofre. Pensando num objeto estético literário, como o trágico, é nesse momento de extralocalidade que sinto medo, associo o sofrimento do herói às minhas próprias experiências e percebo o quão doloroso aquilo pode ser. É nesse momento que eu sinto piedade pelo outro que sofre sem merecer. É o momento da fruição, da tomada de consciência do que está acontecendo diante de mim. Por isso, a exotopia, a extralocalização, é fundamental para mim diante do outro. Eu não posso me confundir com ele. Eu preciso ter posse de meus atos e pensamentos para, enfim, passar à terceira etapa, cognitiva, do acabamento. Ainda com relação à exotopia, é preciso falar que a extralocalização do eu em relação ao outro pressupõe tanto grandezas temporais como espaciais, cronotópicas, principalmente quando nos referimos à obra de arte. Continuando com o exemplo tragédia e lembrando mais uma vez a *Poética* aristotélica, sabemos que o herói trágico, para ser “efetivo”, não deve ser alguém nem bom demais nem vil demais, mas alguém que sofre por conta de um erro (*hamartia* – que não é uma falha moral, mas um erro de cálculo, um engano) que acaba sendo irremediável. Além disso, o herói deve ser alguém de família ilustre (mítico). Do ponto de vista da exotopia, as condições que Aristóteles elenca para o herói trágico estão diretamente relacionadas à extralocalização espacial e temporal.

Em seguida, temos o acabamento, processo de totalização da contemplação. O acabamento, a percepção da cena inteira, do horizonte de toda a situação que se apresenta diante de mim. Esse ato cognitivo, de pensamento, é igualmente importante para o vivenciamento ativo, para a coparticipação. Através desses três momentos,

realizados conjunta e simultaneamente (vale reiterar o aviso de Bakhtin de que esse processo não se estabelece como uma regra) diante da obra de arte, é que o objeto estético se materializa, cumpre seu objetivo diante do mundo da vida, pois “a personagem, o autor-espectador – eis os momentos vivos essenciais, os participantes do acontecimento da obra; só eles podem ser responsáveis e só eles podem dar a ela a unidade de acontecimento e fazê-la comungar essencialmente no acontecimento único e singular do existir” (p. 176).

Efetivamente, o que fizemos nos capítulos anteriores pode ser compreendido através das etapas que acabamos de descrever. As várias considerações, tomadas de posição, análises, correlações são atos de cocriação, tanto diante da Literatura de Guimarães Rosa como do conhecimento de forma geral, do mundo da cultura no qual estamos inseridos intelectualmente. Assim, para dar acabamento a essa coparticipação, iremos tratar de cada momento anterior, desta segunda parte, diante da ideia de cocriação: o cronotopo, o autor e o herói e a palavra arquitetônica e o tom emotivo-volitivo.

9.2 CRONOTOPO E COCRIAÇÃO

Em nossa leitura da cronotopia na ficção de João Guimarães Rosa, deixamos claro como a atualização cronotópica recebe uma materialização especial. Cada livro, cada texto, têm uma maneira de concretizar a relação entre tempo e espaço. Como tentamos estabelecer no capítulo III, essa maneira é representativa da mundivisão rosiana e está diretamente ligada à forma literária, à maneira rosiana de representar a realidade.

A constatação de três novos motivos cronotópicos (travessia, comunhão e redemoinho) está condicionada à compreensão da inextrincabilidade das categorias da narrativa, em sua disposição arquitetônica, e funciona como a atualização do gênero narrativo em sua forma. Esses motivos vistos também como ideologia modeladora de gênero possibilitam a noção de que a ficção rosiana tem, em sua composição fundamental, a forma do caso – formas orais populares, como entende Machado (1995) – da narrativa popular em sua acepção brasileira na qual um narrador conta acontecimentos ocorridos consigo ou com outrem, sejam verídicos ou não, a fim de comentar um outro acontecimento direta ou sutilmente relacionado com o do caso, dar um exemplo, estabelecer um ensinamento moral ou simplesmente para passar o tempo,

entreter, seja através do riso ou da comiseração. Essa forma simples ou gênero primário popularizado no Brasil (de maneira específica, sendo vinculado às pessoas interioranas ou de qualquer lugar, idosos e/ou sábios) e no mundo como o conto popular. A performance associada a essa forma simples/gênero primário é reconfigurada na narrativa arquitetônica redimensionando as disposições temporais e espaciais em vários níveis no texto rosiano. É também através dessa forma simples/gênero primário que podemos estabelecer uma relação entre a cronotopia da narrativa arquitetônica e a visão de mundo rosiana.

