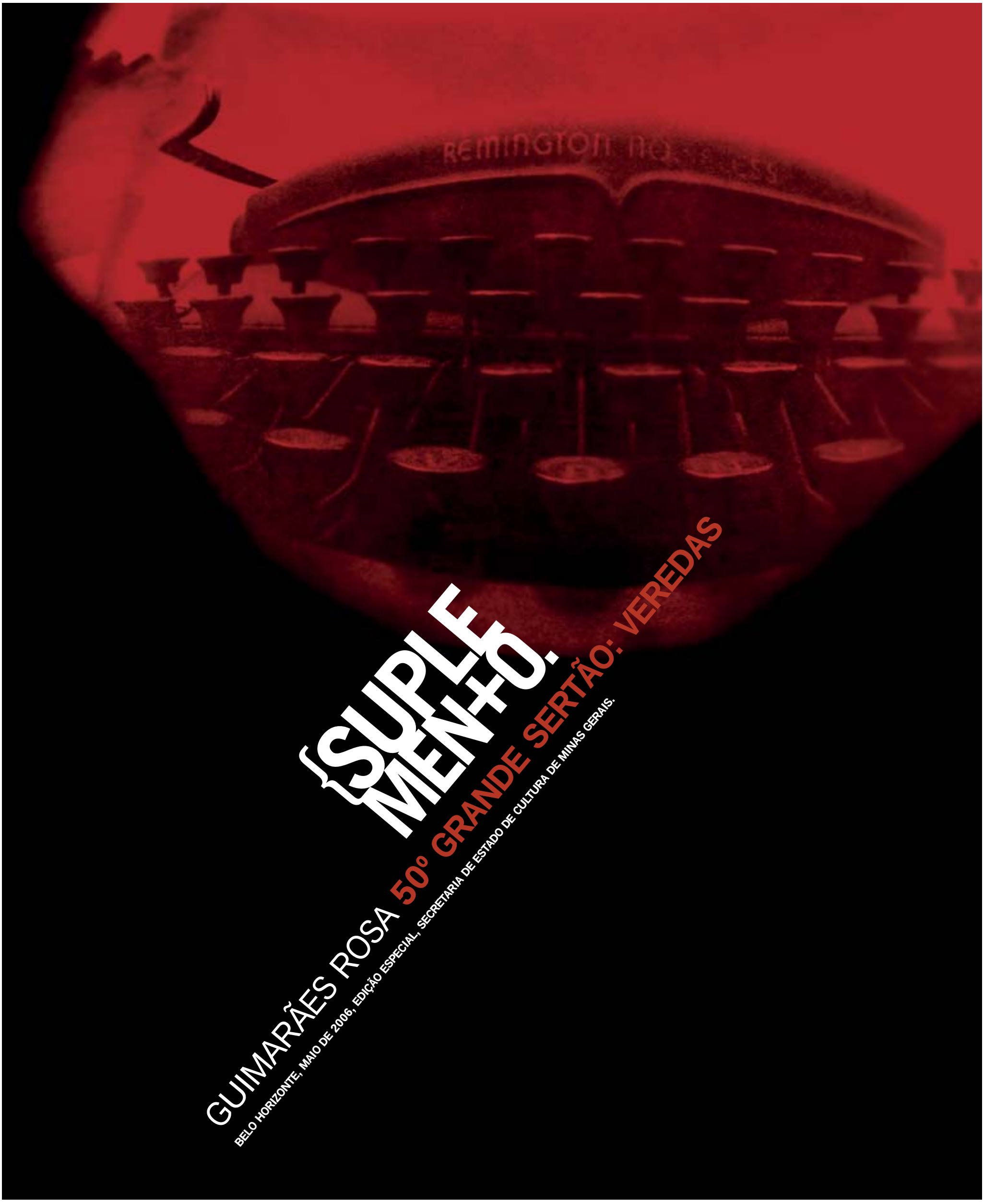


¡SUPLEMENTO.

50º GRANDE SERTÃO: VEREDAS

GUIMARÃES ROSA

BELO HORIZONTE, MAIO DE 2006, EDIÇÃO ESPECIAL, SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS.

Foto: Inês Gomes

FOTO DA CAPA: *PIN-HOLE* DE **INÊS GOMES** [Sugestão de Francisco Magalhães]. MÁQUINA DE ESCREVER DE GUIMARÃES ROSA.
INÊS GOMES é formada em Comunicação Social - RP. Fotógrafa, desde 1988, fez exposições individuais em Belo Horizonte, Ouro Preto, Cataguazes e diversas coletivas. Atualmente é fotógrafa da Superintendência de Museus e desenvolve projetos paralelos de fotografia *pin-hole*.

DESENHOS DE **LILIANE DARDOT** QUE INCLUEM TEXTOS DE GUIMARÃES ROSA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*. NANQUIM SOBRE PAPEL TRANSLÚCIDO, LIVROS 4A E 4B, SEM DATA.
LILIANE DARDOT é artista plástica. Foi professora de desenho na EBA UFMG e de litografia na Escola Guignard. Foi uma das artistas fundadoras da Oficina Guaianases de Gravura em Olinda. Participou de coletivas no Brasil e no exterior, de salões em vários estados brasileiros e de bienais internacionais. Realiza também exposições individuais em várias regiões do País. Em 2005 realizou obra *in situ* em homenagem a Guimarães Rosa em Cordisburgo e em maio de 2006 no Museu Mineiro em Belo Horizonte.

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS **AÉCIO NEVES DA CUNHA** SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA **ELEONORA SANTA ROSA** SECRETÁRIO ADJUNTO **MARCELO BRAGA DE FREITAS** DIRETORA E EDITORA **CAMILA DINIZ FERREIRA** PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE **MÁRCIA LARICA** CONSELHO EDITORIAL **ÂNGELA LAGO** + **CARLOS BRANDÃO** + **EDUARDO DE JESUS** + **MELÂNIA SILVA DE AGUIAR** + **RONALD POLITO** EQUIPE DE APOIO **ANA LÚCIA GAMA** + **FREDERICO MATOS** + **ROSÂNGELA CALDEIRA** + **SÉRGIO RICARDO** ESTAGIÁRIOS **LORENA LOPES** + **VALBER PALMEIRA** + **NATÁLIA DUTRA** JORNALISTA RESPONSÁVEL **MENOTI ANDREOTTI** {REG. PROF. 221665}. TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES. AGRADECIMENTO ESPECIAL: **FRANCISCO PEDALINO COSTA** DIRETOR GERAL DA IMPRENSA OFICIAL. AGRADECIMENTOS: CURADORA **MARLI FANTINI** + IMPRENSA OFICIAL/**J. PERSICHINI CUNHA** DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA + SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS EM ESPECIAL MUSEU DE CORDISBURGO/ **RONALDO ALVES** E MUSEU MINEIRO/**FRANCISCO MAGALHÃES** + LIVRARIA SCRIPTUM + LIVRARIA E CAFÉ DA TRAVESSA + LIVRARIA OUVIDOR/SAVASSI + LIVRARIA E CAFÉ QUIXOTE.

{SUPLEMEN+O.

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo
30130-180 Belo Horizonte MG
Tel/fax: 31 3213-1073
suplemento@cultura.mg.gov.br

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

APRESENTAÇÃO **50º GRANDE SERTÃO: VEREDAS, DE GUIMARÃES ROSA** MARLI FANTINI SCARPELLI

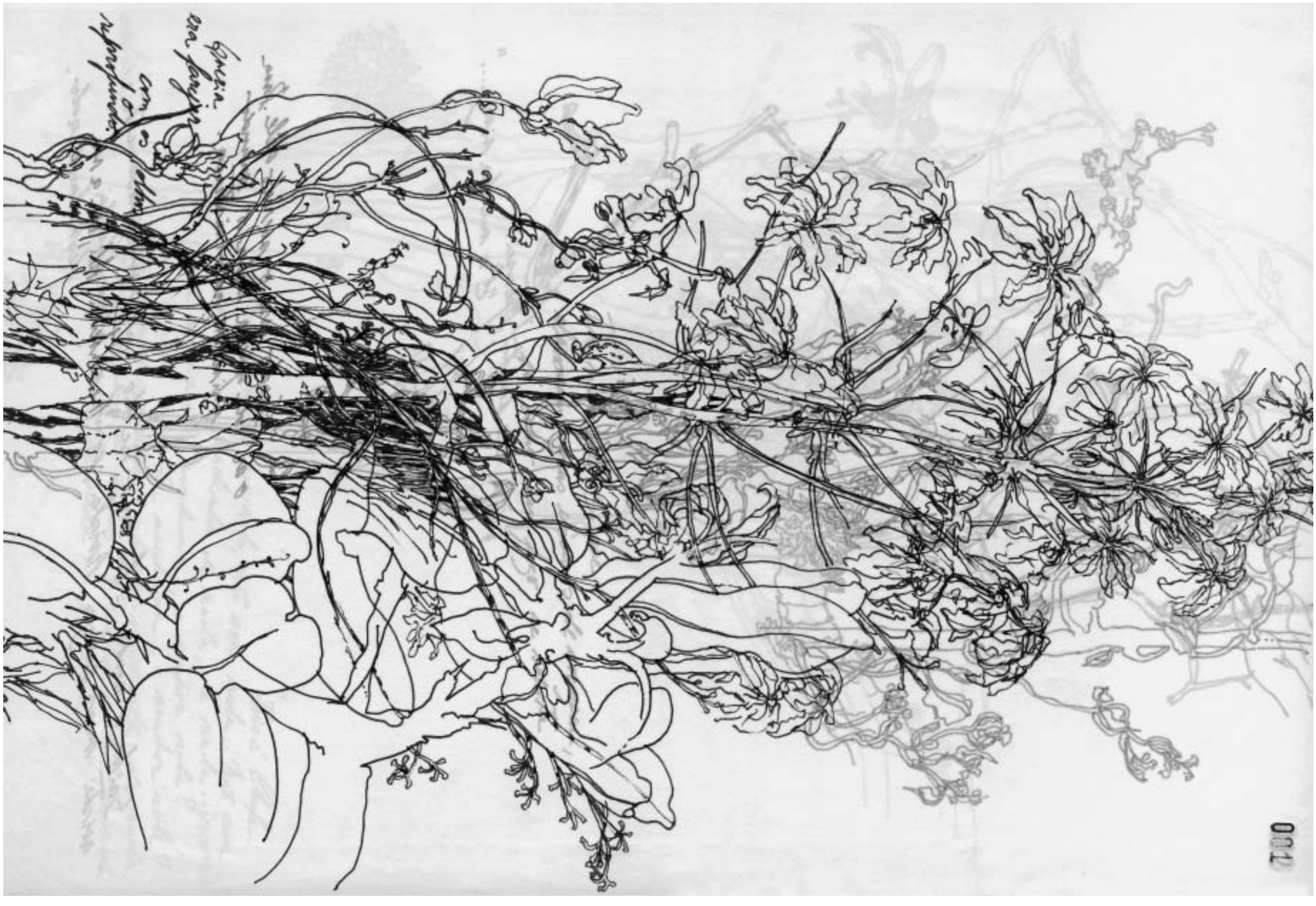
Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa, vem provocando, desde seu lançamento em maio de 1956, uma nuvem de discursos críticos, com inumeráveis leituras e interpretações. Nesta edição histórica do cinqüentenário desse romance, pode ser visualizada a diversidade dessa recepção crítica, com abordagens sociológicas, políticas, culturais, históricas, estilísticas, enfim, um universo amplo de leituras que exploram a amplitude potencial e multíplice do grande sertão rosiano. Das páginas do *Grande sertão: veredas*, descortina-se um sertão geopolítico e ficcional, concomitantemente regional e transregional, nacional e estrangeiro, divino e profano. Um sertão onde "viver é muito perigoso", onde mesmo Deus, se vier, que "venha armado". Sertão "do tamanho do mundo", que "está dentro da gente" e que, paradoxalmente, "está em toda a parte".

Publicado no Suplemento Literário d'*O Estado de São Paulo*, em 12/01/1967, o ensaio de Affonso Ávila abre este Suplemento e revela, em 2006, novas potencialidades de leitura. No clima de efervecência critica que envolveu o lançamento de *Grande sertão: veredas* (em 1956), Ávila levanta indagações até hoje nucleares para a compreensão do romance: "seria ele regionalista ou universalista? Interessa ao escritor menos o lado social do jagunço e mais comportamento e filosofia deste frente ao destino implacável?" Em seu ensaio, Walnice Nogueira Galvão (USP) salienta que, "sendo a literatura espaço privilegiado da utopia, é esse mesmo sertão múltiplo que realça o tratamento riquíssimo que Guimarães Rosa dá à alteridade, em *Grande sertão: veredas*". Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma) sugere-nos que "a escrita rosiana parece balançar constantemente entre a pontualidade e a inconclusão, entre a opacidade e a transparência, entre uma linguagem pedregosa e uma expressão aérea". Eduardo F. Coutinho (UFRJ) afirma que o escritor mineiro "empreende, ao longo de toda a sua obra, verdadeira cruzada em prol da reflexão, desencadeando, através da linguagem, um processo de desconstrução, que desvela constantemente sua própria condição de discurso e seu conseqüente cunho de provisoriedade". Kathrin H. Rosenfield (UFRGS) ressalta o ineditismo da obra de Rosa na "arte de conciliar o sabor específico das regiões e dos personagens particulares com os temas universais da literatura mundial". Lélia Parreira Duarte (PUC Minas) expõe sua experiência na organização de eventos e de importantes publicações sobre a obra rosiana. João Adolfo Hansen (USP) acredita que

a fala do escritor mineiro em *Grande sertão: veredas* obriga a barbárie a "falar nas formas a-históricas do mito, da religião e da metafísica; simultaneamente, inventa o estilo como negação das ideologias sertanejas e ilustradas que a produzem e mantêm". Cleusa Rios P. Passos (USP) explora, em *Grande sertão: veredas*, o resgate do passado a criar idas e vindas com o protagonista que se vê "em meio do redemunho de lembranças, numa espécie de ressonância da linguagem insubordinada do autor". Márcia Marques de Morais (PUC Minas) discute o tema da traição, que, no romance rosiano, "transcende aquela traiçãozinha só do enredo, aquela referida por nosso narrador como "disidéia que por minhas costas escorreu, traiçoeirinha". Sandra Guardini T. Vasconcelos (USP) retoma a famosa viagem de Guimarães Rosa pelos gerais em 1952, para sugerir que esta lhe "facultou uma posição privilegiada de observador, permitindo-lhe encontrar soluções formais de alta potência literária para problemas como o da apropriação, por parte do narrador letrado, das pecualiaridades da fala do homem rústico". Georg Otte (UFMG) enfoca o "Diário de Guerra", designação provisória para as anotações feitas pelo escritor-diplomata entre os anos 1939 e 1942 como cônsul adjunto numa Alemanha em guerra. Heloísa Starling (UFMG) vislumbra "o olhar da ficção de Guimarães Rosa", olhar que, 50 anos depois do lançamento de GSV, possibilita explorar tradições esquecidas, "projetos incompletos, causas inacabadas da grande aventura nacional brasileira".

