



RESSONÂNCIAS DA LITERATURA BRASILEIRA
EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Gregory Magalhães Costa

Rio de Janeiro

2016



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas

RESSONÂNCIAS DA LITERATURA BRASILEIRA
EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Gregory Magalhães Costa

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Professor Doutor Aداuri Silva Bastos

De acordo:

Rio de Janeiro – 2016

Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro

R788gco

Costa, Gregory Magalhães

Ressonâncias da literatura brasileira em *Grande sertão: veredas*/
Gregory Magalhães Costa. - Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.
xiii, 339 f.; 30 cm.

Orientador: Adauri Silva Bastos.

Banca: Ronaltes de Melo e Souza.

Banca: Anélia Montechiari Pietrani.

Banca: Ronaldo Lima Lins

Banca: Ana Lúcia Machado de Oliveira

Tese (Doutorado) Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras
Vernáculas, 2016.

Bibliografia: f. 324 - 339.

1. Rosa, João Guimarães, 1908 – 1967. *Grande sertão: veredas*
– Crítica e interpretação. 2. Rosa, João Guimarães, 1908 – 1967.
Grande sertão: veredas – Personagens. 3. Literatura brasileira –
História e crítica. 4. Paródia. 5. Carnavalização. 6. Parábase. 7.
Barroco na literatura. I. Bastos, Dau, 1960- . II. Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras. III. Título.

CDD B869.35

TESE DE DOUTORADO

RESSONÂNCIAS DA LITERATURA BRASILEIRA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

COSTA, Gregory Magalhães

Orientador: BASTOS, Aداuri

COSTA, Gregory Magalhães. Ressonâncias da Literatura Brasileira em *Grande sertão: veredas*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), 2016. 339 fls. Orientador: BASTOS, Aداuri.

Aprovada por:

Presidente: Professor Doutor Aداuri Silva Bastos (Orientador) – UFRJ

Professor Doutor Ronaltes de Melo e Souza – UFRJ

Professora Doutora Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Professor Emérito Ronaldo Lima Lins – UFRJ

Professora Doutora Ana Lúcia Machado de Oliveira – UERJ

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016

Dedicatória

A Pablo D. Costa, meu filho, amigo,
Amor e inspiração da vida!

À Thaís Seabra!

Aos 23 perseguidos políticos do RJ!
Lutar não é crime! Poder para o povo!

Às minhas melhores amigas
Ana Crélia e Camila.

À minha falecida avó
Augusta Vitória.

Agradecimentos

Agradeço:

à minha família, representados pela minha irmã Larissa, mãe Silvia, irmão e pai Augusto, Manuela, meus avós Luis Pedro e Manon. Ao meu orientador Dau Bastos pela paciência e liberdade. A muitos professores, sobretudo Ronaldo Lima Lins, Anélia Pietrani e Ronaldes. Um agradecimento especial à Evelyn Blaut e aos amigos, dos quais cito alguns: Mental, Ramiro, Pardal, João Fagerlande, João Guilherme, Pedro Freire etc.; ao meu compadre Cacá (Carlos Beltrão); aos militantes de movimentos sociais e rádios livres (especialmente à Lívia Achcar Mourão, Conrad Siri, Juba, Luiza, Pedro Jah e Pedro Bocão etc.) e manifestantes das jornadas de 2013, 2014 e de sempre; à FIP, à OATL e a todas as organizações libertárias do mundo; às ocupações sem-teto e aos agricultores familiares; aos grevistas federais de 2012 e 2015, como minha eterna professora Vera Nunes, Julio Daloz, Cinda, Vera Salim, Sara, Zé Miguel, Roberto Leher e Cris Miranda, Claudio e Luciano, Victor Lemus, que me indicou obras importantes, e tantos outros, de todas as categorias universitárias: docente, técnico-administrativo, discente de graduação e de pós-graduação; à APG-UFRJ, que protagonizou a primeira e a segunda greves da história da pós-graduação da UFRJ com Leila Salim, Victor Galdino, André Augustin, Luciana Goiana, Marcelo Côrtes etc.; à ADUFRJ e aos TAE da PR4; a todos os oprimidos do mundo, aqueles que sustentam os estudos acadêmicos e a elite exploradora; à professora e amiga Cinda Gonda, educadora engajada; aos professores das disciplinas que cursei, como Sérgio Gesteira; aos TAE que ajudaram nas burocracias que permitiram a defesa da tese, ressaltando Seu Reginaldo, Lucíola do protocolo, Patrícia da secretaria de pós, Lúcia da secretaria, Gabriela, secretária do departamento de LV, os heroicos bibliotecários sem ar-condicionado etc.; aos trabalhadores do trailer: Carvalho, Cris e Lúcia; Jorge e Claudinha; ao baleiro Cláudio, vulgo Juninho, e sua irmã Regina Sales; aos livreiros, nomeadamente o Carvalho; ao pessoal da xerox e da Amiga Digital; ao Daniel Gil que foi injustiçado e todos os injustiçados merecem lembrança; à dentista Ana Maria Bolognese; às fisioterapeutas Paula Moreira, Juliana Gusmão, Juliana Saad, Laila Carine e Cátia etc.; ao CNPq, que financiou esta pesquisa por meio de bolsa de fomento sem nunca atrasar um pagamento, no entanto, devido a idiossincráticos critérios produtivistas, um tanto tardia (só a partir do meu segundo ano), gerando também vários outros problemas; e aos meus estudantes que ensinaram mais do que aprenderam.