A cosmovisão rosiana funciona como o eixo catalisador das categorias narrativas a partir da forma simples/gênero primário do causo e de procedimentos narrativos comuns à tradição europeia, latino-americana e brasileira, redimensionados no estilo individual do autor, que não apenas aproveita as formas tradicionais, mas as recria de modo a garantir uma obra que seja regionalista, ligada, portanto, a um tipo de representação característico da Literatura Brasileira e, ao mesmo tempo, universal. Podemos, da mesma maneira, insistir que, no caso da ficção de Guimarães Rosa, a ideia de um tipo regionalista como algo que delimite a obra de um escritor em oposição a um universalismo difuso acaba sendo um desserviço à própria compreensão de Literatura. Classificar, assim, a ficção de Rosa como vinculada a um tipo de literatura, ou demarcando-a em um território geopolítico, significa desperdiçar toda a complexidade plurissignificante dessa obra. Não classificar a partir de um critério temático ajuda a pensar a obra de acordo com um critério estético e ético, tornando-a essencial para a humanidade. Tal compreensão acaba não servindo apenas para a ficção de Rosa, mas para a Arte de forma geral. A cocriação a partir da cronotopia rosiana deixa que estabeleçamos linhas de compreensão do texto em seus limites internos indo até o gênero em suas transformações e correlações históricas, estéticas, filosóficas e culturais.

9.3 AUTOR E HERÓI E COCRIAÇÃO

Como mencionamos no capítulo VII, Rosa criava suas estórias e seus livros. As formas dos sumários em *Primeiras Estórias* ou em *Tutameia* são significativas para a compreensão tanto das narrativas como da forma dos livros. Clara Rowland, como vimos no capítulo II, dedica sua pesquisa à compreensão de que a forma do objeto livro é um elemento indispensável na produção literária de Guimarães Rosa. Aqui, chamamos atenção para os prefácios de *Tutameia* e como eles podem ser lidos junto às nossas

leituras da relação entre autor e herói nas arquitetônicas sertanejas.

Nos quatro prefácios, temos uma série de assuntos que sugerem uma espécie de explicação do autor-pessoa para a sua obra ficcional. Em “Aletria e Hermenêutica”, há uma reflexão sobre a forma da anedota, sobre o nada e uma série de adágios; em “Hipotrérico”, o assunto é o neologismo; em “Nós, os temulentos”, a reflexão é sobre as pessoas que observam as coisas em sua simplicidade, em seu significado mais referencial e imediato; em “Sobre a escova e a dúvida”, dividido em sete partes e um glossário, há uma conversa de Guimarães com ele mesmo (na qual um dos dois está bêbado), uma palavra sobre o ensinamento que o Tio Cândido lhe dera sobre a importância de duvidar, uma reflexão sobre o tempo, da impressão sobre os outros, uma anedota sobre a escova de dentes, para dar sentido ao título do prefácio, a descrição de como ele justifica a criação de algumas narrativas através da ideia de *serendipity* e a convivência com vaqueiros.

A sequência desses prefácios pode ser compreendida como uma poética, uma abordagem holística de toda a obra, dos procedimentos, temas e estilo, da visão de mundo de Rosa. Se pensarmos esses prefácios a partir da relação entre autor e herói, podemos entender que o agir ético configurado esteticamente a partir da visão de mundo de Rosa é visto ou percebido numa disposição que aproxima autor-criador e herói para um posicionamento ético-volicional responsivo e responsável que se volta para o mundo como um lugar de materialização do pensamento, como um lugar em que o peso axiológico do pensamento convertido em palavra escrita deve ser reorientado para o eu e para o outro, para uma relação em que o eu e o outro estejam munidos de importância e significado, sendo um criança ou um filósofo antiquíssimo; cada reconfiguração do pensamento humano é uma resposta, tem um significado e é parte da responsabilidade inerente a cada um – ente que é insubstituível e irrepitível em seu posicionamento histórico. Em nossa atividade de cocriação, ao percebermos a relação entre autor e herói nas arquitetônicas sertanejas de Guimarães Rosa, em nosso excedente de visão (exotopia), pensamos no agir ético das personagens e do autor-criador, mas sem esquecermos que eles não fazem parte do mundo da vida, que seu agir ético e as decisões tomadas estão configuradas a partir de uma representação estética que visa a uma abertura e, por isso, permanece tão próxima ao ato-processo e não ao antedado ou ao dado. A relação entre autor e herói, percebida com o cronotopo como índice de novidade em Guimarães Rosa, carrega essa potencialidade de percepção – percepção não finalizável e, portanto, única e irrepitível.

9.4 PALAVRA, TOM E COCRIAÇÃO

O objeto das aspirações do autor não é, em hipótese nenhuma, esse conjunto de ideias em si mesmo, como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto é precisamente a passagem do tema por muitas e diferentes vozes, a polifonia de princípio e, por assim dizer, irrevogável, e a dissonância do tema. A própria distribuição das vozes e sua interação são importantes para Dostoiévski. (p. 310)

A única variação do discurso em Dostoiévski como compreendido por Bakhtin para a palavra em Guimarães Rosa é que há em Rosa uma outra voz sempre altissonante e silenciosa junto a todas as outras vozes que trazem dissonância ao tema: a palavra por ela mesma, como vimos no capítulo VIII.