Tomando o roteiro de leituras críticas e enfatizando a proposta de Heloísa Starling, torna-se de cabal importância recordar que a década de 1960, marcada por grande efervescência político-cultural em todo o mundo e temperada por chumbo e cinzas no Brasil, é uma década que ainda não acabou. Década de promessas de felicidade, de bossa nova, de cinema novo, de consolidação das grandes utopias de JK, traçadas pela leveza de Niemayer e pela consistência fluida de Lúcio Costa; modalizada pelos tons de Vinícius, Tom, Caetano, Gil, Chico Buarque; pelas provocações fílmicas de Glauber que empunha uma câmera na mão e tantas idéias na cabeça, subitamente cortadas pela cruel ditadura que abriu suas negras asas sobre nós. Não obstante, ainda restou uma reserva utópica para a denúncia e a esperança, com a possibilidade de se descortinar, nesse museu de chumbo, que se abre tanto "como uma câmara mortuária do passado — com tudo que acarreta em termos de decadência, erosão, esquecimento —, quanto como um lugar de possíveis ressurreições, embora mediadas e contaminadas pelos olhos do espectador" (Andreas Huyssen). É essa reserva que nos lança de volta a 1965, quando Guimarães Rosa participa, em Gênova, do primeiro *Congresso de Escritores Latino-Americanos*, onde concede entrevista a Günther Lorenz, ao término da qual, ele prevê, num tom acentuadamente utópico, um novo destino a libertar a América Latina da fatalidade que a submete à dependência política, literária e cultural.

"Estou firmemente convencido, e por isso estou aqui falando com você, de que no ano 2000 a literatura mundial estará orientada para a América Latina; o papel que um dia desempenharam Berlim, Paris, Madrid ou Roma, também Petersburgo ou Viena, será desempenhado pelo Rio, Bahia, Buenos Aires e México. O século do colonialismo terminou definitivamente. A América Latina inicia agora o seu futuro. Acredito que será um futuro muito mais interessante, e espero que seja um futuro humano."


001

Liliane Dardot

A publicação de *Grande Sertão – Veredas* não constitui acontecimento isolado, simples marco atingido por escritor de talento na trajetória de sua obra. O aparecimento desse romance alentado, difícil e desconcertante para as acanhadas dimensões de nossa literatura veio, na verdade, assinalar no terreno da ficção o mesmo fenômeno já constatado em nossa mais recente poesia. Embora sem as características de movimento coordenado, dirigido objetivamente nesse sentido, verifica-se uma reação contra a timidez e o aspecto colonial de nossa criação literária. Depois do modernismo, que despertou interesse não apenas para as pesquisas estéticas, como também para os estudos sociológicos, era natural que sucedesse a fase de maturidade em que o aprendizado de trinta anos conduzisse à tentativa de uma poesia ou ficção de cunho nacional, de uma arte maior em que os temas de amplitude universal superassem a motivação intimista de circunstância, que empobrece boa parte de nossa produção. Esse fato, porém, tão evidente e palpável, não conseguiu ainda sacudir a crítica do longo letargo em que mergulhou, da gratuidade do jogo teórico às vezes rico de conteúdo, mas nulo de significação para o momento histórico brasileiro. Daí a surpresa provocada por *Grande Sertão – Veredas*. Os critérios não se haviam refeito das desordenadas imprecisões causadas pelo ensaio de que foi *Corpo de Baile* e ei-los frente outra vez ao mesmo Guimarães Rosa, já agora falando com desenvoltura a língua viva que recriou para a ficção. E o livro caiu impiedosamente sobre a desoladora pobreza de nossa ficção pós-modernista, exaurida pelo mais estéril formalismo, desorientada pela imprecisão da crítica escolástica. O oportuno sucesso de *Grande Sertão – Veredas* convocou a atenção dos jovens ficcionistas para a necessidade de se romperem os liames que os prendem a autores estrangeiros, a influências que não têm mais razão de ser e que neste passo, poderiam deter o desenvolvimento do romance no Brasil.

Se o *Grande Sertão – Veredas* não é o nosso primeiro romance telúrico, nem por estilo se deve negar a posição de vanguarda do seu autor no trabalho de estruturação do que virá a ser amanhã a verdadeira ficção nacional. A temática da terra é constante e já centenária na novelística brasileira, todavia nunca será demais frisar que essa corrente, como outras que porventura se distingam em nossa literatura, não é de modo

AFFONSO ÁVILA

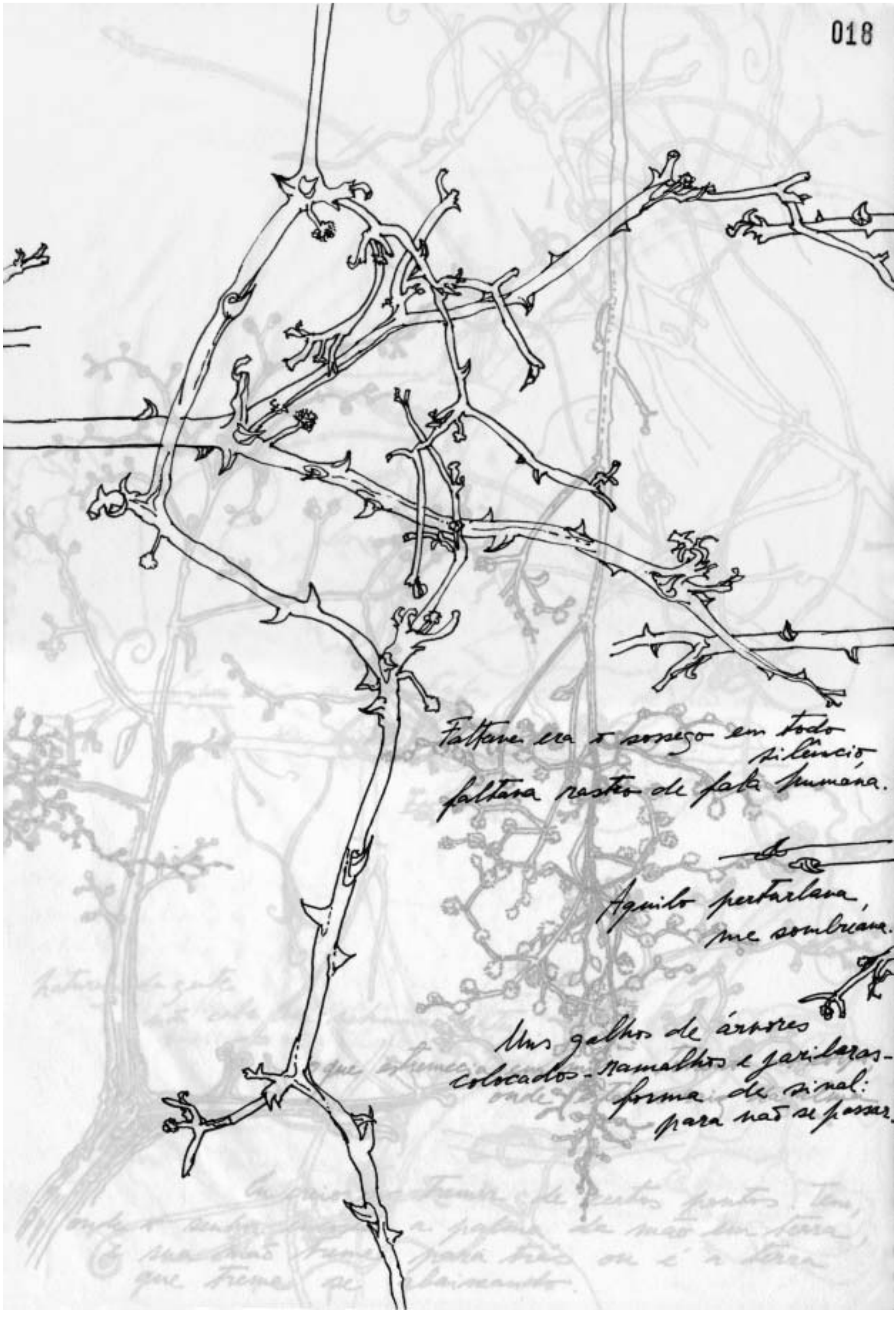
A AUTENTICIDADE
EM GUIMARÃES ROSA

algum autônoma, as suas raízes se perdem em países bem diversos do nosso. O único elemento nacional que marca essa tendência é a natureza, funcionando freqüentemente como “back-ground" mal delineado. Em determinados livros dessa linha afloram, quando muito, problemas sociais de âmbito regional. A psicologia do personagem e a linguagem são estranhas à realidade nacional tanto em José de Alencar, quanto cem anos depois em José Lins do Rego. O segredo de Guimarães Rosa é ter-se insurgido contra essa tradicional dependência, essa incapacidade de se abrir um caminho novo. Ele desprezou a lição do romance nordestino para estribar-se na experiência pessoal. Desde *Sagarana*, o que se salienta na sua obra é a preocupação de fixar no homem típico de uma região – o sertão mineiro – as reações diante do que transcende das contingências humanas. É preciso ressaltar que não existem questões regionais na arte de Guimarães Rosa. Principalmente em *Grande Sertão – Veredas*. Não interessa ao escritor o lado social do jagunço e sim o seu comportamento face ao destino implacável, a sua filosofia que Riobaldo define na rústica sabedoria: “Viver é muito perigoso". Entretanto, para plasmar o drama fáustico desse jagunço, a ação de forças imponderáveis que conduzem ao desfecho a sua vida criminosa, o peso de paixões inexoráveis, do amor sem salvação transportando a sua alma dos grandes deslumbramentos ao asco súbito e insofreável, o ficcionista teve de assimilar todo o mistério daquele mundo que confronta o caráter de seu homem, condicionado às imposições da realidade ecológica. Assim, na construção da história, fundem-se o homem, a natureza e a língua. Reside nessa fusão o potencial lírico de *Grande Sertão – Veredas*. O elemento poético nasce livre de artifício literário, as imagens brotam da terra mesma em forma de pássaros, árvores, rios num animismo impregnado de emoção e imprevisto.

Apesar de ser este o primeiro romance brasileiro que se pode enquadrar, sem reservas, no conceito de ficção nacional, certos críticos têm apresentado objeções à sua autenticidade. Nenhum escritor brasileiro, no entanto, será tão fiel à veracidade de seus motivos quanto o criador de Diadorim. Em *Sagarana*, *Corpo de Baile* e agora em *Grande Sertão – Veredas*, não são poucos os tipos colhidos ao vivo, as histórias correntes na sua região que ele transpõe para o domínio da arte. O jaguncismo, arma política de latifundiários, foi calamidade muitas vezes incrementada em Minas pelo próprio Governo, até voltas de 1930. Na zona de Lassance, onde, no povoado de Os-Porcos, nasceu Diadorim, o notável personagem de Guimarães Rosa, ainda são recordadas por pessoas mais idosas as façanhas de Zé Bebelo e Joca Ramiro, chefes de bando presentes no romance. O Capitão Fonseca, da Polícia Militar, ao qual o romancista alude de passagem, perseguiu e combateu grupos de capangas no Sertão, Vale do Rio Doce e Zona da Mata, morrendo na revolução de 1930. Se conhecesse os hábitos e crenças dos sertanejos, ninguém taxaria de inverossímil a moça Diadorim, disfarçada toda uma vida em homem. Entre eles é comum cumprirem-se as promessas mais absurdas aos seu santos, por exemplo, a de criar uma menina como menino. Por outro lado, a crônica de Minas é pródiga em mulheres excepcionais, matriarcas ou viragos como Dona Joaquina de Pompeu na colônia, atuante até hoje em nossa vida pública através de seus descendentes, Ana Felipa de Santa Quitéria, que, na revolução liberal de 1842, marchou sobre Sabará à frente de setecentos homens, ou, mais recentemente, a famosa Tiburtina de Montes Claros, que sublevou o norte do Estado por ocasião da Aliança Liberal. Quanto ao levantamento coreográfico, Guimarães Rosa foi de uma precisão científica oferecendo detalhes que tivemos ensejo de conferir em minucioso mapa regional. Um estudioso de botânica confessou-se admirado com o conhecimento da flora sertaneja exibido pelo ficcionista. Mas o que impressionava sobremaneira nesse homem privilegiadamente talentoso é ter ele recriado no plano artístico, sem perverter as suas fontes, a língua prodigiosa do sertão conservando-a virgem na sua sintaxe, imprimindo-lhe a mesma flexibilidade que lhe dá o sertanejo eloqüente, imaginoso.

Que romancista mais autenticamente nacional, portanto que esse primitivo Guimarães Rosa?

{O ESTADO DE SÃO PAULO 12/01/1957 – P. 4}


018
Faltava ela o sossego em todo silêncio,
faltava rastro de pata humana.
Aquilo perturbava,
me sombreava.
Uns galhos de árvores
colocados - ramalhos e jarilhas -
forma de sinal:
para não se passar.

HELOISA MARIA MURGEL STARLING {UFMG}

TRAVESSIAS

Em uma crônica escrita em 1962, para saudar a publicação do livro de contos *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade insistiu na estranha singularidade de um projeto literário preocupado em recriar, pelo caminho da ficção, imagens de um mundo que nunca se apresenta por inteiro. Um mundo que escapa sempre ao olhar dos homens por meandros de linguagem e de escrita e inscreve, no cotidiano da vida, as possibilidades ainda latentes de uma determinada realidade: “e mais uma vez não facilitem com o Rosa; ele diz sempre *outra coisa* além do que está dizendo".

O caminho enviesado desse projeto é, evidentemente, o caminho da ficção. E esse é sempre um caminho torto num duplo sentido: pelo lado da forma, capaz de indicar que existe em toda a realidade algo mais do que aquilo que chamamos realidade; pelo lado da memória, produzindo um esforço retrospectivo de imaginação, orientado pela fantasia. Não por acaso, argumentava ainda o próprio Guimarães Rosa, “a vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas".

Mas, sobretudo, esta capacidade de experimentar o mundo como realidade e como valor permite ao fazer literário provocar, por suas reordenações e invenções, uma dúvida radical sobre a substância mesma de que é feita a história dos homens – a fatalidade da ação e das determinações que a orientam. Nos termos do jagunço Riobaldo Tatarana, personagem central de *Grande Sertão: Veredas*, a ficção realiza um esforço característico para presentificar o passado por um caminho “sem o razoável comum, sobrefalseado", isto é, feito de situações únicas e rasgos isolados “como só em jornal e livro é que se lê", capaz de recriar experiências já ocorridas por meio de palavras dotadas de uma densidade tão intensa que provocam uma emoção atual.

Todas as vezes em que acontece esse esforço de rememoração, uma história irrompe, por assim dizer, em algum ser humano, o relato do ocorrido aí se detém e “uma narrativa composta, um parágrafo a mais, acrescenta-se aos recursos do mundo" – para usar a definição de Hannah Arendt. De fato: ratificada pelo poeta ou pelo historiador, a narração da história se integra à realidade dos homens, obtendo permanência e estabilidade. Nessa tentativa de caminhar para trás no tempo e chamar de volta ao coração aquilo que o próprio Riobaldo designou o *desamargado dos sonhos*, história, mito e poesia ainda se graduam como matizes de uma mesma cor,

ainda registram os embricamentos possíveis entre as fronteiras do histórico e do literário, produzindo ainda as condições para um esforço retrospectivo da imaginação criativa, baseada no trabalho da memória, que tem o mundo como horizonte, as imagens como técnica de deciframento e a linguagem como mediação.

O velho Riobaldo Tatarana estava certo. No romance *Grande Sertão: Veredas*, uma espécie de síntese muito ambiciosa de todo potencial contido nesse projeto literário, o trabalho de aproximação entre as raízes da ficção e da história não consiste em reproduzir o que o olhar do historiador captou no real; ao contrário, pretende gerar uma visão mais intensa desse mesmo real. Ou, para dizer de outra maneira: nos termos de Guimarães Rosa, o olhar da literatura deforma o mundo histórico e empírico com o claro objetivo de desvendar esse mundo, de perder o mundo para recuperá-lo com mais nitidez.

Dessa forma – e entre muitas outras possibilidades –, o olhar da ficção de Guimarães Rosa abre para a história de nosso país o mundo do esquecimento, o mundo do silêncio, o mundo da perda, o mundo das ausências – e que é simultaneamente o mundo das esperanças e das promessas contidas no tempo. O mesmo olhar abre, ainda, a oportunidade de explorar o mundo das tradições esquecidas, como queria Hannah Arendt, concentrar-se sobre as possibilidades políticas desenhadas no passado, possibilidades que a memória histórica recusou, preteriu, eclipsou, sem preocupar-se com a reconstituição fidedigna dos acontecimentos. É a intensidade desse olhar que revela ao historiador a chance de narrar histórias imantadas por um novo sentido, contar sobre uma multiplicidade descontínua de eventos em que se sucedem as oportunidades esquecidas, os projetos incompletos, as causas inacabadas da grande aventura nacional brasileira.

Assim, fixado na fórmula literária de Guimarães Rosa, o objeto histórico Brasil atinge sua máxima visibilidade. Mas essas são também histórias de impossíveis, diria Riobaldo Tatarana, cenas de resistência e de contestação, bruscas irrupções de isonomia política, aparições imprevistas da liberdade – histórias de amor e de guerra, de Diadorim e de Paredão. Desse ponto de vista são peças míticas: funcionam, na realidade, como palavras que nomeiam a origem, palavras que permitem ainda uma vez, criar e recriar, num Brasil encharcado de modernidade, o sentido e o significado da idéia de Sertão. E o momento da Travessia.

SOBRE HISTÓRIA E FICÇÃO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA

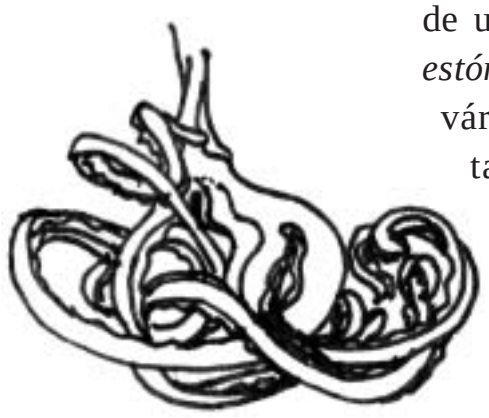
ETTORE FINAZZI-AGRÒ {UNIVERSIDADE DE ROMA “LA SAPIENZA”}

A PERFEITA IMPERFEIÇÃO

TRANSIÇÃO E PERMANÊNCIA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

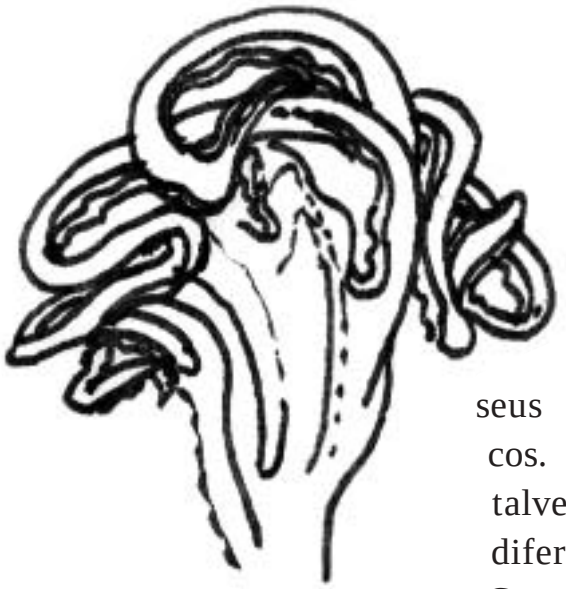
Para entender a razão de ser e, ao mesmo tempo, o enigma da existência de *Grande Sertão: Veredas*, dentro da produção de Guimarães Rosa, devemos, a meu ver, prestar atenção em seu “tamanho" e, ao mesmo tempo, nos seus “limites" – num jogo interpretativo em que entram, justamente, a sua “grandeza" declarada e o seu desejo de “(de)finição", a sua latência e a sua exactidão, o seu de-screver e o seu estar inscrito num espaço que, contendo-o, “se divulga". Nessa perspectiva, seria legítimo concluir logo que o romance – esse romance enorme e aparentemente sem fim (ele acaba, como se sabe, com a lemniscata [∞], símbolo matemático do infinito) – não pode senão preencher o lugar *Livro*, no sentido de Mallarmé: ou seja, não pode senão ser colocado naquele centro ideal e impossível de localizar com certeza, para o qual converge toda a prática artística de um escritor, sendo, ao mesmo tempo, o motor oculto de qualquer outra prática.

Pode-se lembrar, aliás, que um dos ensaios fundamentais para a compreensão de *Grande sertão,* escrito, quase quarenta e cinco anos atrás, por Roberto Schwarz, começava justamente assim: “O livro de Guimarães Rosa, em atenção à sua linhagem de obra-prima, furta-se à composição usual dos conceitos críticos. Sem ser rigorosamente um monólogo, não chega a diálogo. Tem muito de épico, guarda aspectos da situação dramática, seu lirismo salta aos olhos". Frases, estas, que nos esclarecem a dificuldade ou até a impossibilidade de colocar a obra de Rosa dentro de um esquema hermenêutico e/ou categórico, e não só pelo fato de ela ser, de modo talvez genérico, uma obra-prima, mas sim pelo seu ser, de modo, se possível, ainda mais genérico, uma obra em que a vastidão e a complexidade do mundo – do mundo moderno tendo dentro de si o antigo, numa com-presença peculiar apontando para uma fundamental acronia – tenta se representar, tenta se expressar de forma completa e, justamente, complexa.



Representação ou expressão, essa, que precisa, aliás, de uma palavra peculiar: de uma palavra-coisa, no entender de Roberto Schwarz, que, segundo a conhecida definição de Sartre da linguagem poética, não pretende ser “transparente" mas sim “opaca", “símbolo e gozo dela mesma".

Na verdade, a escrita rosiana parece balançar constantemente entre a pontualidade e inconclusão, entre a opacidade e a transparência, entre uma linguagem pedregosa e uma expressão aérea (entre romance e poesia, enfim), levando quase fatalmente à impossibilidade de fechar o texto e o seu discurso na inelutabilidade dos



seus limites físicos. Reside aqui, talvez, a grande diferença entre *Grande Sertão* e a produção restante de Guimarães Rosa, ou melhor, aqui encontramos, no meu entender, a razão mais profunda e o significado mais evidente da Grandeza e da Pequenez, da Extensão e da Brevidade: na vontade enciclopédica, no desejo de abarcar e abraçar a totalidade dentro dos confins “tipográficos" de um livro, contrastando com a limitação natural da *estória*, assim como o próprio escritor a definiu em vários lugares e, sobretudo, em um dos célebres e justamente celebrados prefácios de *Tutaméia* – “Aletria e hermenêutica" – que, não por acaso, se conclui com a frase: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber". Ora é evidente, pelo contrário, que *Grande Sertão* vale justamente pelo muito que nele deveu (isto é, que o autor achou que nele devia) caber. E esse “valor" só podia ser alcançado, de fato, através de uma mistura de gêneros e de discursos; só graças àquele excesso, àquela extravagância, que nos entrega a obra na sua “imperfeição": produto de uma contaminação infinita, em que se reflete um mundo (histórico, social, ético...) cheio de verdades contaminadas, de misturas entre coisas diversas ou até incompatíveis entre si. *Grande Sertão*, de fato, é imperfeito na medida em que tenta representar uma realidade em que a perfeição é apenas uma ilusão ótica, é apenas o fruto precário de um determinismo oco, de uma de-cisão, de um corte lógico e, ao mesmo tempo, ideológico.

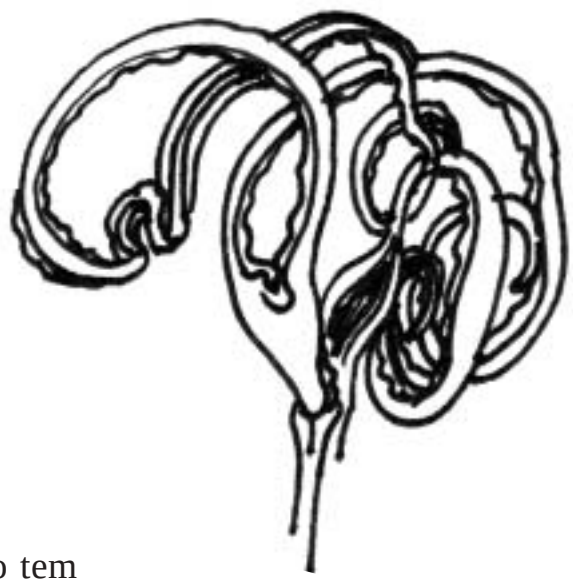
Contra esta precisão cortante, contra esta vontade de chegar logo a uma solução, colocando entre parênteses ou negando um dos pólos da grande e difusa antinomia que rege esse *mundo misturado*, o romance toma,

enfim, tempo e espaço, isto é, se alarga e se aprofunda, não decidindo seguir *uma* direção, mas espalhando-se em todas as direções, percorrendo todas as estradas que cortam o seu caminho; não deixando, finalmente, cair as hipóteses que de contínuo aparecem ao longo do percurso, mas cultivando, pelo contrário, todas as virtualidades discursivas, seguindo todas as veredas que se abrem diante da narração ou dentro dela. Nesse sentido, a "grandeza" é também o resultado de uma *auto-deslegitimação* constante da escrita ou, de modo mais claro, de uma recusa do poder e da sua língua, visto que o autor não escolhe uma via contra a(s) outra(s), não decide entre o *sim* e o *não*, não exclui nenhuma das opções que se lhe apresentam, mas nos oferece sempre o real na sua emaranhada evidência, na sua antinômica complicação, suspensa entre o *dizer* e o *desdizer*. O romance, então, não nos propõe ou impõe uma Verdade, mas cresce na indecisão e na insegurança (seguindo, aliás, as estratégias e as reticências do conto oral), hesitando muito antes de entrar na estória e aparentando não ter vontade de chegar a um fim ou aos confins da história: como o sertão ele "se divulga" e, como esse espaço narrado, também o espaço da narração se torna assim "uma espera enorme" – lugar textual que se estende em relação a (ou melhor, que é *função* de) um tempo dilatado e, vice-versa, tempo que está suspenso numa espacialidade indistinta.

Talvez, tudo aquilo que foi ou será pensado em volta de *Grande Sertão: Veredas*, tudo aquilo que está escrito através e ao redor da obra de João Guimarães Rosa, poderia ser resumido numa definição simples: ele é o romance enorme da "espera". Romance do sábado, neste sentido, do "longo sábado" de que nos fala George Steiner, isto é, do tempo que se encaixa e se suspende entre o dia da dor, da solidão e do luto e o dia da libertação da nossa cegueira, o dia do nosso triunfo sobre a desumanidade e a ignorância. A "espera", então, como lugar eternamente incluído entre o "desespero" e a "esperança", como margem terceira que parece querer apagar as duas margens entre as quais ela se coloca e se dispõe – tempo excedente e excessivo, enfim, sendo aquilo que fica e que sobra entre o *agora* e o *fim*, entre a paixão e a glória.

No fundo, o Livro de Rosa se situa e se identifica apenas nessa dimensão liminar e aporética (ou seja, do ponto de vista etimológico, "sem passagem, sem vau") que se escreve sem parar no avesso do Tempo e da História, nessa epokhé que se inter-põe eternamente num entretempo messiânico, ou seja, num "tempo restante" e "coalhado". O romance, afinal, resulta desse aguardar teimoso um sentido último e definitivo, relembrando e recontando, na inação forçada de um interminável sábado, a caótica experiência de uma vida feita de dores prolongadas e de alegrias efêmeras, de sextas-feiras de descontentamento e de incerteza, de momentos cruciais passados (sem passar) nas encruzilhadas deste mundo, na perspectiva frustrada de um dia festivo de iluminação,
de uma verdade esperada,
de uma ad-vento final
de significado.

E é por isso, também, que, meio século depois de sua publicação, nós continuamos lendo *Grande Sertão: Veredas*, acompanhando ainda esta travessia cambaleante e "imperfeita", sem começo nem fim; decifrando nela aquilo que não tem cifra ou sentido: o nosso destino incerto e sem rumo de "homens humanos".



EDUARDO F. COUTINHO {UFRJ}

DA ESCOVA À DÚVIDA:

A OBRA INDAGADORA DE GUIMARÃES ROSA

Fenômeno raro na produção literária de uma nação, o ano de 1956 viu surgirem duas obras de um mesmo autor que se instituíram como marcos da narrativa brasileira do século XX – o livro de novelas *Corpo de baile* e o romance *Grande sertão: veredas*. E, se a série de contos de *Sagarana* já havia causado, dez anos antes, ao sair, um significativo impacto, as duas novas obras de Guimarães Rosa vieram consolidar o sucesso do autor, incluindo-o na galeria dos grandes mestres da tradição literária, não só brasileira, mas ocidental. Um dos maiores ourives da palavra que a literatura brasileira jamais conheceu e, ao mesmo tempo, um dos mais perspicazes investigadores dos matizes da alma humana em seus recantos mais profundos – dois atributos que compartilha com outro grande prócer das letras do país, Machado de Assis –, Guimarães Rosa é hoje, entre os escritores brasileiros do século XX, talvez o mais divulgado nos meios acadêmicos nacionais e estrangeiros e o detentor de uma fortuna crítica não só numericamente expressiva, como também constituída pelo que de melhor se vem produzindo em termos de crítica no país. E, o que é curioso, apesar da complexidade de sua obra, resultante em grande parte da verdadeira revolução que empreendeu da linguagem ficcional, seu sucesso não se restringe ao meio intelectual. Prova-o bem a grande quantidade de edições que se sucedem de seus livros e o número significativo de traduções que povoam o mercado internacional. Prova-o também a série de leituras que a obra de Rosa vem recebendo por parte do teatro (*Sarapalha*, por exemplo, para ficarmos com uma das melhores) e da mídia cinematográfica e televisiva: longa-metragens como *A hora e vez de Augusto Matraga*, *Duelo*, *Noites do sertão*, *Cabaré mineiro* e *A terceira margem do rio*, entre outros, e a série televisiva *Diadorim*.

Não podendo evidentemente nesta nota, cujo objetivo é apenas o de saudar o cinqüentenário dessas obras-primas gêmeas, discuti-las com vagar, restringimo-nos a um breve comentário sobre um aspecto que constitui a nosso ver uma das grandes contribuições de Guimarães Rosa à literatura brasileira – o caráter de indagação ou questionamento que o autor imprime a sua obra. Avesso a tudo o que se apresenta como fixo ou natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade indiscutível, Guimarães Rosa empreende, ao longo de toda a sua obra, verdadeira cruzada em prol da reflexão, desencadeando, através da linguagem, um processo de desconstrução, que desvela constantemente sua própria condição de discurso e seu conseqüente cunho de provisoriedade. Esta reflexão é por certo uma das principais marcas de seu fazer artístico e um dos aspectos mais responsáveis pela unicidade de seu traço, que fazem do escritor um alquimista, ou, apesar de seus protestos ao termo, um grande "revolucionário da linguagem".