A chamada palavra arquitetônica na ficção de Guimarães Rosa, ao ser examinada junto com as outras categorias da narrativa, faz com que os vazios de significação, possibilitados unicamente pela tentativa de compreensão descontextualizada, deixem de existir e recebam outras possibilidades de entendimento a partir da materialidade da palavra. Se pensarmos com Jean-Paul Sartre, por exemplo, na palavra da poesia e na palavra da prosa, veremos que a palavra arquitetônica na ficção rosiana está mais próxima da palavra poética. Sua objetificação, sua materialidade mais próxima de uma imagem poética totalmente integrada à personagem que a enuncia, ao texto, ao enredo, ao tema e, conseqüentemente, ao momento em que ela é enunciada. Todas as disposições emotivas e volicionais entoadas de acordo o ânimo da personagem que enuncia e que vão dar sentido e significação àquela palavra. O valor do neologismo, do anacronismo, do xenismo ou qualquer que seja a variedade morfo-semântica da palavra na ficção de Rosa, está não apenas nela mesma e na sua compreensão linguística, mas nela mesma e na sua correlação com o todo arquitetônico da obra. Compreender a palavra de Guimarães Rosa como palavra arquitetônica é percebê-la não como um cinzel ou um pedaço de mármore que não serviu, na escultura, para a construção do homem exterior, mas é percebê-la como parte essencial para a contemplação desse homem num dado tempo e espaço. A palavra arquitetônica é como o vento que desgasta a peça, o incidente que quebrou parte do mármore, deixando a estátua única para quem a vê num determinado tempo e lugar. Esses elementos fazem parte do objeto estético, fazem parte da obra, de sua compreensão, e devem ser vistos junto ao todo.

A realização de uma leitura a partir da empatia, exotopia e acabamento de forma ativa diante do objeto estético é alicerçada na condição de perceber o objeto estético como coisa representante, ou seja, como um ato responsável e responsivo materializado numa forma estética que pode ser atualizado como novo ato responsável e responsivo quando lido em outro lugar e tempo. As condições históricas, sociais e econômicas do coparticipante como uma das forças centrífugas e criadoras do objeto estético são fundamentais para a compreensão desse objeto estético como um produto humano. Como aberto, como um produto do conhecimento e da arte humana que nos serve para compreendermos e transformarmos a própria cultura, a arte, a própria História e, principalmente, a nós mesmos a partir sempre da percepção do outro.

10 PARA QUE SERVE UMA TESE?

Precisava vir. Livros que os senhores leram são isso aqui tudo. Sertão. Onde os pastos carecem de fechos e um vive seu Cristo-Jesus debaixo de tanta esperança quanto de resignação. Eu cá tenho meus guias. Não me desprendo deles... Se eu já não soubesse que os senhores já rodaram do morro da Garça à vereda da Vaca por esses dias, ia acompanhar uma boiada com vocês. Coisa só nossa aqui do sertão. Toma uma caninha? Germana! Bebida melhor que a Vodka lá de sua terra. O senhor ri certas risadas. Pois, olhe, esse aqui que veio com o senhor sabe, você toma uma garrafa dessas aqui e até gente virando onça você vê. Isso se você mesmo não virar uma. Era um tio meu. Mora perto não, mora longe. Longe daqui. Lá nos Gerais. Num disse! Olh'prai, meu senhor, o russo apreciou a Germana! Tenha cuidado não. Bêbado tem sorte. Certa feita, um chamado Badú, vaqueiro namorador aqui da Tampa, escapou da morte por vir bêbado atochado no lombo dum burrico. Burro é o melhor animal, já falei de muitos, guiando gente por aí toda hora e às vez. Essa venda era de meu pai, senhor Floduardo. Muita coisa que eu sei foi ele quem me ensinou. Caçador dos bons. Mas muita coisa, muita, que eu li e vi por aí. Conheci demais. Esse Dostoiévski e outros tantos conterrâneos seus. Teve Goethe, Dante, Camões, Schopenhauer. Filosofia me preza demais. E não? Eu não escolho, de escola e pensamento eu leito todos. Eu faço meu mundo debaixo de minhas vistas. Os senhores olhem. Tudo o que eu sei aprendi mesmo foi com a vida que me deram, no lugar que eu amo e no tempo de Deus. Ah, tem muitos! Você mostre pra ele depois. José de Alencar e Machado de Assis. Mostre Graciliano Ramos também. Tem muitos aqui. O senhor conhece muito Rabelais, mas já leu os nossos aqui? Tem que ler, subir aqui até o México e voltar até o Chile, tem muitos. Aqui perto encontra Melo Neto, Lispector e tantos quantos. Esse Euclides da Cunha – seu amigo cearense já riu – é homem culto, doutor letrado, mas parece que não pisou o sertão lá de cima com os pés descalços, não. Não sentiu a terra. E se sentiu demorou pouco e não se colocou no lugar deles lá, naquela guerra horrível – um massacre. Esse que tá com o senhor sabe. Na terra dele teve horror parecido, no Caldeirão da Santa Cruz. Já querem ir? Você vai, você fique, você tem que voltar mais vezes. Mas visita aqui em casa demora pelo menos três dias. Gostou da Germana? Tem mais. Vou encomendar umas garrafas pra você levar pra sua terra. Aprecio o senhor. Ideias suas são bem-vindas sempre. Eu cá penso parecido. Ele também. Tem eu, mas tem o outro que é que nem eu sem ser. E é no outro que eu me vejo a mim mesmo. Sem

o outro num tem eu. Sou responsável. O senhor ganhou minha confiança, acertou muita coisa. Ah, eu queria ter feito mais, tinha estória muita ainda pra ser contada. Fica a esperança, esperança que eu sei que o senhor tem, nos outros, no mundo e na vida. Eu tenho essa mesma esperança. Opa! Olha aí, ouviram? O almoço tá pronto. Se chegarem cá pra dentro. Eita, homem do Padre Cícero, nós vamo mostrar ao russo um tempero sertanejo agora é no feijão de todo dia...

Um encontro desses talvez fosse o que gostaríamos realmente de deixar relatado como consideração final para esta tese, pois o questionamento, incômodo, repetitivo talvez, mas sempre difícil de tragar que fazemos aqui é: para que escrever uma tese sobre literatura? Não sei se dizemos de maneira correta, mas, insistimos: para que escrever uma tese sobre literatura depois de 2015 – do golpe de estado, da “crise”, do aprofundamento da apatia, do total esmagamento do povo brasileiro, das manifestações neonazistas (até Donald Trump entra na equação que faz desnortear qualquer tentativa de leveza e fruição ou até esperança numa transformação da vontade humana através da literatura)? O ar está pesado. Os livros parecem não dizer mais o que diziam tempos atrás. Vai ficando impossível querer fazer outra coisa que não se estagnar no senso comum e deixar-se levar pela barriga, empurrando o tempo de qualquer jeito. No entanto, estamos aqui transformando loucura em coragem. Apegando-se bem ao último fio de esperança que guiou esta tese até aqui: há esperança na humanidade ainda. Rosa pensava assim. Bakhtin pensava assim. Os dois juntos aqui neste trabalho não o estão por acaso. Esperança que, misturada à loucura e coragem, dá a possibilidade de tratarmos do sertão como o vemos, no mundo da vida e no mundo da cultura.

Mas a pergunta, mesmo assim, permanece, e outros motivos possíveis se apresentam diante de nós.

O motivo primeiro que nos salta aos olhos é a ideia da formação dentro, claro, de uma necessidade burocrática de obtenção do grau máximo oferecido pelo sistema educacional em uma determinada área do conhecimento. Conseguir um título de doutoramento é a linha de chegada de um percurso longo e árduo. O coroamento de uma vida de dedicação aos estudos. Esta vitória é intermediada pela produção de um trabalho, chamado de tese, produzido ao longo de quatro anos, mais ou menos, a partir de um projeto selecionado por uma banca num programa de pós-graduação. Nesse sentido, a tese é feita e pensada como um mal necessário, como o último obstáculo entre aquele que anseia pelo trono e a coroa.

Aliado a esse motivo de formação, de titulação, alguns fazem a tese para conseguir a tão sonhada promoção funcional. O coroamento do motivo anterior vem, aqui, com um substancial aumento no vencimento do recém-doutor. É muito difícil, se pensarmos nesse enquadramento funcional na universidade pública brasileira, encontrarmos um professor que não sonhe com o título de doutor unicamente para mudar sua vida financeira. Qual a importância da tese, nesse caso? Nenhuma! Às vezes nem se sabe qual o assunto que foi discutido e escrito ao longo dos quatro anos, às vezes bem menos, do doutorado. No final de tudo, muitos desses recém-doutores nem sequer informam aos alunos (que ficaram sem aula durante todo aquele tempo de afastamento) qual o assunto da tese.

Mas há aqueles que anseiam por informar aos alunos, colegas, familiares, vizinhos, conhecidos e desconhecidos qual o assunto da tese. A tese funciona, para algumas pessoas, quase como um prego para colocar o diploma na parede, para exibir sua nova formação, sua nova titulação. Ser chamado de doutor por todos e todas é, para esse tipo de pessoa, um objetivo fundamental para se fazer uma tese e não uma tese qualquer. A tese deve ter notoriedade absoluta na área de atuação da criatura, deve ser publicada assim que sair da sala de defesa e discutida e comentada aos quatro ventos. O *status quo*, a notoriedade e a necessidade de demonstrar erudição acabam sendo os motivos básicos para alguns fazerem uma tese.

Outros, mais voltados para a área acadêmica e, novamente, para a universidade pública, reúnem os dois primeiros motivos e mais um: para conseguir o financiamento de alguns órgãos de fomento no Brasil, é necessário ser doutor (e às vezes nem isso só basta). Numa universidade pública sucateada que não tem repasse universal de recursos para todas as áreas, a titulação do corpo docente é fundamental para a sobrevivência do departamento ou do curso. Pois é a partir dos projetos financiados pelos órgãos de fomento através da iniciativa individual do professor doutor que a universidade pública, em muitos lugares do país, funciona e se mantém. Fazer uma tese, nesse sentido, é algo fundamental não só para o professor, mas para toda uma coletividade.