Sufocado por um cotidiano calcado na continuidade, que se expressa pela repetição mecânica de atos e gestos, o homem, e em particular o adulto comum, não percebe a automatização a que se sujeita, cumprindo, como ele próprio afirma, no último prefácio de *Tutaméia*, emblemático de toda a sua obra, "o inexplicável, sem nenhuma autonomia de raciocínio"[1] Seu discurso, construído de antemão pela comunidade a que pertence, é incorporado por ele sem nenhuma reflexão, e sua expressão se revela como a ratificação de uma prática tradicional, que se impõe inexoravelmente, naturalizando o não-naturalizável e camuflando o seu caráter de construção. Esta linguagem, a que o autor designa de "linguagem corrente", expressa, como ele próprio declara em sua famosa entrevista a Günter Lorenz, "apenas clichés e não idéias", não se prestando portanto à autonomia do raciocínio. Ela está morta, e, ainda segundo o autor, o que está morto não pode engendrar idéias. A fim de poder "engendrar idéias"[2], é preciso romper com essa linguagem, desautomatizá-la. Daí sua afirmação, na mesma entrevista, de que seu lema é que "a linguagem e a vida são uma coisa só" e de que "quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive" (Ibid., p. 83). O idioma, para Rosa, "é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas" (Ibid. p. 83). Por isso, é necessário limpá-lo, revitalizá-lo, violando

constantemente a norma e substituindo o lugar-comum pelo único, a fim de que ele possa recobrar sua *poiésis* originária e atingir o *outro* de maneira eficaz. Para Guimarães Rosa, “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo" (Ibid. p. 88), e é com esse intuito que ele se entrega de corpo e alma à tarefa de revitalização da linguagem, que vê como verdadeira missão, ou, em suas próprias palavras, “compromisso do coração" (Ibid., p. 84).

O processo de revitalização da linguagem empreendido por Guimarães Rosa, uma das linhas mestras de sua empresa artística, baseia-se fundamentalmente na utilização do recurso do estranhamento (a *ostranenie*, dos formalistas russos), com a conseqüente eliminação de toda conotação desgastada pelo uso, e na exploração das potencialidades da linguagem, da face oculta do signo, ou, para empregar palavras do próprio autor, do “ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado"[3]. Os procedimentos para ocasionar o estranhamento são, contudo, numerosos e distintos, estendendo-se desde o plano da língua *stricto sensu* ao do discurso narrativo, e chegando em alguns casos a constituir o eixo-motor de todo o texto. A obra de Guimarães Rosa é não só um percuciente labor de ourivesaria, que desconstrói e reconstrói o signo a cada instante, mas também uma reflexão aguda sobre a própria linguagem, que se erige freqüentemente como tema de suas estórias. É esta reflexão sobre a linguagem que levou muitos críticos a referir-se ao seu universo ficcional como um sertão construído na linguagem.

Com a renovação constantemente empreendida do *dictum* poético, através da desestruturação de todo o petrificado, Guimarães Rosa instaura em suas páginas um verdadeiro laboratório de reflexão, que se estende dos próprios personagens ao leitor, reativando o circuito discursivo e transformando o último de mero consumidor num participante ativo do processo criador. Ciente do fato, como ele mesmo afirma, através das palavras do narrador de *Grande sertão: veredas*, de que “toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo"[4], ele fornece ao leitor esta “palavra", por meio das inovações que introduz, e, ao estimular sua reflexão e conseqüente participação na construção da própria obra, faz dele um grande questionador, um desbravador de caminhos. Assim como os personagens de Guimarães Rosa estão freqüentemente se indagando sobre o sentido das coisas e muitas vezes pondo em xeque seus próprios atos e visão de mundo – Riobaldo é talvez o mais perfeito exemplo dessa atitude – o leitor, para ele, é sempre um perseguidor, um indivíduo marcado pelo signo da busca, imerso, como todos os seres, numa longa travessia, cujo sentido último jamais é alcançado. Não é sem razão que a narrativa do *Grande sertão: veredas*, não só para ficarmos com o mesmo exemplo, mas também por ser ela paradigmática de toda a obra do autor, se abre e fecha com uma pergunta para a qual não há resposta única ou definitiva: “o diabo existe?" Tal qual seu narrador, que conclui o relato reintroduzindo a dúvida que desde o início o atormentava, o leitor rosiano encerra suas aventuras pelos fios do texto levantando “outras maiores perguntas", e configurando-se como elo de uma cadeia que se projeta para além das páginas do livro.

A palavra, para Guimarães Rosa, é a semente que deve germinar, inquietar, incomodar o leitor, de modo a levá-lo a pensar, a refletir, e conseqüentemente a mudar e a atuar sobre o meio ao seu redor; daí a necessidade de alterar seu significante, causando o estranhamento do leitor. E por palavra entenda-se o discurso como um todo, a obra literária, cuja lógica tradicional ele rompe a cada instante. Seus livros – e o *Grande sertão: veredas* é talvez o maior exemplo disso – constituem uma formidável crítica à lógica dicotômica, alternativa, como única possibilidade de apreensão do real. Esta obra, que tem como *leitmotiv* a fórmula “Tudo é e não é", numa clara alusão à possibilidade de uma outra lógica, que poderíamos chamar de “aditiva", é um mosaico de indagações, resultantes da convivência em constante tensão de elementos contraditórios e aparentemente incompatíveis. Em suas páginas, pares antagônicos como bem e mal, passado e presente, carne e espírito, se tensionam e retensionam a todo instante, e chegam a encontrar expressão direta na figura de um dos protagonistas, Diadorim, que encarna em sua androginia, não só as faces lícita e ilícita do amor, como também todas as situações de indefinição com que o ser humano se depara em sua travessia existencial. Ela é a força motriz que induz o homem à ação e lhe revela a beleza presente nas coisas simples, mas ao mesmo tempo é o braço que o faz perceber o mal e o projeta diante do abismo da própria existência. Diadorim forma, junto com Otacília e Nhorinhá, a tríade feminina do romance, mas além de instituir-se como uma síntese das duas outras, reúne em sua própria condição os princípios feminino e masculino da tradição literária. Ela é, como seu próprio nome sugere, Deus e diabo, luz e trevas, carne e espírito, dor e prazer, homem e mulher, e constitui, pela sua contradição, a imagem do questionamento presente em toda a obra rosiana.

Esta visão plural, híbrida, indagadora, que caracteriza o universo rosiano, acha-se presente em cada aspecto das narrativas do autor. A obra de Guimarães Rosa é uma obra plural, marcada pela ambigüidade e pelo signo da busca, que se ergue como uma constelação de elementos muitas vezes opostos e contraditórios. Regional e universal, mimética e consciente de seu próprio caráter de ficcionalidade, “realista" e “anti-realista", ela é, por excelência, um produto do século XX, um compósito de relatividade e tensões, e, ao mesmo tempo, a expressão do contexto de onde emerge uma terra que só pode ser compreendida quando vista como um grande amálgama de culturas. Nessa espécie de “suma crítica", não há valores absolutos ou afirmações categóricas, mas antes caminhos a serem trilhados, uns amplos espectros de possibilidades, e é por essas veredas variadas e sinuosas, de riqueza inesgotável, que se têm embrenhado críticos e leitores no Brasil e no exterior. A fortuna crítica de Guimarães Rosa cresce a todo o momento, como aumenta e se diversifica seu público ledor, e cada travessia realizada pelas páginas de seus livros é, como afirmou o próprio autor a respeito do idioma, uma “porta para o infinito" [5].

---

[1]. ROSA, J. Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.
[2]. LORENZ, Günter. Diálogo com G. Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F., org. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p 88.
[3]. ROSA, J. Guimarães. *Sagarana*. 12ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970, p. 238.
[4]. ROSA, J. Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958, pp. 170.
[5]. LORENZ, in op. cit. p. 72.


o que estremecia em mim: terreno do corpo,
onde está a raiz da alma
Eu creio no tremer de certos pontos. Tem,
onde o sentir encosta a palma da mão em terra,
e sua mão treme para trás ou é a terra
que treme se abaixando.

JOÃO ADOLFO HANSEN {USP}

O SERTÃO DE ROSA: UMA FICÇÃO DA LINGUAGEM

A escrita de *Grande Sertão: Veredas* imita a oralidade dos atos de fala do narrador, Riobaldo, caracterizando-o como sertanejo, velho, fazendeiro, de poucas letras, casado com Otacília, “amor de prata", crente em Deus, temente do diabo, amigo de Quelemém, kardecista que lhe dá conselhos espirituais. A fala de Riobaldo ignora programaticamente as limitações sintáticas da norma culta da língua portuguesa do Brasil. Muito plástica e visualizante, oscila entre o ingênuo e o demoníaco, como disse Maria Luiza Ramos. Tem forma de diálogo implícito, no qual o narrador conta para um visitante que nunca fala nada diretamente, identificado apenas como “Doutor", a história de sua vida de “raso jagunço atirador cachorrando pelo sertão" nos bandos armados de coronéis latifundiários que, no final do século XIX, disputaram poder, terras e dinheiro nos Gerais, o chapadão central atravessado pelo rio São Francisco.

No passado, Riobaldo fez um pacto em que vendeu a alma para o imaginário da força do latifúndio, o diabo. Ao desejar a Figura, apropriou-se da força do imaginário e investiu-se dela para virar outro, poderoso, seguro e falante, e mudar o sertão. A amizade do demônio preencheu carências: Riobaldo fez o pacto por amor, para corresponder à imagem que imaginou que seu maior amigo, o jagunço Reinaldo-Diadorim, fazia dele; e por poder, para vencer a imagem que seu grupo fazia da invencibilidade do bando inimigo comandado por outro pactário, o Hermógenes, assassino de Joca Ramiro, pai de Reinaldo. O pacto foi feito, enfim, para corresponder à força do seu desejo de amor e poder. O poder buscado por amor o fez cego para o que era o mais evidente. Ele perdeu para sempre o seu “amor de ouro", Diadorim.

Riobaldo vive a culpa do pacto e suas conseqüências. Afirma que o diabo é real, vendo a ação do Dito nas violências sertanejas do presente; mas denega a existência do Cujo como ente substancial existente. Espera não ter perdido a alma nas Veredas Mortas, onde invocou o Solto-Eu do seu desejo. Afinal, o nome do lugar era outro, Veredas Altas. Enquanto afirma Deus e nega o diabo, o “Doutor" lhe faz perguntas sobre o sertão. Não em discurso direto, mas como questões citadas em suas respostas, que as incluem como temas de sua narração. As respostas evidenciam que o “Doutor" é um intelectual da cidade grande, onde domina a cultura letrada das Luzes que, desde o século XIX, iluminam as doutrinas da “brasilidade", a identidade nacional.

O sertão de Rosa só existe como linguagem. Por isso mesmo, como em Proust, um dos grandes temas de *Grande Sertão: Veredas* é o da própria memória do narrador, que sempre afirma que “contar é muito dificultoso" porque “viver é muito perigoso": as coisas não têm estabilidade entre ser e não-ser, Deus e o diabo. Assim, o tema da memória aparece relacionado com o do esquecimento. Riobaldo discute, por exemplo, se a memória efetivamente lembra o ocorrido ou se é a imaginação que inventa imagens do passado com seus restos. Assim, na primeira metade do livro, que tem cerca de 460 páginas, Riobaldo conta sem ordem cronológica os eventos das guerras sertanejas de que participou. A falta de ordem corresponde aos movimentos da fala, que lembra e ao mesmo tempo corrige o lembrado com outras versões. A partir da metade do texto, quando o bando de Joca Ramiro julga Zé Bebelo, político do litoral que deseja pôr ordem no sertão, Riobaldo conta novamente o que o leitor já leu, organizando as ações cronologicamente em torno de três temas principais: as lutas dos bandos de jagunços; o amor de Reinaldo-Diadorim; o pacto com o diabo. No presente, interpreta os três para o “Doutor", recorrendo às palavras de Quelemém, que o ensinou a ter fé em Deus, rezar muito e esperar a redenção da alma. Quelemém afirma que tudo é pacto e que deve esperar em Deus que Deus o salve.

O sertão de Rosa só existe como linguagem. Reclassificando e recategorizando classes e categorias gramaticais, usando frases nominais compostas de arcaísmos e neologismos, fazendo um uso inesperado de prefixos e sufixos, citando textos literários, religiosos e filosóficos, inventando palavras por analogia, misturando a oralidade com o discurso erudito, o fluxo de consciência e técnicas cinematográficas, Rosa constrói a fala de Riobaldo como um misto que põe em cena duas espécies principais de registros lingüísticos e de representações: a oralidade da cultura sertaneja e as letras do “Doutor" da cidade. Contando sua história sob a perspectiva do sertão, Riobaldo impõe livremente sua versão provisória dela porque ele mesmo é a matéria oral sertaneja. Dessa perspectiva, faz paródias da cultura ilustrada - por exemplo, quando conjuga o verbo na forma arcaica e popular para avaliar um dos principais objetos da cultura letrada : “Ainda hoje *apreceio* um *bom livro*". Com a perspectiva da cidade, faz ironias letradíssimas- por exemplo quando, por analogia com termos como “fonema" e “morfema", inventa uma unidade de mudez que escapou aos lingüistas e semióticos, o “mutema", de Maria Mutema. E sempre produz vazios e indeterminação - por exemplo, quando usa o homônimo, um nome só, “diabo", para nomear várias coisas, misturado com o sinônimo “Deus”, uma só Coisa, significada em vários nomes. Sua fala tende a denegar sua culpa e unificar a multiplicidade das coisas e violências sertanejas com o princípio de unidade religiosa, “Deus", com que a experiência coletiva do sertão confere ordem e sentido ao mato: “Deus existe mesmo quando não há". Mas a unidade dessa ordem e sentido é abalada e relativizada por meio do outro, sempre duplo, “diabo". Os efeitos de paródia, ironia, duplicidade, humor e indeterminação são intensificados quando o “Que-Não-Há” aparece, pois cada nomeação dele, por exemplo, as que o traduzem como ser - “Arre, ele está misturado em tudo" - são negadas por outras, que o traduzem como não-ser: “Não é, mas finge ser".