Muito parecido com esse caso anterior é aquele indivíduo que faz uma tese para contribuir com a área de atuação. Há vários problemas ainda não resolvidos em todas as áreas de conhecimento, e a pesquisa científica é fundamental para tentar solucionar esses problemas e propor outros que deem um sentido de evolução, de continuidade e de processo ao conhecimento para que ele não fique inerte. Fazer uma

tese para contribuir com a área de atuação é o motivo básico da pesquisa.

Mas parece que uns passam a vida estudando, pesquisando, lutando contra o sistema excludente da universidade brasileira apenas para ganhar discussões nas redes sociais. A tese e o título de doutor funcionam como uma validação da opinião do fulano para debater e impor suas perspectivas nos grupos e postagens que enchem a internet hoje. Acaba que a pesquisa se resume a números de pessoas que reagiram àquela discussão e fica por isso mesmo. Alguns milhares de compartilhamentos soam melhor do que contribuir com qualquer coisa que esteja vinculada à realidade.

E aqui estamos nós. Esta tese foi feita juntando um pouco de todos esses motivos, mas também para encontrar uma resposta simples para os problemas que se nos impuseram. Encontrar uma compreensão mais clara, mesmo que por vias complexas, de nossa literatura. Encontrar a simplicidade para entender a ficção de Guimarães Rosa é o motivo desta tese. Aqui, uma simplicidade que tenta transcender a obviedade e chegar às pessoas, no cotidiano. De maneira simples.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da primeira edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. **Rosa autor, Riobaldo narrador: veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Relume Dumara; FAPERJ, 2002

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

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Tradução e Apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da linguagem no Grande Sertão: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 4 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 2009.

ALENCAR, José de. **O Sertanejo**. 5 ed. São Paulo: Melhoramentos. Texto proveniente de: A biblioteca virtual do estudante brasileiro.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **A raiz da alma** (Corpo de Baile). São Paulo: Mandarim, 2001.

_____. **Palavra e Tempo: ensaios sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Criação e Crítica: 10)

ARAÚJO, Nabil. Estilística Literária: Leo Spitzer e a transmutação hermenéutica da leitura filológica. **Matraga**. Rio de Janeiro, v. 20, n. 32, jan/jun de 2013.

ARISTÓTELES. **Ética Nicomáquea. Ética Eudemia**. Introducción: Emilio Lledó Iñigo. Traducción y notas: Julio Palli Bonet. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LOGINO. **A Poética Clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direto do grego e do latim de Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. **Metafísica** [texto bilíngue]. Tradução: Giovvane Reale. São Paulo: Loyola, 2002.

ARRIGUCHI JR, David. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 40, nov de 1994.

ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro; Brasília: José Olympio; INL, 1984.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail; DUVAKIN, Viktor. **Mikhail Bakhtin em diálogo**: conversas de 1973 com Vicktor Duvakin. Tradução do Italiano por Daniela Miotelo Mondardo. 2 ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução do russo de Aurora Fornoni Bernandini et ali. 6 ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo: Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, prefácio e notas: Paulo Bezerra. Notas da edição russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. Tradução: Valdemir Miotello *et ali*. Introdução de Augusto Ponzio. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 4 ed. rev. e ampl. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Questões de estilística no ensino da língua**. Tradução, posfácio e notas: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Apresentação: Beth Brait. Organização e notas da edição russa Serguei Botcharov e Liudmila Gogotichvili. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7 ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

_____. **Teoria do romance I**: a estilística. Tradução, prefácio, notas e glossário: Paulo Bezerra. Organização da edição russa Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARROSO, Gustavo. **O Sertão e o Mundo**. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro, 1923.

BEMONG, Nele *et al.* (orgs.). **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. Tradução: Oziris Borges Filho *et al.* São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BENEDETTI, Nildo Maximo. **Sagarana**: o Brasil de Guimarães Rosa. 2008. 291 f. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOLLE, Willi. **Fórmula e Fábula**: teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973 (DEBATES, 86)

_____. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004 (Coleção Espírito Crítico).

_____. O Brasil jagunço: retórica e poética. **Revista do IEB**, n. 44, p. 141-158, fevereiro/2007.

BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. 2 ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. 4 ed. 5 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 42 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIT, Beth (org). **Bakhtin**: dialogismo e construção do sentido. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

_____. **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. **Bakhtin**: conceitos-chave. 4 ed. 4 reimp. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **Bakhtin**: dialogismo e construção do sentido. 2 ed rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

_____. **Bakhtin**: dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. 2 reimp. São Paulo: Contexto, 2010.

BRAIT, Beth. **Literatura e outras linguagens**. São Paulo: Contexto, 2010.

BRANCO, Ana Lúcia. **Tutameia**: do chiste à mimesis. A respeito da Família. 2009. (Dissertação de Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BRASIL, Assis. **Guimarães Rosa**: ensaio. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1969.

CAIXETA, Maryllu de Oliveira. **A Estória em Tutameia**: invenção e autoavaliação. Disponível em: www.assis.unesp.br/coloquioletras. Acesso em 04 de julho de 2018.

_____. **Ironias da Mimese em Tutameia**. Anais do SILEL, v. 3, n. 1, Uberlândia: EDUFU, 2013

CALLADO, Antonio. **Quarup**. 12 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALOBREZI, Edna Tarabori. **Morte e alteridade em Estas Estórias**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880.** 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Iniciação a Literatura Brasileira.** 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. **Literatura e Sociedade.** 8 ed. São Paulo: T.A Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. **Tese e Antítese: ensaios.** 4 ed. São Paulo: TAQ Editor, 2000.

_____. **Textos de Intervenção.** Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

_____. **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASTRO, E. M. de Melo. A língua em estado gasoso. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 100-107, 1998.

CASTRO, Nei Leandro de. **Universo e vocabulário do Grande Sertão.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

CHATIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Trad: Maria Manoela Galhardo. 2 ed. Difel: Algés, 2002.

CHIAPPINI, Lygia. Grande Sertão: veredas – a meta-narrativa como necessidade diferenciada. Belo Horizonte, **SCRIPTA**, v. 2, n. 3, 1998. p. 190-204.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum.** Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário.** 3 ed. Tradução: Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

COUTINHO, Eduardo (org). **Fortuna crítica: Guimarães Rosa.** 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

COUTINHO, Eduardo. **Grande Sertão: veredas – Travessias.** São Paulo: Realizações, 2013.

COUTO, Mia. **O fio das missangas: contos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da língua portuguesa.** 4 ed. rev. e atual. 5 reimp. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões.** Rio de Janeiro: Record, Atayala. S/d.

DANESE, Viviane Micheline Veloso e SIQUIERA, Joelma Santana. Infância e espaço em Primeiras Estórias (1962), de João Guimarães Rosa. **Gláukos**, v 14, n 2, p. 178-198, 2014.

DANIEL, Mary L. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Introdução de Wilson Martins. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Um Jogador: apontamentos de um homem moço**. Tradução de Boris Schnaiderman. Xilogravuras de Axl Leskoschek. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira e ALVES, Maria Theresa Abelha (orgs). **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Tradução: Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. 2 reimp. São Paulo: UNESP, Boitempo, 1997.

_____. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EM MEMÓRIA de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

EMERSON, Caryl. **Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin**. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. 4 ed. 4 reimp. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

_____. O espírito não pode ser portador do ritmo. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 17-24, 2010.

FERRATER-MORA, José. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Maria Stela Gonçalves *et al.* São Paulo: Edições Loyola, 2004.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

FLORA, Fábio. **Segundas estórias: uma leitura sobre Joãozito Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Aventura e Rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas e caráter e acção**. 2 ed. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

FREYRE, Gilberto. **Interpretação do Brasil: aspectos das formação social brasileira como proceso de amalgamento de raças e culturas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**: processo de desintegração das sociedade patriarcal e semipatriarcal no Brasil sob o regime de trabalho livre: aspectos de um quase meio século de transição do trabalho escravo para o trabalho livre; e da monarquia para a república. 6 ed. rev. São Paulo: Global, 2004.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: veredas. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Mínima Mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Mitológica Rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

GARBUGLIO, José Carlos. **O mundo movente de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1972.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **As afinidades eletivas**. Tradução: Tercio Redondo. São Paulo: Peguin; Companhia das Letras, 2014.

_____. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução: Nicolino Vinicius Mazzari. Posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Editora 34, 2006.

GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DO DISCURSO – GEGe. **Palavras e contrapalavras**: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

GUEROLT, Martial. **Lógica, arquetônica e estruturas constitutivas dos sistemas filosóficos**. Tradução: Pedro Jonas de Almeida. São Paulo, Trans/Form/Ação, v. 30, n. 1, 2007, pp. 235-246.

GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito**: a infância de João Guimarães Rosa. 2 ed. São Paulo: Panda Books, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e Crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 47, n. 02, p. 120-130, abr./jun. 2012.

_____. **O o**: a ficção da literatura em Grande Sertão: veredas. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. Terceira Margem. **Revista IEB**, São Paulo, n. 41, p. 51-67, 1996.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Tradução: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. vol. 4. São Paulo: EDUSP, 2004.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5 ed. 3 imp. Curitiba: Positivo, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. 27 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

HOLANDA, Silvio. Filosofia e experiência estética em Corpo de Baile. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC**, 13 a 17 de julho de 2008.

_____. A crítica hermenêutica de Corpo de Baile. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 174-185, abr/jun. 2012

HOLLANDA, Heloisa Buarque de e CONÇALVES, A. **Cultura e participação nos anos 60**. 10 ed. 1 reimp. São Paulo: Brasiliense, 1999.

INFANTE, Ulisses. Arte e ciência nos caminhos do sertão rosiano em “O recado do morro”. **As artes e as ciências em diálogo**. Artigo do Congresso. 2013.