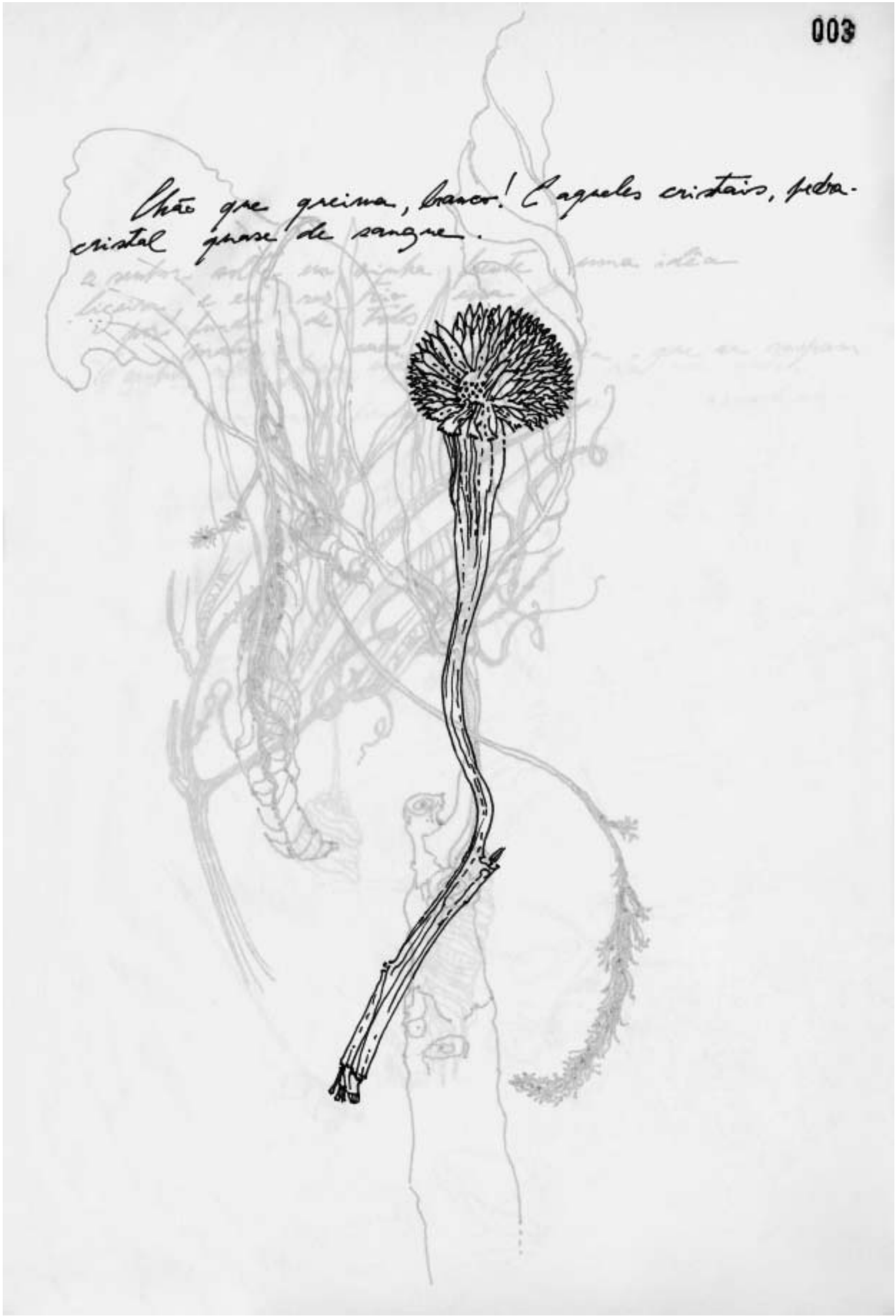
Dividida, a fala divide. Não se unifica como fala exclusiva do sertão nem como fala exclusiva da cidade, pois seu movimento desloca também as unidades imaginárias da oposição “*sertão/cidade*" e oposições homólogas, *iletrado/letrado*, *analfabeto/alfabeto*, *arcaico/moderno*, *mito/razão*, *atraso/progresso*, com que se imaginou o Brasil desde o século XIX. Como fala sertaneja, incorpora as representações ilustradas de si mesma, mas nega-lhes a universalidade que supõem, expondo-as como particularidade de interpretações culturais e expectativas políticas datadas. Ao mesmo tempo, evidencia que ela mesma, fala sertaneja, é apenas um diverso cultural dotado de historicidade própria cujos códigos passam por fora da cultura ilustrada, ainda que sejam determináveis a partir dela.

O sertão de Rosa só existe como linguagem. Não é por acaso que o livro começa pelo termo “Nonada". Em português, o termo pode ser nome: “o nada", “coisa alguma", “ninharia", “osso de borboleta"; pronome: “nada"; advérbio: “em nenhum lugar", “em parte alguma"; predicação: “algo não é coisa alguma", “isso não é nada", “algo é no nada", “algo é nada". Evidenciando-se como ficção, “nonada", a fala se faz como suspensão valorativa do sentido do contar e do contado, chamando a atenção do leitor para a ficção do ato narrativo que inventa a subjetividade culpada do narrador e suas representações. O termo “nonada" reitera o artifício, indicando que o leitor não lê um documento sociológico da realidade sertaneja, mas um objeto em que o vazio e a indeterminação são construções.

Grande Sertão: Veredas é uma evidência muito palpável de um saber dos signos que produz indeterminação para afirmar a historicidade de sua prática moderna. Quando não presta atenção aos atos de fala do seu narrador e reduz o texto à fábula, a crítica pisa na bola. Não faz muito tempo, um conhecido crítico norte-americano, que provavelmente só pôde ler o livro numa tradução ruim, afirmou que é um faroeste de John Ford ambientado no Brasil. Em “O Sertão e o Mundo", de 1957, Antonio Candido compara *Grande Sertão: Veredas* com *Os Sertões*, chamando a atenção para algo fundamental que impede tais reducionismos. Candido lembra que o livro tem as três articulações básicas da obra de Euclides da Cunha, a terra, o homem, a luta. Mas também diz que a semelhança pára aí, pois onde *Os Sertões* descrevem para classificar sociologicamente, *Grande Sertão: Veredas* descreve para sugerir ficcionalmente outra coisa. Acontece que sua forma produz essa “outra coisa" como vazio e indeterminação. Quase sempre, essa indeterminação é lida por meio de discursos sociológicos, que costumam reduzir o romance a reflexo documental do sertão empírico; por meio de discursos lingüísticos, que costumam reduzir o texto às experiências formais; ou por meio de referências míticas, religiosas e filosóficas, que costumam interpretá-lo como revelação de verdades substanciais que não existem nele e em parte alguma. Tais leituras parecem não pressupor que literatura não é coisa representada, mas representante. Quando se lê o texto de Rosa como vazio de sentido que é necessário preencher com uma interpretação exterior, não se observa que o vazio que efetua não é propriamente uma ocultação de verdades misteriosas a serem reveladas pela interpretação, mas só um objeto construído programaticamente como vazio.

Seria preciso lembrar que o sertão de Rosa só existe como ficção da linguagem? A fala de *Grande Sertão: Veredas* inverte os modos tradicionais de representar o sertão. Na literatura regionalista anterior, em geral os narradores são tipos ilustrados que ocupam o lugar de fala do sertanejo, falando *por* ele, *sobre* ele e *contra* ele, para constituí-lo como natureza idílica, como homem primitivo a ser reduzido à civilização das Luzes ou como tipo alienado pelo capital. Em *Grande Sertão: Veredas*, o narrador é um sertanejo que fala diretamente sobre a experiência sertaneja: Riobaldo passa de objeto a sujeito absoluto da matéria narrada. Na inversão, é o iletrismo do sertão que interpreta as letras das Luzes, lendo os protocolos do leitor. As interpretações do sertão que o leitor julga naturais são, muito não-naturalmente, as interpretações letradas que o livro evidencia serem mera particularidade histórica, quando faz falar divididas as linguagens do mato, o vazio de Deus e do diabo, figurando a barbárie do latifúndio. A expressão “grande sertão" do título do romance também significa a multiplicidade contraditória dos padrões lingüísticos e das representações do Brasil transformados nele; “veredas", a interpretação particular deles pela fala “torta entortada", que os dissolve no nada da ficção. É fundamental o leitor atentar aos atos de fala de Riobaldo, pois opera com decisões, não com noções verificáveis: “Pão ou pães é questão de opiniães". Sua fala exibe seus próprios limites de construção ficcional. Feita como mistura, tensão e contradição, figura de modo extremamente refinado a barbárie histórica das regiões sertanejas. Faz a barbárie falar nas formas a-históricas do mito, da religião e da metafísica; simultaneamente, inventa o estilo como negação das ideologias sertanejas e ilustradas que a produzem e mantêm.


Eu creio no tremor de certos pontos. Tem,
onde o senhor encosta a palma da mão em terra,
e sua mão treme para trás ou é a terra
que treme se alargando.



J.G. Rosa é, em todos os sentidos, um paradoxo. Seu grande romance *Grande Sertão: Veredas* não é bem um romance, mas uma “lenda", um “conto maravilhoso", até mesmo um “poema", segundo o próprio autor. Escrito no momento em que o Brasil começa a se abrir para o mundo, a obra de Rosa volta-se para as regiões mais recuadas do interior do Brasil. Enquanto a Bossa Nova adapta a música popular ao gosto internacional, Rosa reelabora poeticamente o que há de mais inacessível e brasileiro, prolongando com *Corpo de Baile* suas incursões pelas formas narrativas da oralidade real e ficcional. Enquanto os romances no Brasil e no mundo inteiro estão voltados para os fenômenos urbanos e o engajamento político, o realismo de Rosa persegue um *telos* metafísico. Ele põe em cena as figuras de um imaginário altamente tradicional, senão arcaico: os jagunços e fazendeiros em torno dos quais gravitam as humildes personagens do sertão. Em suma, todo o universo da convivência patriarcal e cordial do ensaísmo brasileiro (S. B. de Holanda, G. Freyre, Oliveira Vianna, Paulo Prado) renasce no modo do encantamento poético rosiano.

Assim, *Grande Sertão: Veredas* ocupa um lugar único na literatura brasileira. Espontâneo e reflexivo, o “romance" de J. G. Rosa oferece uma excelente oportunidade para refletir sobre o papel fundamental das coisas particulares e “regionais" no imaginário universal e na literatura mundial. Ser o grande contista do sertão não impedia Rosa de incorporar tudo o que admirava em literaturas de outras línguas e de outras regiões do Brasil. Entre outros notáveis exemplos, mencionemos somente o de Simões Lopes Neto. Como o contista gaúcho, que bebeu nas fontes de Flaubert e Maupassant, também Rosa injetou no relato realista aquele não sei que enigmático que evoca as profundezas abissais da alma. Basta pensarmos na ira da Tudinha em *O Negro Bonifácio* para melhor compreendermos a complexidade assombrosa da figura de Diadorim em *Grande Sertão: Veredas*. A obra de Rosa é inédita na arte de conciliar o sabor específico das regiões e dos personagens particulares com os temas universais da literatura mundial, aliando o elemento popular e oral com as mais sofisticadas técnicas narrativas da modernidade, além de criar um amálgama entre gêneros tão heterogêneos quanto a lírica e o ensaísmo.

Metáforas como essas - “o sertão está dentro da gente" ou “o sertão está em toda parte" – não são meras metáforas. Com elas, Rosa evoca topografias da alma, e, além dessas dimensões psicológicas e espirituais, ele torna tangível o substrato concreto da alma. Pois é nas realidades materiais que se apóiam nossas trajetórias no espaço como – também - as coreografias da imaginação e do pensamento que surgem desses movimentos palpáveis. Com isso, Rosa torna mais densa e metafísica a *Terra ignota* da qual fala Euclides da Cunha, referindo-se ao sertão geográfico desconhecido. Rosa faz desse desconhecimento objetivo um labirinto exterior e interior. Os ocos da paisagem deserta trazem à tona os vazios inquietantes de vivências pouco articuladas - de experiências simultaneamente concretas e espirituais, interiores e exteriores que não encontram no sentido das palavras uma expressão suficiente, mas se propagam nas atmosferas e ondulações musicais dos sons.

Rosa transfigura a crítica da identidade, da ignorância, da indiferença, do caráter (de sua sensualidade e melancolia) do brasileiro. Esse viés crítico era, nas décadas imediatamente anteriores à criação rosiana, tema predominante do ensaísmo brasileiro. O romance de G. Rosa o transforma em divagação melodiosa: reflexão-ruminação de uma voz viva, de um personagem ambivalente à procura de reminiscências que revelem a essência de um percurso simultaneamente banal e insólito. Desse modo, a reflexão crítica retorna para um fundo que a limita e a obscurece, colocando o narrador e o leitor num estado de suspense. Uma névoa de ânsias ambíguas envolve o rastreamento da experiência ora deliciosa, ora sofrida do herói Riobaldo: a construção narrativa equipara o leitor e o narrador a “rastreadores" - ambos procuram “cerzir" a história de seu *alter ego*, ambos deparam com seus conhecimentos insuficientes e disparatados, mas que terminam por ordenar, na forma da anamnese subjetiva, um magma de reminiscências obscuras, de sensações difíceis de descrever e de sentimentos no limite do nomeável.

KATHRIN HOLZERMAYR ROSENFIELD {UFRGS}

O LUGAR

DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS NA LITERATURA BRASILEIRA

LÉLIA PARREIRA DUARTE **GUIMARÃES ROSA NA PUC MINAS** {PUC MINAS}

Com o propósito de transformar o seu Memorial Guimarães Rosa em um centro dinamizador de estudos sobre o grande escritor mineiro, a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais decidiu realizar em Belo Horizonte, em agosto de 1998, através de seu Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – CESPUC – e de seu Programa de Pós-graduação em Letras, uma modesta semana de estudos rosianos, em busca de reunir pesquisadores e garantir discussões capazes de aprofundar, sistematizar e difundir pesquisas dessa obra monumental e ao mesmo tempo tão cheia de veredas e filigranas, de tutaméias e interrogações.

Tal foi o interesse despertado pela idéia que a semana se transformou em evento internacional, tendo sido então realizados, com grande sucesso, com o apoio do CNPq, da CAPES e da FAPEMIG, o I, o II e o III Seminários Internacionais Guimarães Rosa, respectivamente, em 1998 (600 participantes, com apresentação de 260 resultados de pesquisa), 2001 (700 participantes, com perto de 400 trabalhos) e 2004, que teve mais de 1.000 participantes e 446 comunicações. Já no primeiro seminário houve grande presença de estrangeiros, em números sempre crescentes: do III Seminário participaram pesquisadores de 14 países, vindos também de 18 estados do Brasil, de modo a representarem-se no evento 146 diferentes instituições de ensino superior.

A parte científica dos dois primeiros congressos estruturou-se em torno de conferências, mesas-redondas, sessões de comunicações e minicursos, havendo ainda a presença e o depoimento de renomados escritores que relacionaram a sua obra à de Rosa. Do primeiro seminário participou também o tradutor de G. Rosa para o alemão, com uma fala vibrante que emocionou os amantes da obra rosiana ali presentes. O terceiro seminário teve conferências e nove minicursos, mas construiu-se essencialmente em torno dos 25 simpósios, com a intenção de reunir os estudiosos por temas, de forma a propiciar discussões específicas e por isso mesmo mais profundas e rentáveis. Como preparação para cada um dos eventos houve concursos de monografias e de vídeos, os quais estimularam a participação dos alunos de pós-graduação e de graduação, tendo estes últimos apresentado ainda, aos seminários, posters com resultados de suas pesquisas.

A emoção maior dos eventos ficou sempre por conta da apresentação de recriações da obra rosiana nos mais variados campos artísticos: da música, do cinema (com exibição de 17 filmes feitos a partir da obra rosiana), de exposições de fotografias e de outras obras de artes plásticas, de contadores de estórias (sempre presentes os Miguilins de Cordisburgo) e da encenação de contos e de partes do *Grande sertão: veredas*, em peças preparadas por renomados diretores mineiros de teatro (que levaram à cena, entre outros: “Sarapalha", “Corpo fechado", “Esses Lopes", “A benfazeja", “As margens da alegria", “Menina de lá", “Sorôco, sua mãe, sua filha", “Mutema", “Encontros de Riobaldo e Diadorim", “Diadorim: no sirgo fio dessas recordações", “O amor no *Grande sertão*". Foram ainda apresentadas posteriormente, com grande sucesso, “As Rosas do Rosa", uma tessitura de personagens femininas de Rosa, com texto de José Carlos Aragão e direção de Pedro Paulo Cava).

Cada um dos três seminários Guimarães Rosa da PUC Minas resultou em duas publicações: uma revista *Scripta* (do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC, números 3, 10 e 17) e um volume *Veredas de Rosa* (I, II e III). As revistas publicaram essencialmente estudos apresentados pelos convidados do evento (ou dos que coordenaram simpósios, no III Seminário); publicaram ainda os trabalhos premiados nos concursos de monografias e resenhas de livros recentemente lançados sobre a obra de Rosa. Os volumes *Veredas de Rosa* I, II e II, sempre com cerca de 850 páginas, trouxeram a público uma seleção das comunicações apresentadas nesses eventos que homenageiam o ilustre mineiro que “voa nas palavras" e valoriza a travessia, para elaborar, com as mais poéticas metáforas, o sertão mais característico e o mais amplo universalismo.

Apresentam-se nesses volumes estudos de questões literárias e/ou estéticas, filosóficas, ideológicas, míticas, psicanalíticas, retóricas, sociológicas, políticas, geográficas e/ou históricas (às vezes ligadas à construção de Brasília); semióticas, lingüísticas, semânticas, sintáticas, estilísticas; da oralidade, da análise do discurso, da tradução, da construção poética, da intertextualidade; de produção textual e de leitura, de edição, de teoria da narrativa; relativas ao Turismo, à gastronomia, à Medicina, ou à recepção, à criação, à recriação, à correspondência e à memorialística, na perspectiva dos estudos culturais ou comparatistas – com os mais diferentes autores.