JESUS, Alysson Luiz Freitas de. O sertão e sua historicidade: versões e representações para o cotidiano sertanejo – séculos XVIII e XIX, **Histórias e Perspectivas**, Uberlândia, n. 35, p. 247-265, jul/dez 2006.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Tradução: Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro; São Paulo: O Globo; Folha de São Paulo, 2003.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução: Valério Rohden e Antônio Marques. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012

_____. **Crítica da Razão Pura**. Tradução: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5 ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LAFETÁ, João Luiz. “Pressupostos básicos”. In: _____. **1930**: a crítica e o modernismo. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 19-38.

LARA, Cecília. Grande sertão: veredas – processos de criação. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 1998.

LEÃO, Angela Vaz. A metalinguagem de Guimarães Rosa. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 1998.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Philosophical paper and letters**. Selection, Edition and Introduction by Leroy E. Loemker. 2 ed. Georgia: Reidel Publish Company, 1969.

LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. 3 ed. atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. (02 VOLUMES)

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Mimesis e modernidade**: formas das sombras. 2 ed. atual. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LUKACS, Georg. **A Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. 3 reimp. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**: o legado grego. João Pessoa: Ideia, 2005.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MACHADO, Irene. Forma espacial da personagem como acontecimento estético cronotopicamente configurado. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 79-105, maio/ago 2017.

_____. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica. **Intinerários**, Araraquara, n. 12, 1998.

_____. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp, 1995.

MARQUEZ, Gabriel García. **Crônica de uma morte anunciada**. Tradução: Remy Gorga, filho. 42 ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MARQUEZINI, Fabiana Buitor Carelli. O buriti e a rosa: aspectos da linguagem em Grande Sertão: veredas. **Revista O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v 12, 2006, p. 225-249.

MARTINS, Edson Soares; LEITE, Francisco de Freitas; PONTES, Newton de Castro. Dois problemas decisivos sobre Para uma filosofia do ato: o mundo cindido e os atributos do Ser e do Ato ético. **Bakhtiniana**, São Paulo, n. 7, v. 2, 2012.

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

MAXIMINO, José Augusto. **Ética e alteridade em Primeiras Estórias de João Guimarães Rosa**. São Paulo: Escrituras Editora, 2013.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução: Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: contexto, 2012.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Cores de Rosa**: ensaios sobre Guimarães Rosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. ver. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREJON, Julio Garcia e MARTINS, Manoel Dias. **O idealismo linguístico e a estilística literária**. Disponível em: www.google.com. Acesso em: 12 de nov de 2016.

MORSON, Gary Saul e EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da USP, 2008.

NASCIMENTO, Edna Maria do. O texto rosiano: documentação e criação. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º sem. 1998. p. 71-79.

NAUGLE, David Keith. **A History and Theory of the Concept of Weltanshauung (Worldview)**. 1998. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Texas at Arlington, 1998

PACHECO, Ana Paula. **Lugar do Mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin, 2006.

PELINSER, André Tessaro e MALLOY, Letícia. Ave, a palavra do sertanejo na literatura brasileira. **Millenium**, 46-A, Número especial temático sobre Literatura. nov. de 2014. pp. 121-137.

PELOGGIO, Marcelo. **José de Alencar e as visões de Brasil**. (Tese de Doutorado). 2006. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

PERROT, Andrea Czarnobay. **Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo**. 2006. Tese de Doutorado, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

PIERCE, Charles Sandes. **Chance, Love and Logic**. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1923.

PLATÃO. **A República (Da Justiça)**. Tradução, textos complementares e notas: Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.

PONZIO, Augusto. **A Revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. Tradução: Valdemir Miotelo. 1 ed. 2 reimp. São Paulo: Contexto, 2011.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Org. e apresentação da edição brasileira: Augusto de Campos. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Trilhas no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958. (Os Cadernos da Cultura, 114)

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2 ed. 25 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de Andre Telles. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

ROHDEN, Luiz. **O poder da linguagem:** a retórica de Aristóteles. 2 ed. rev. e ampl. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

ROMANCE do vaqueiro voador. Direção: Manfredo Caldas. Brasília: Folkino Produções Audiovisuais Ltda, 2007. 1 DVD. (77 min).

RONAI, Paulo. Rosiana. In: _____. **Pois é.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2014. p. 15-60.

RONCARI, Luiz. **Buriti do Brasil e da Grécia:** patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O Brasil de Rosa:** mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004;

_____. **O cão do sertão:** literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 2007;

ROSA, João Guimarães. **Antes das Primeiras Estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Ave, Palavra.** 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Estas Estórias.** 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Ficção Completa.** 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (02 Volumes);

_____. **Grande sertão: veredas.** 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **João Guimarães Rosa:** correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **João Guimarães Rosa:** correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958/1967). Edição, organização e notas: Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução: Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. **Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile).** 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de Baile).** 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Noites do Sertão (Corpo de Baile).** 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **Primeiras Estórias.** 15 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Rosiana**: uma coleção de conceitos, máximas e brocados. Seleção e organização de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

_____. **Sagarana**. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015 (Coleção 50 anos).

_____. **Tutaméia**: terceias estórias. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraamentos**. 4 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. p. 286.

ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo. In: _____. ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 599 ss.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. “O maléfico e o obscuro em Goethe e Guimarães Rosa: ruptura com a conciliação épica”. In: _____. **A linguagem liberada**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa**: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Os descaminhos do demo**: tradição e ruptura em Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

ROWLAND, Clara. **A forma do meio**: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp; Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

SAMPAIO, Maria Cristina Hennes. A propósito de Para uma filosofia do ato (Bakhtin) e a pesquisa científica nas ciências humanas. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 42-56, 2009.

SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da ferocidade**: ensaio sobre Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa. Recife: CEPE, 2017.

SANTOS, Paulo de Tarso. **O diálogo no Grande Sertão: veredas**: Guimarães Rosa e Riobaldo. São Paulo: HUCITEC, 1978.

SANTOS, Wendel. **A construção do romance em Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1978.

SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, Cezar (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.161-178.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e Semente**: ensaios de Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SCHOPENHAUER, Athur. **Metafísica do Belo**. Tradução, apresentação e notas: Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SILVA, Judson Jorge da e GONÇAVES, Cláudio Ubiratan. **Piauí**: da condição de periferia na periferia do capital à sua incorporação na lógica moderna das políticas territoriais do estado. Disponível em: www.enanpege.ggf.br/2017, Acesso em 04 de julho de 2017.

SILVA, Letícia Batista da. **Manguebeat**: vanguarda no mangue? 2011. (Dissertação de Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SILVA, Nilson Joaquim da. **Riobaldo, Siruiz e o canto das águas**: nos versos da canção, o destino (de)cifrado de um baldo narrador-rio. 2017. 147 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 1 ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SOARES, Aline. **O mundo memorável em Grande Sertão: veredas, de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2013.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. 7 ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOARES, Claudia Campos. **Corpo de Baile**: um mundo em transformação. Disponível em: www.fatea.br/angulo. Acesso em 04 de julho de 2018.

_____. Considerações sobre Corpo de Baile. **Itinerários**, Araraquara, n. 25, 39-67, 2007.

SOBRAL, Adail. O Ato Responsível, ou Ato Ético, em Bakhtin, e a Centralidade do Agente. **Signum**: Estud. Ling, Londrina, n. 11/1, p. 219-235, jul. 2008.

_____. O conceito de ato ético de Bakhtin e a responsabilidade moral do sujeito, **Bioethicos**, n. 3, v. 1, p. 121-126, 2009.

_____. **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

SOUSA, Ronaldes de Melo e. A origem musal da saga rosiana em “O recado do morro”. IN: SECCHIN, Antonio Carlos *et al.* **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. pp. 188-207.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Do mito das Musas à Razão das Letras**: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII).

SPERBER, Suzy Frankl. **Caos e Cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

STAFUZZA, Grenissa e PAULA, Luciane de (orgs.). **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010 (Série Bakhtin Inclassificável – Volume I)

STARLING, Heloísa. **Lembranças do Brasil**: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro: Revan, UCAM, IUPERJ, 1999.

STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TELES, Daniele Cristina Agostinho. **“Mire veja”**: travessias epifânicas nas veredas do Grande Sertão. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

TERRA, Ricardo R. A arquetônica da filosofia prática kantiana. **Studia kantiana**, Santa Maria, v. 1, p. 291-305, 1998.

TEZZA, Cristóvão. **A construção das vozes no romance**. Texto apresentado no Colóquio Internacional "Dialogismo: Cem Anos de Bakhtin"; novembro de 1995; Departamento de Linguística da FFLCH/USP. Publicado em Bakhtin, dialogismo e construção do sentido; Editora da Unicamp, 2001; organização de Beth Brait. Disponível em: www.cristovaotezza.com.br. Acesso em: 28 de jan de 2018.

TODOROV, Tzevetan. **A conquista da América**: a questão do outro. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Biblioteca universitária. **Guia de Normalização de Trabalhos Acadêmicos da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza: Editora da UFC, 2017.

UTÉZA, Francis. **JGR**: Metafísica do Grande Sertão. Tradução: José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. A festa de Manuelzão, **Revista do IEB**, São Paulo, n 41, p. 85-95, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os Gregos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIANNA, Oliveira. **Populações Meridionais do Brasil e Instituições Políticas Brasileiras**. Introdução de Antonio Paim. Brasília: Câmara dos Deputados, 1982.

VOLOSHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12 ed. Tradução de: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2006.

VOLOSHINOV, Valentin. **Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)**. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza para uso didático. s/d.

VOLOSHINOV, Valentin; **O freudismo**: um esboço crítico. Tradução: Paulo Bezerra. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. Trad: Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WARD, Teresinha Souto. **O discurso oral em Grande Sertão: veredas**. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução: Amálio Pinheiro. 1 reimp. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.