Tudo isso elaborado em torno de viagens textuais, simbólicas ou imaginárias, pelas veredas de um Sertão sempre em movimento; por isso mesmo, esses trabalhos não indicam o fim de um caminho, mas a abertura de novas e sempre fecundas perspectivas de análise.


o senhor solte em minha frente uma idéia
ligeira, e eu ri essa
por fundo de todos os
matos, amém!

MÁRCIA MARQUES DE MORAIS {PUC MINAS}

TRAIÇÕES E "TRAIÇÃO"

RETICÊNCIAS NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS

A questão da traição, no romance rosiano, parece, indubitavelmente, encarnar-se na figura do Hermógenes, lido por Davi Arrigucci, segundo a gradação da *Poética*, como herói menor que o comum dos homens, próximo dos lugares inferiores, saído da terra, ctônico, pois concentra em si a maldade que grassa no grande sertão, dividindo-a com o Ricardão, não por acaso, o "capitalista" da jagunçada.

No entanto, se o narrador do *Grande sertão*, perplexo, constata que "tudo é e não é", será importante tentar pensar do lado do próprio Hermógenes que se sentira também traído por Joca Ramiro, que, na Sempre Verde, livra Bebelo da sentença de morte.

A facção comandada pelos "Judas" vinha, há muito, mostrando sua insatisfação com a chefia de Ramiro e, inclusive, soprara intriga no ouvido de Riobaldo que conta ao interlocutor: "Aquele Antenor já tinha depositado em mim o anúvio de uma má idéia: disidéia, a que por minhas costas logo escorreu, traiçoeirinha com um rabo de gota de orvalho."

Assim, o descontentamento com a chefia de Joca Ramiro, culminando com o fato de Bebelo ter saído vivo do julgamento é que leva os "Judas" a matarem Joca Ramiro, na emboscada da Jerara.

Considerada sob esse aspecto, haveria razões, ainda que jagunças, para a insurreição de Hermógenes e de seu bando no atraiçoarem os ramiros. Acrescente-se aí a questão do próprio Bebelo agir como alguém cuja lealdade estaria longe de ser uma certeza. Suas participações, díspares e contraditórias, nas campanhas jagunças, dariam muitos motivos para ligar sua figura também à traição. No entanto, essa personagem, danada

de ladina, acaba angariando a simpatia dos leitores, dirigidos que somos pela voz de Riobaldo. Vale a pena refazer, com a brevidade possível, as incursões de Zé Bebelo no sertão jagunço, para melhor argumentar.

Ora, Bebelo aparece, no sertão, como quem procura alguém, junto a Mestre Lucas, ex-professor de Riobaldo, para ajudá-lo a aprimorar-se nas letras. Como “cidadão e candidato" a deputado, deveria pronunciar belos discursos, que prometessem “para perto futuro (...) muita coisa republicana". Aí é que travam conhecimento Zé Bebelo e Riobaldo. Este deveria servir-lhe de “secretário", ou seja, deveria ser aquele que, etimológica e rosianamente, “secreta", guarda “segredos". No acampamento dos bebelos, na Nhanva, Riobaldo o vê como um chefe competente, inteligente, loquaz e agitado, trabalhando para o governo, para o poder oficial e prometendo limpar o sertão da jagunçada. José Rabelo Adro Antunes, o Zé Bebelo, figuraria, nas palavras de Riobaldo, um “canoeiro mestre (...) no atravessar o rebelo de um rio cheio", para fazer “o sertão retroceder". No entanto, a falastrice de Bebelo, assim como acontecera em relação ao pai-padrinho Selorico Mendes, acaba enfarando Riobaldo que foge de sua companhia. A fuga o leva ao reencontro com o Menino, agora, um moço jagunço do bando dos ramiros, ao qual ele se juntará, siderado pelos olhos verdes do moço Reinaldo, que, mais tarde, lhe confessará seu apelido, Diadorim.

No bando, como um dos ramiros, será inevitável defrontar-se com os bebelos e, assim, a questão da traição começa a atormentar Riobaldo por ter, na Nhanva, compartilhado segredos “bebélicos". A culpa da traição, associada à profunda admiração pelo ex-aluno, acaba fazendo que Riobaldo, de certa forma, salve Bebelo da morte, na batalha do Jequitaí, induzindo os ramiros a levarem-no a Julgamento, expediente, inclusive, aprendido, no convívio da Nhanva, com o próprio Bebelo. Capturado, julgado e absolvido, Bebelo se retira para Goiás e retorna depois do assassinato de Joca Ramiro, segundo prescrevera a sentença no Julgamento. Morto, então, Medeiro Vaz, depois de brevíssima chefia de Marcelino Pampa, é Bebelo quem assume o comando do bando de jagunços, que, nessa altura dos acontecimentos, está em plena caça aos “Judas", para levar a termo o projeto de vingança da morte de Joca Ramiro.

A traição volta a corroer Riobaldo, mas muda de foco, reverte-se: se, na batalha do Jequitaí, ele tivera culpa de estar traindo Bebelo, agora se atormenta com a idéia de que Bebelo possa ser um traidor, já que, de chefe dos homens do governo, do “poder oficial", ele passa a assumir chefia na jagunçagem, que constitui um "poder paralelo".

Isso tudo, sem levar em conta o próprio narrador como traidor de si mesmo, já que, assumido e verbalizado o amor por Diadorim, na Guararavacã do Guaicuí, Riobaldo deixa em latência seu desejo pelo amigo, o que confere, ainda, a sua fala um tom confessional e perplexo.

São essas algumas das reversibilidades do romance lidas magistralmente por Antonio Candido e fruto mesmo das reflexões do narrador e jagunço Riobaldo, para quem o “mundo é muito misturado". Seria, quem sabe, numa dicção mais contemporânea, a assunção de contradições que “conformam" a realidade ou, ainda, a tentativa de apreensão da simultaneidade do real, que, quem sabe, se seguiria à idéia de uma dialética sucessiva e linear.

Reversibilidades, contradições, quebra da “lógica dicotômica", na interpretação de Eduardo Coutinho - parecenos - são direções de sentido, que, ao ecoarem na língua ímpar do escritor, acabam propiciando a ultrapassagem de uma interpretação de cunho hermenêutico, para realçarem o próprio trabalho com a linguagem, privilegiando, assim e ainda, um viés metalingüístico.

Com esse intuito, gostaríamos de trabalhar o episódio da “Casa dos Tucanos", que, certamente, é, no romance, o mais marcante quanto à experiência da dúvida sobre a traição.

Lembremo-nos dele. Naquela fazenda antiga, cenário mítico, cercados os jagunços pelo bando dos hermógenes, sem qualquer saída, Bebelo ordena a Riobaldo que escreva bilhetes para serem mandados a algumas autoridades, pedindo reforço para lutarem contra os “Judas". Riobaldo, perplexo, pensando nos “prefácios", ou seja, na vida pregressa do chefe, defronta-se com Bebelo e o interpela: seriam aqueles bilhetes pedido de ajuda ou seriam denúncia ao governo que poderia vir, cercar a jagunçada e acabar com todos? Diante da insistência de Bebelo quanto às “missivas", Riobaldo chega a “peitá-lo", “reperguntando"- lhe por que ele não assinaria tais bilhetes como Zé Bebelo Vaz Ramiro, para assumir, oficialmente, por escrito, sua nova identidade de chefe jagunço, como outrora, ele se declarara, ao assumir a chefia dos ramiros. Bebelo se mostra refratário a tal insinuação. A raposice de Bebelo suscita em Riobaldo, instintivamente, a palavra “Traição..." que ele, sem querer, com letra tremida, escreve e imediatamente risca, no papel que lhe trouxeram para os bilhetes.

A cena mimetiza o conflito do narrador rosiano em relação à traição; pela escrita da palavra, riscada em seguida, se materializaria a coisa inapreensível – a traição - que, dessa forma, pela linguagem, poderia ser enfrentada. A “Traição...”, escrita com reticências e riscada por Riobaldo, para, feita letra, ser encarada com menos dubiedade, com mais concretude, tem como alvo, certamente, Zé Bebelo. No entanto, ela apontará também, riscada, a impossibilidade de passar para o signo verbal o sentimento de traição, pois que a não clareza do tradutor Riobaldo quanto às intenções dos bilhetes, ditados por Bebelo, impediriam o exercício da tradução como “passagem de um código para outro", para “tornar claro o significado de algo", como consta do Houaiss. Ecoa, em meio a muitos ecos da Casa dos Tucanos, o célebre aforismo italiano “Traduttore, traditore" -, como mais um momento em que, “hitchcockianamente", o escritor Guimarães Rosa atravessa a tela de seu texto e homenageia literatura e língua, sobretudo considerando que, como nos ensina o Larousse, “a tradução, (...) no velho passado humano literatado, chegou a ser a base inicial da linguagem".

Na Casa dos Tucanos, pois, habita, sublinhadamente, a linguagem como grande protagonista do texto de Rosa, em geral, e de seu romance, particularmente.

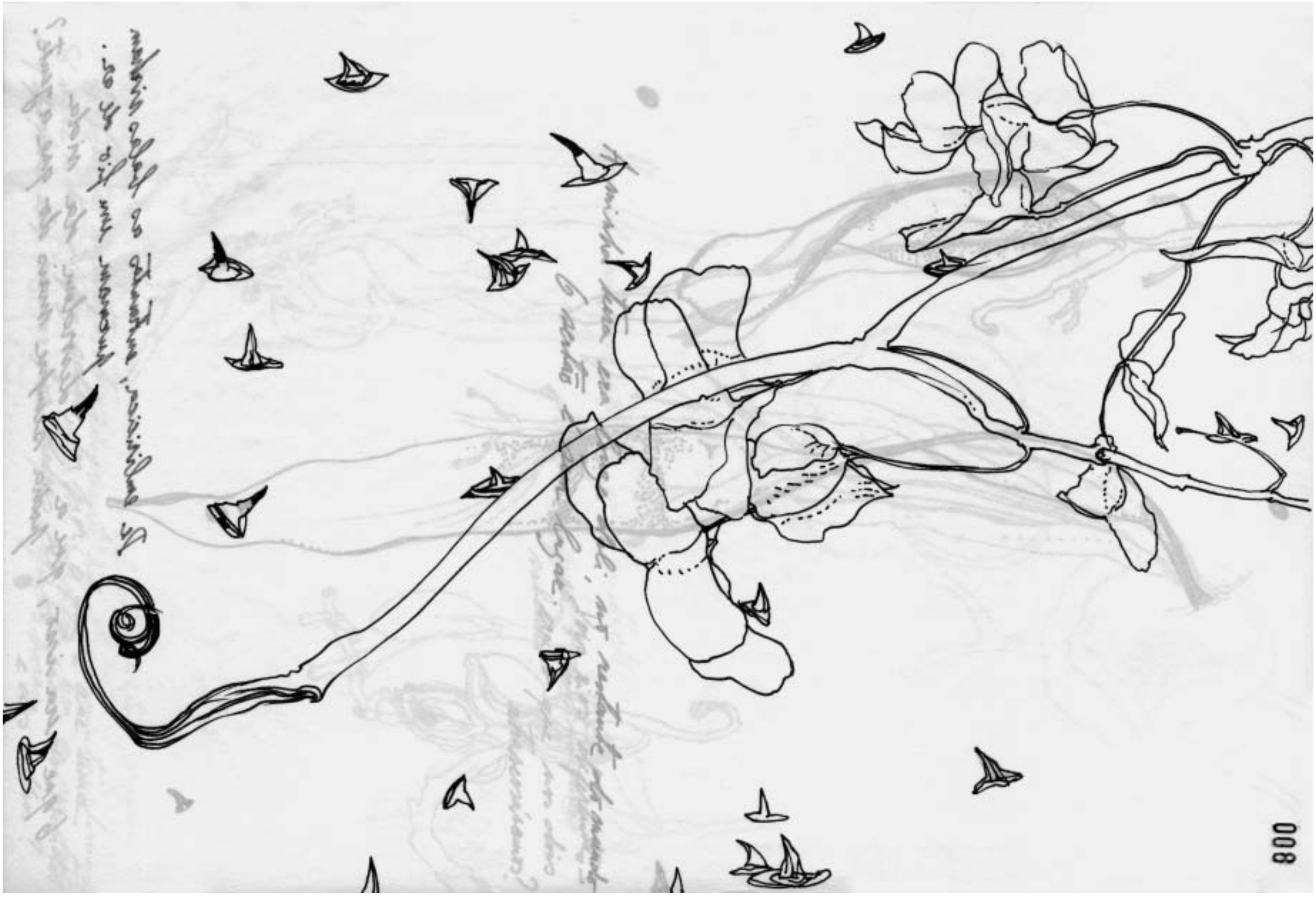
Tradução e traição, assim, formam par naquele cenário do “Grande Sertão", não só pela “convergência etimológica" como por uma espécie de “contaminação semântica" propiciada pelo eco do aforismo italiano que iguala tradutor e traidor.

Não por acaso, ali, pela linguagem, começam a se enfrentar Riobaldo e Bebelo - tradutor e traidor?. Ali, ainda, Riobaldo dá mais um passo para vir a tomar a chefia de Bebelo, intenta matá-lo, se se der a traição e caminha para assumir uma autoria, para começar a dizer “gerido" e não “copiável", como ele mesmo afirma. Ali o narrador grita, “com alegria": “eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo!. Arre então, quando eu (...) terminei de escrever o derradeiro bilhete, eu estive todo tranqüilizado e um só (...), que mesmo acho que aquele, na minha vida, foi o ponto e ponto e ponto".

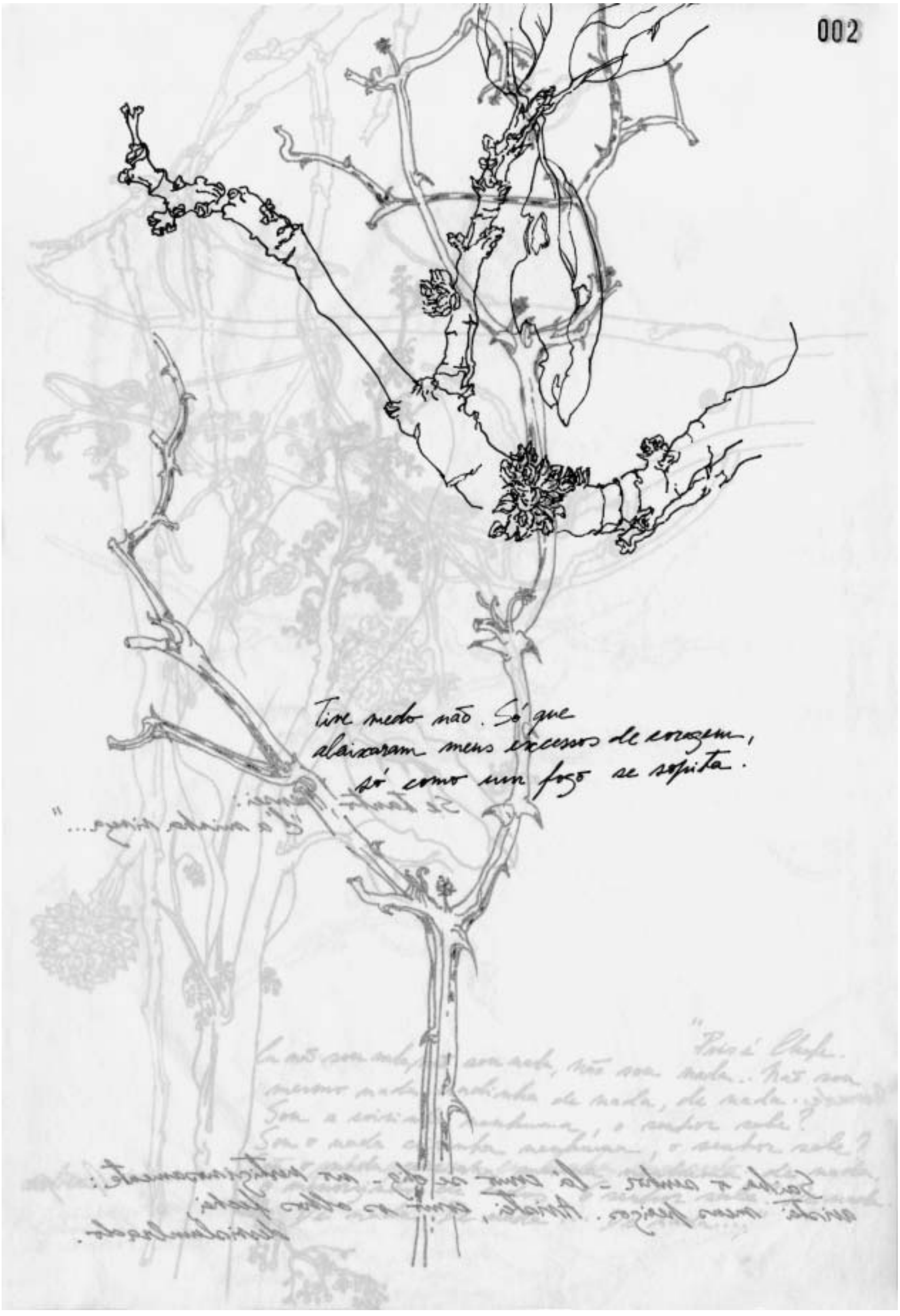
Para esses três pontos, ainda que reticentes, quanto ao encontro de uma escrita própria, de uma autoria, convergem, como não poderia deixar de ser, tradução e traição de muitos outros textos, de “tudo alheio demais", como pensou, literalmente Riobaldo, naquela moradia dos Tucanos.

Assim, a traição, no romance rosiano, transcende aquela traiçãozinha só do enredo, aquela referida por nosso narrador como “disidéia que por minhas costas escorreu, traiçoeirinha".

A traição se escreve, materializa-se, alcança a forma, a um só tempo, transgressora e, portanto, reafirmadora da tradição literária, com que se plasma uma obra-prima e, portanto, o romance *Grande sertão: veredas*...



Liliane Dardot



SANDRA GUARDINI T. VASCONCELOS {USP}

ROSA A CONTRAPELO

A famosa viagem de Guimarães Rosa pelos gerais em 1952, além de promover o reencontro do escritor com o mundo dos vaqueiros que havia se tornado familiar a ele quando criança graças às histórias de boiadeiros e jagunços que lhe narrava seu pajem Juca Bananeira, rendeu ao escritor, entre outros textos, a maioria das novelas do ciclo reunido e publicado em 1956 com o título geral de *Corpo de Baile*. A convivência com os homens do sertão que o levaram em comitiva da Fazenda Sirga, de seu primo Chico Moreira, até Araçaí colocou Rosa em contato direto com as tradições dessa comunidade rural – quadras, cantos, danças, histórias, provérbios – que o autor soube, como poucos, incorporar ao tecido de suas narrativas. Esse encontro parece ter sido decisivo, pois apurou de modo notável o olhar e a percepção do escritor, afiou seus instrumentos e lhe facultou uma posição privilegiada de observador, atuando na formação de um ponto de vista que lhe permitiria encontrar soluções formais de alta potência literária para problemas como o da apropriação, por parte do narrador letrado, das pecualiaridades da fala do homem rústico.

A disjunção entre a cultura chamada erudita e a cultura popular é, na realidade, sintoma de uma experiência social que separa, isola, não raro demoniza os “pobres" e que, no plano literário, muitas vezes folclorizou sua fala. À cisão entre o estilo culto da voz narrativa e o registro pitoresco da linguagem do povo em um Coelho Neto, por exemplo, Simões Lopes Neto respondeu com uma saída que, se não resolvia as diferenças da vida real, construiu um foco narrativo que, cedendo a palavra a Blau Nunes e estabelecendo uma interlocução “em presença", preservava o modo de ser daqueles que Ángel Rama descreveu como os “deserdados da modernização". João Guimarães Rosa, ao ampliar e aprofundar esse legado, transpôs o fosso entre a voz do narrador culto e a voz do personagem iletrado ou semi-letrado e, por meio do uso freqüente do discurso indireto livre, elidiu as distâncias, misturando pontos de vista e colocando em contato duas esferas diversas de experiência. Na obra de Rosa, o movimento pendular entre modernidade urbana e essa "palavra-outra" atinge um alto nível de equilíbrio formal ao configurar as subculturas da região do sertão mineiro – quer a de vaqueiros ou a dos jagunços – em seu diálogo com a cultura letrada e urbana, representada pelo narrador ou por um interlocutor, como é o caso em *Grande Sertão: Veredas* e em “Meu Tio, o Iauaretê". E, embora Riobaldo deseje ver os “pastos demarcados", da perspectiva da linguagem e do ponto de vista, o mundo tal como o escritor lhe dá forma é mesmo “muito misturado". Trata-se, portanto, sobretudo de um esquema técnico que vai além da simples relação entre os dois estilos de prosa que referem e representam essas duas ordens, pois, se os textos literários são uma “dramatização de valores", como sugere Raymond Williams, a fusão de dois pontos de vista por meio de uma voz narrativa que os contém e congrega é um mecanismo que busca enfrentar o problema da convivência, das tensões e das dualidades que caracterizam a cultura brasileira ou, dito de outro modo, que procura encarar seus processos e divisões internos.

Desde o aparecimento de Guimarães Rosa no cenário das letras brasileiras, a crítica destacou o alcance e a sofisticação da sua técnica literária e saudou, entre outras realizações, precisamente a superação desse hiato entre fala culta e voz popular, entre sertão e mundo urbano. Para seguir na trilha de Riobaldo, no entanto, e ir “ponteando opostos", convoco o espírito da negação mefistofélico, personagem que sabemos cara ao nosso autor, para tentar, ainda que de forma rápida, introduzir uma pequena nota dissonante em coro tão harmônico. E se invertêssemos a direção da flecha e lêssemos Guimarães Rosa a contrapelo? Não se trata, é óbvio, de negar-lhe nenhum dos méritos. Mas, valendo-se da prerrogativa do espírito de contradição, fazer a pergunta que destoa: até que ponto as “puras misturas" encobrem as tensões e conflitos mais do que os revelam e expõem? Que conseqüências poderia ter essa indagação para nossa leitura do grande escritor? Na mescla de vozes instituída pelo indireito livre não se borram as diferenças, as desigualdades, essas que caracterizam a ordem social de nosso país? É possível, de fato, esse ponto de vista unificado, que reúne no texto literário aquilo que se separa na vida real?

Se a forma é sempre uma invenção que procura revelar o mundo, penso não incorrer em erro se disser que, em plena década de 50, Rosa introjetou em sua obra a visão de um Brasil possível, por meio da criação de um ponto de vista que, longe de aprofundar as tensões, se constituía como a representação literária de vias ainda em aberto, de potencialidades da nossa ordem social. Vislumbrava-se, ainda, àquela altura um Brasil que podia dar certo, o país do futuro, onde a felicidade era uma bela promessa a ser cumprida. A dinamização da economia, com ênfase na industrialização, durante o governo Vargas (1951-1954) pavimentaria o caminho para uma década de prosperidade que se acentuou com o clima de otimismo que iria logo mais cercar a eleição de Juscelino Kubitscheck, seu Plano de Metas e a construção de Brasília: saídas que logo iriam se fechar, com o golpe militar de 64. Desde então, apesar do lento e gradual processo de reconstrução da democracia, o acirramento das desigualdades sociais que testemunhamos já não permite ilusões. Hoje, tudo indica, o ponto de vista que Rosa formulou não mais corresponde à nossa experiência história e não pode ser recriado, sob pena de escamotear a fragmentação e o processo de desagregação social em curso. Sob essa outra constelação histórica, como transcrever a fala popular sem escorregar no naturalismo mais degradado? Que linguagem, mesmo no plano ficcional, pode forjar um ponto de vista comum?

OS PATAMARES DA FABULAÇÃO

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO {USP}

Guimarães Rosa apresenta, em *Grande sertão: veredas*, um sertão que, embora integrado e indissolúvel, pode, para efeitos de análise, ser percebido segundo três pontos de vista diversos: o geográfico propriamente dito, o mítico e o metafísico.

Conforme o ponto de vista geográfico, o romance *Grande sertão: veredas* fornece ao leitor a paisagem, variegada, dessa região de Minas Gerais. O sertão do Nordeste, mais explorado na literatura e no cinema, associa-se a noções de secura e de caatinga – com sua vegetação tacanha, eriçada de espinhos e garranchos. Já o sertão mineiro é dominado pelos *campos gerais*, com suas pastagens boas para o gado e suas "veredas", onde as águas alimentam o vicejar dos renques de buritis. Alternam-se matas e florestas, também.

O ponto de vista mítico confere às conflagrações locais entre bandos de jagunços a serviço dos *coronéis* visos de novela de cavalaria, como se fossem histórias de Carlos Magno e os doze pares de França, ou então do rei Artur e a *Demanda do Santo Graal*.

A perspectiva metafísica transfigura o sertão em arena abstrata onde o mal grassa, onde se joga o destino de homens e mulheres, onde Deus e o Diabo travam uma batalha cósmica que tem por trunfo a salvação ou a danação da alma dos seres humanos.

Sendo a literatura espaço privilegiado da utopia, é esse mesmo sertão múltiplo que realça o tratamento riquíssimo que Guimarães Rosa dá à alteridade.

Em primeiro lugar, salta aos olhos a alteridade de gênero: ocupa a linha de frente da narrativa a personagem de Diadorim. Desde o momento em que entra em cena, reconhece-se uma donzela-guerreira saída da grande tradição épica, descendente das baladas dos *rimances velhos ibéricos*, em que uma filha vestida de homem e destra em armas assume como missão vingar a morte do pai abatido em luta. Ao apaixonar-se por ela, sem duvidar de seu disfarce, Riobaldo torna-se presa de elucubrações sobre as ambigüidades entre a diferença e a semelhança.

Em segundo lugar, mas não de menor relevância, vem a alteridade de classe social, que mostra os jagunços como soldados rasos *versus* os latifundiários comandantes, ou, em outros termos, a plebe *versus* a oligarquia. Desenrola-se uma reflexão sobre o sistema de dominação que rege esse arranjo, através do recurso de fazer de Riobaldo alguém que transita entre as duas classes. Pois, filho bastardo de fazendeiro, depois de ascender de peão a chefe de bando herdará fazendas, desprendendo-se da camada subalterna.

Mas há uma outra, menos perceptível: enquanto aquelas duas predominam, ocupando toda a extensão do romance, surge ainda a alteridade de origem nacional, e aliás de uma maneira bem curiosa. Em Curralinho, convivem o Alemão Vúpes e Sêo Assis Wababa, pai de Rosa'Uarda, primeira namorada de Riobaldo. Constata-se ali o contraste entre duas formas de civilização, encarnadas nesses dois expatriados, a saber, o nomadismo do alemão, caixeiro-viajante a disseminar novidades tecnológicas, e o sedentarismo do árabe dono da casa-de-comércio "O Primeiro Barateiro da Primavera de São José". São grandes amigos e dão exemplo de afabilidade entre dessemelhantes. Ao falar deles, Riobaldo avança a observação: "Toda vida gostei demais de estrangeiro..."

Mas nosso escritor se interessou em criar outras situações para forasteiros no restante de sua obra. Em *Tutaméia – Terceiras estórias*, alguns contos envolvem ciganos, como "Faraó e a água do rio", "O outro ou o outro", "Zingaresca"... Sabe-se que o escritor fez anotações sobre as roupas, os hábitos e o falar dos ciganos, até os hospedando certa vez no porão de sua casa em Itaguara, onde residiu antes de entrar para a carreira diplomática. Há um italiano em "O cavalo que bebia cerveja", de *Primeiras estórias*, conto que é também uma parábola sobre a intolerância, que alimenta o preconceito contra o exótico. Em "Cipango", de *Ave, palavra*, surgem os japoneses hortelãos, nas chácaras do interior. Percebe-se que Guimarães Rosa se compraz na diferença, o que se evidencia no cuidado com que procura recriá-la.

O desastre do casamento entre o chinês Quim e a sertaneja Rita, no conto "Orientação", de *Tutaméia – Terceiras estórias*, constitui um extremo. Aqui, a oposição, e até mesmo a antítese, ocupa todos os níveis da linguagem, indo desde as descrições exteriores de ambos até os fonemas e os sinais gráficos dos termos que os contrapõem: "til no i, pingo no a". Eles eram "parecidos como uma rapadura e uma escada". É só depois de desmancharse o matrimônio que a dialética entre o mesmo e o outro se completa. Rita, após a partida de Quim Chim, sentindo a falta dele, começa a adquirir características asiáticas, a pele se recobrindo de tons de marfim e açafrão, imitando o marido ao andar com um pé bem na frente do outro.

Guimarães Rosa experimentou a mão também em outros conflitos similares. O mais extraordinário é "Meu tio o Iauaretê", de *Estas estórias*, onde a recusa do reconhecimento do direito à diversidade, expresso em rejeição, implica a metamorfose de um índio em onça, transpondo de volta a linha que separa a cultura do estado de natureza. Se sua alteridade não é legitimada pelo olhar alheio, o outro deixa de ser gente, passa a ser bicho. Como o escritor mostra a concretude desse processo, sem designar explicitamaente o genocídio e o etnocídio? Construindo o arcabouço do conto em três línguas: português, tupi e uma espécie de "linguajar animal" composto por onomatopéias de rugidos e rosnados. Aqui, nosso escritor foi o mais longe possível em sua percepção da tragédia que pode ser o entrechoque dos diferentes, abalando - mais do que o questionamento de gênero, classe e nacionalidade – os próprios alicerces da civilização.

O sol sentia no chão, com sal, enfaixava.
Como no recesso do mar, ali intrion, toda luz verdejava. Mas a água, serena, azul, num azul que beija - que sonos logo madeira.

O “DIÁRIO DE GUERRA”

GEORG OTTE {UFMG}

“Diário de Guerra" é a designação provisória para as anotações que João Guimarães Rosa fez entre os anos 1939 e 1942 como cônsul adjunto na Alemanha. Escrito, portanto, durante os primeiros quatro anos da II Guerra Mundial, o diário possui tanto um caráter profissional quanto pessoal. Provavelmente, a finalidade inicial era de ordem profissional, pois há um grande número de registros precisos sobre ocorrências associadas à guerra, como, por exemplo, uma série de anotações sempre indicando a hora exata de um alarme, ou ainda observações sobre os bombardeios freqüentes dos aviões ingleses que visavam às instalações estratégicas da região de Hamburgo, a cidade do consulado brasileiro.

Boa parte do diário, portanto, apresenta um caráter oficial, no sentido de servir, provavelmente, como suporte para um relatório oficial. Fazem parte desses registros observações sobre a vida cotidiana em regime de guerra, tais como a falta de combustível e o racionamento de alimentos, mas também recortes de jornais que, muitas vezes escritos no tom da propaganda nazista, giram em torno da guerra e da política racista da época. Rosa comenta esses artigos, seja com relação ao seu valor informativo, seja para dar – muitas vezes em tom irônico – sua avaliação pessoal, pois tem plena consciência da censura praticada na época. Curiosamente, há um grande número de artigos que dizem respeito a fenômenos da natureza e aos costumes do país.

A atitude de Rosa em tomar uma postura distante em relação à guerra não se deve apenas à sua posição de diplomata, mas também ao uso não-profissional do diário. Tanto as observações sobre a natureza quanto os raros rascunhos de caráter literário mostram que o autor não conseguiu se limitar ao relato sóbrio dos acontecimentos, dando curso livre ao seu interesse pela natureza e pela expressão literária, o primeiro refletindo-se muitas vezes no segundo. Em algumas ocasiões, a predileção pelo detalhe chega produzir uma quebra irônica com os episódios da “Grande Guerra":

> Bombas: vi a luz branca,
> terrível, dos trabalhos de dessoterra-
> mento, na *Hagemannstrasse* e na
> *Duntzigerstrasse*. [????] Estava
> de auto, com Ara. Havia um
> incêndio, na *Hauptbahnhof*.
> ----------
> Um gato zanzado:
> Pêlo feio como uma escova. A cauda fica
> como a cauda de uma raposa.

Um terceiro elemento do diário, infelizmente o menor de todos, consiste em textos menores, às vezes fragmentos de textos, que dão provas das inclinações literárias de Rosa. Além de rascunhos de poemas e textos curtos, o leitor encontra comentários sobre suas leituras (inclusive

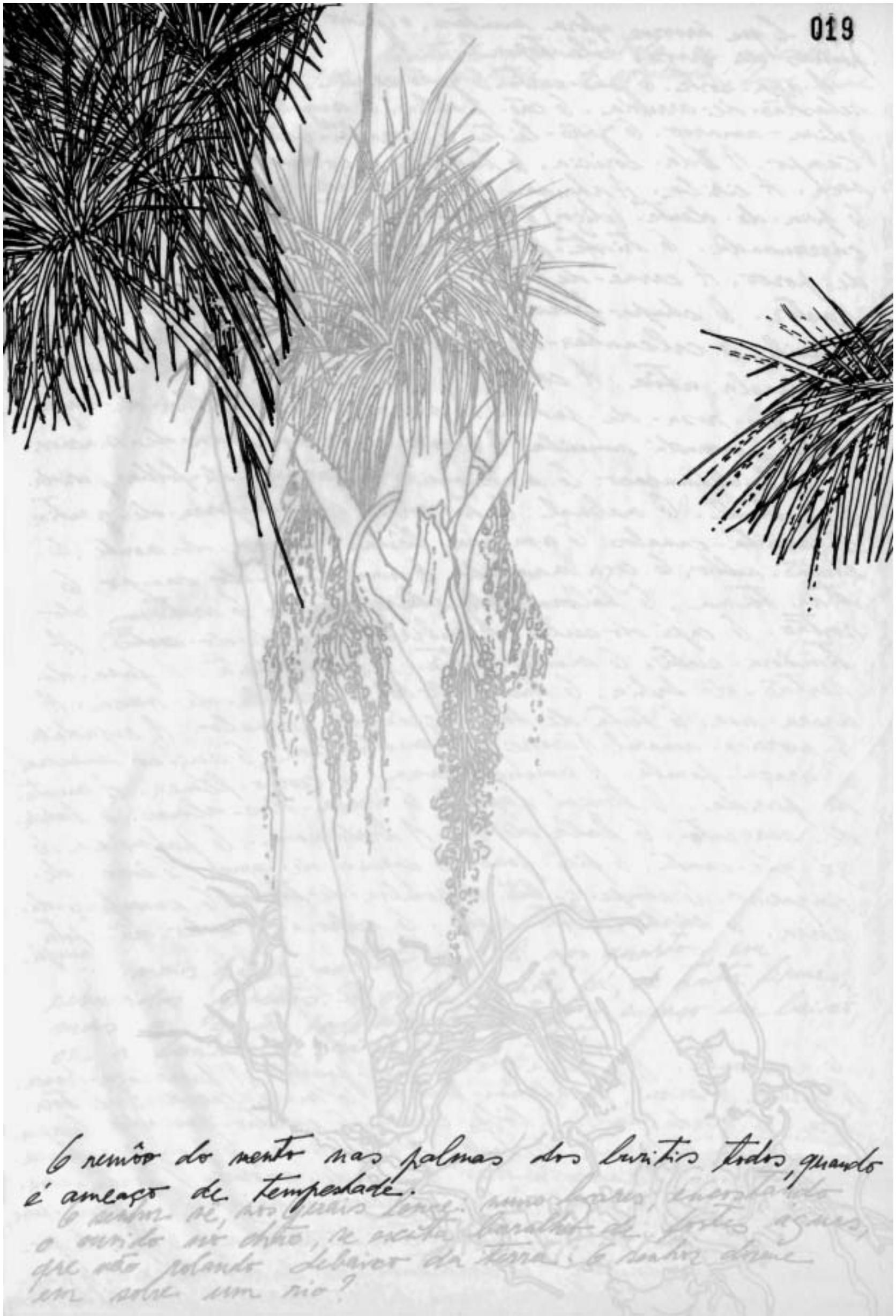
as da literatura francesa e espanhola), sobre visitas aos teatros e sobre a própria produção literária. Há ainda uma parte intitulada “Cadastro na estante", um registro – provavelmente completo – da sua biblioteca na Alemanha, ilustrado por alguns desenhos.

Para o teórico da literatura, dois aspectos se destacam: o diário como uma forma do discurso autobiográfico e a experiência de Rosa na Alemanha como confronto intercultural, aspectos estes que, evidentemente, se sobrepõem. Confrontado diretamente com a Alemanha nazista, a postura de Rosa em relação à cultura alemã se revela ambivalente: ele enfrenta uma política racista, mas cultiva, também, a imagem positiva de uma Alemanha não – ou pré-nazista, apreciando as contribuições científicas e artísticas desse país no passado. Por um lado, ele passa pela frustração de não encontrar “sua" Alemanha, por outro, ele relativiza a Alemanha nazista como episódio do momento político. Relativizar, entretanto, não significa minimizar, como mostra a anotação do 13 de julho de 1940:

> Passeei hoje, com Ara, à tarde. Fomos pela beira da *Alster*. Num recanto da margem, perto da *Lombardsbrücke*, para o lado de cá (da minha casa), vi uma praiazinha para crianças. Pequenina enseada, protegida, de um lado, por um pernambuco [?] de pedra, ganho pelas ondas do lado, que vão e vêm por entre as pedras, convertendo-o em cachoeira. Marrecos flutuam, dando o peito redondo ao ímpeto em miniatura das ondas, ou mergulhando as cabeças. A 2 metros da terra, uma tela, firme em estacas. Os garotos podem *nadar* ali dentro. Há um quadrado, espécie de vasto caixão de areia, para os garotos brincarem. Perto, os salgueiros-chourões. Ondazinhas vêm lamber a praia de brinquedo. E ... mas ... para estragar toda a mansa poesia do lugar: arvoraram, num poste, uma taboletazinha amarela: "Lugar de brinquedo para crianças arianas ..."

Rosa não fecha os olhos ao nazismo e fica indignado diante da proibição que impede a crianças judias o acesso a uma praia pública. O choque entre um passado com conotações positivas e um presente que coincide com uma das fases mais nefastas da história alemã certamente constitui mais um fator para o já mencionado distanciamento de Rosa diante os acontecimentos concretos. Cabe ressaltar que, em momento algum, Rosa manifesta qualquer simpatia, ou mesmo compreensão pelo regime nazista, fato este que parece ser óbvio diante do notório humanismo do nosso autor, mas que não deixa de ser notável diante das simpatias que vários integrantes do Estado Novo cultivavam pelos países do Eixo.

DE JOÃO GUIMARÃES ROSA



O rumor do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaça de tempestade.

O rumor de, nos galhos longe, muito longe, [illegible] o ouvido no chão, se escuta. Barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra. O barulho de um em sobe um rio?

CLEUSA RIOS P. PASSOS {USP}

"AS VOLTAS DO CONTAR GRANDE SERTÃO: VEREDAS"

Ao completar meio século de publicação e de leituras relacionadas às mais diferentes áreas, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, instiga, ainda, a retomar uma trajetória já iniciada: as confluências entre literatura e psicanálise na obra do autor, buscando apreender algo do "circuito do desejo", por meio de complexas lembranças. Textualmente, interagem tanto a consagrada questão da mistura de temas e formas literárias, quanto a maneira de narrar desmanchando os fios do *vivido*. Somando-se a elas, alia-se outra constante: o contar do "meio pra trás", mote da cantiga do bando de Riobaldo, ex-jagunço e narrador do texto.

Em linhas gerais, a trama de sua "vida" gira em torno de dois aspectos básicos: o pacto com o diabo, hipoteticamente feito para vencer o inimigo, e seu amor proibido (e demoníaco?) pelo parceiro Diadorim, donzela travestida de guerreiro para lutar ao lado do pai. Terminado o embate, morta a moça e desvendado seu segredo, Riobaldo se torna fazendeiro, mas não obtém a tranqüilidade almejada. As ações pretéritas, o possível pacto e a cegueira amorosa o atormentam, restando-lhe reconstruir o passado a fim de com ele conviver. E a forma é o contar. Assim, em épocas diferentes, escolhe ouvintes para escutá-lo; dentre eles, a futura esposa Otacília, o compadre Quelemém e um doutor viajante a quem hospeda.

A "fala" conduz o enredo e engendra, por diversos eixos, fatos que vão aparecendo sem conclusão ou, caso os finais sejam enunciados, terminam por revelar-se enganosos, retornando como situações afetivamente mal solucionadas. Suspender a "vida" em curso e voltar "pra trás" acaba sendo um dos processos de o narrador recompor suas recordações. Se o recurso parece peculiar aos romances de rememoração que partem, com freqüência, de um fato acabado, visando reconstituir a história pretérita com certa linearidade, Rosa destoa de tal vertente. O resgate do passado cria idas e vindas e sua personagem se vê em *meio do redemunho* de lembranças, numa espécie de ressonância da linguagem insubordinada do autor.

Além disso, há em *Grande Sertão* uma peculiaridade fundamental: Riobaldo conta revivendo seu modo de encarar a existência, ou seja, susta momentos importantes do cotidiano para, tempos depois, concluí-los. Não por acaso, confessa jamais ver "no meio da travessia", confirmando o dado psicanalítico segundo o qual "o sujeito é cego diante de seu desejo", cabendo, portanto, persegui-lo sem o capturar ou apenas vislumbrar no instante, fugaz, em que ele aflora. A articulação "mimética" entre o *viver* e o *contar* comporta mais um conceito da psicanálise: a repetição, da qual o ex-jagunço não se livra, já que seu desejo nem sempre é reelaborar o passado, mas, sim, "*receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida?*"

Alvo impossível, sintetiza a tentativa de retomar o que lhe escapara. Inúmeras passagens interrompidas de *Grande Sertão* são recuperadas por via da *fala* presente, à semelhança *do vivido*. À guisa de exemplo, cito as vinculadas a seu afeto pelas mulheres mais importantes da narrativa. O episódio prazeroso com a prostitutriz Nhorinhá é, aparentemente, encerrado no primeiro encontro dela com Riobaldo, cujo olhar se desloca para Otacília e Diadorim. No entanto, graças ao "só depois" (freudiano), Nhorinhá reaparece numa cadeia significante em que se insere uma carta, que vagara oito anos pelo sertão e, ao chegar, desencadeia um amor (até então *ignorado*) pela meretriz, através da palavra e do tempo, condensando o *agora* e o *antes*, revisitados pelas "voltas" do narrar.

Com Otacília, a demanda amorosa vai pouco a pouco se delineando, enquanto os jagunços descansam na fazenda da moça. Um ajuste de noivado e espera se realiza, já que, na ocasião, o narrador não se dispõe a largar o grupo para casar, e o compromisso se suspende até a derradeira luta com o inimigo. O adiamento tinha, sem dúvida, um motivo oculto: Diadorim. Guerreira dividida, as passagens de sua vida se determinam por suas nomeações; primeiro, o masculino Reinaldo; em seguida, o neutro Diadorim – a designação secreta e confidenciada como "dom" ao par amado – e, finalmente, Maria Deodorina, a donzela morta e despida de seu travestimento.

Ora, Riobaldo sempre estará às "voltas" com um passado não superado. Nesse sentido, o pacto demoníaco e o amor ilícito o inquietam insistentemente. Aqui se privilegia o segundo. Logo, é Diadorim, seu "igual", que resiste mnemonicamente ao longo do texto. Conforme a cantiga do bando ("*Olerereêe, baiana.../ Eu ia e / não vou mais: Eu fa- / ço que vou lá dentro, oh baiana, / e volto / do meio / p'ra trás...*"), o ex-jagunço "tenta" adentrar as coisas, mas falha. Paradoxalmente observador e alheio, não percebe os índices de feminilidade do parceiro, portanto, "voltar" para *reavê-los* – sem ponto final – é o modo de repor imaginariamente o amado/a em *vida* pelo trabalho do Simbólico, no caso, a palavra-*confissão*.

Fundamentais, tais "voltas" constituem processos da trama de *Grande Sertão*. Elas ressurgem sempre na "fala" do narrador que adia, ardilosamente, o desenredo dos fatos, embora já os conheça, tanto que esconde do ouvinte a descoberta de Diadorim como "moça virgem". O doutor deve acompanhar as recordações, mediadas pela astúcia de um exímio contador de causos e segredos resguardados. Analogicamente, o jogo narrativo se configura por via das associações livres, porém várias ocorrem seguindo procedimento semelhante: repetem a interrupção do *vivido* que cede espaço ao contar, suspendendo o leitor numa cadeia significante a ser retomada em passagens posteriores, que criam as "voltas", sugestivas da ausência de reelaboração de certos atos pretéritos – aliás, reelaboração deslocada pela repetição e pelo desejo de preencher um vazio, graças a lembranças, a um tempo, cristalizadas e *vivas* no meio de intrigantes "redemunhos" psíquicos.

Donde é que decorre a peste? Até o ser o ar. A preira e miséria. Azul desbotado puído, sem os realces.
Foi que dali acabamos de surgir - da arrepeira e fumaça de estrume, e o corusco de labareda alguma, e a mormaciza.

Foto: Inês Gomes

eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci - aquele Siruiz - eu estava pensando. Versos ditos que foram estes, conforme na memória ainda guardo, descontente de que sejam razoável valor:

Trouxe tanto este dinheiro
o quanto, no meu surrão,
p'ra comprar o fim do mundo
no meio do Chapadão.

Urucúia - rio bravo
cantando à minha feição:
é o dizer das claras águas
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
toda noite é rio-abaixo,
todo dia é escuridão...

"Canção de Siruiz". In: ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

UM CHAMADO JOÃO

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas,
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João
para disfarçar, para farçar
o que não ousamos compreender?
Tinha pastos, buritis plantados
no apartamento?
no peito?
Vegetal ele era ou passarinho
sob a robusta ossatura com pinta
de boi risonho?

Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel,
ciranda multívoca?
João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?
Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bolso,
cada qual com a cor de suas águas?
sem misturar, sem conflitar?
E de cada gota redigia nome,
curva, fim,
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?

Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
e precipites prodígios acudindo
a chamado geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos,
dos poderes, das
supostas fórmulas
de abracadabra, sésamo?
Reino cercado
não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?
Por que João sorria
se lhe perguntavam
que mistério é esse?

E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?
Tinha parte com... (não sei
o nome) ou ele mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte
entre o sub e o sobre
que se arcabuzeíam
de antes do princípio,
que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa?

Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
de se pegar.

Foto: Inês Gomes