RESUMO

RESSONÂNCIAS DA LITERATURA BRASILEIRA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Gregory Magalhães Costa

Orientador: Adauri Bastos

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Esta tese entende *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa como síntese da literatura brasileira. Tanto por absorção e transformação quanto por palimpsesto, Rosa recria o ponto de vista, *práxis*, temas, motivos e tons literários barrocos, árcades, românticos, até tendências modernas. A *práxis* literária nacional encontra-se não misturada, mas como ressonância da universal. Rosa busca os pontos de contato entre elas, como uma ancestralidade contida nos genes primordiais de nossa literatura: as ressonâncias da Antiguidade na modernidade. Essas absorções e transformações também são responsáveis por unir em um único espaço literário os mitos dos quatro cantos do mundo, inaugurando a visão mitopoética do *Grande sertão*, de indissociabilidade entre passado, presente e futuro, unidos rapsodicamente numa narrativa original e originária.

Palavras-chave: Recriação Literária e Existencial; Síntese da Literatura Brasileira; Obra Total; Homem Integral; Catarse como Libertação do Poder de Mando e Comando.

Rio de Janeiro

2016

ABSTRACT

RESONANCES OF BRAZILIAN LITERATURE IN *GREAT DEVIL IN THE WHIRLWIND: UPLANDS*

Gregory Magalhães Costa

Adviser: Adauri Bastos

Abstract of the Doctoral Thesis submitted to the Graduate Program in Vernacular Languages, Language Department, Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ, as part of the requirements to obtain a Doctorate degree in Brazilian Literature.

This thesis understands the work *Great devil in the whirlwind: uplands*, by João Guimarães Rosa, as the synthesis of Brazilian literature. Through absorption, transformation and palimpsest, Rosa recreates the viewpoint, the praxis baroque, arcadian, romantic, and even modern literary themes, motifs, and hues. National literary praxis in Brazil is not blended, but appears as a resonance of the universal literary praxis – it seeks points of convergence between them –, such as an ancestry contained in the original genes of our literature: resonances of antiquity in modernity. Absorption and transformation are also responsible for uniting the myths from the four corners of the Earth in a single literary space, thus inaugurating the mythopoetic vision, according to which past, present, and future are indissociable and rhapsodically united in an original and originary narrative that pervades *Great devil in the whirlwind*.

Key-words: Literary and Existential Recreation; Synthesis of Brazilian Literature; Total Works; Integral Man; Catharsis as Liberation from the Power of Control and Command.

Rio de Janeiro

2016

Sumário

Súmula introdutória.....	09
1. Poética da literatura brasileira em <i>Grande sertão: veredas</i>	16
2. Góngora, Quevedo, Gregório, Vieira no Quixote sertanejo.....	21
3. Arcádia prometida nas Costas bucólicas do <i>Grande sertão</i>	26
4. Pacto romântico no Guesa de Rosa.....	31
5. O Machado de Rosa na moderna literatura brasileira.....	34
6. Sertões coreográficos nas veredas do <i>Grande sertão</i>	38
1. <i>Para-ode</i> , paródia moderna e paródia rosiana: Estilização, carnaval e subversão no <i>Grande sertão</i>	43
1.1. Definição do conceito de paródia aplicado na tese.....	44
1.2. Definição do conceito de <i>mise en abyme</i> aplicado na tese	56
1.2.2. A especificidade da <i>mise en abyme</i> em Guimarães Rosa.....	60
1.3. A especificidade da paródia rosiana.....	81
2. O Barroco de Guerra em Matos de Rosa	95
2.1. Citação e reminiscção nas veredas do <i>Grande sertão</i>	96
2.2. O Barroco ibérico do <i>Grande sertão</i>	107
2.3. Guerra em Matos de Rosa.....	124
3. As minas douradas de Costa em Rosa	139
3. 1. O bucolismo neoclássico nas veredas do <i>Grande sertão</i>	140
3.2. Julgamento do desafio poético nas bucólicas do <i>Grande sertão</i>	151
3. 3. As pedras em Costa na travessia de Rosa.....	162
4. A travessia da linguagem lendária no Romantismo rosiano.....	175
4.1. O gênio romântico do ser integral na obra total sertaneja.....	176
4.2. O pacto fáustico nas veredas do <i>Grande sertão</i>	189
4.3. A travessia sacrificial pelo inferno capitalista de um Guesa sertanejo.....	202

5. Asafiadas parábases de Machado em Rosa.....	214
5.1. As situações narrativas de Machado em Rosa.....	215
5.2 As parábases aristofânicas no Machado moderno de Rosa.....	227
5.3. As paródias machadianas do <i>Grande sertão</i>	241
6. <i>Os sertões</i> geopoéticos nas veredas do <i>Grande sertão</i>	254
6.1. O <i>Grande sertão</i> Cunha um consórcio entre ciência e arte.....	255
6.2. Os fáusticos apocalipses sertanejos da Batalha Final.....	267
6.3. A crítica herança ficcional que se Cunha nas veredas rosianas.....	281
Conclusão integral.....	294
Referências.....	324

Súmula introdutória

Quem encontrar o significado destas palavras não passará pela morte.

Quem procura, não cesse de procurar, até achar; pois, quando achar, ficará estupefato; quando estupefato, ficará maravilhado e então terá o domínio do Universo (São Tomé, O evangelho segundo Tomé, 1983, p. 13).

A obra máxima de nossa cultura, *Grande sertão: veredas*¹, do poeta maior da narração, João Guimarães Rosa, promove a síntese da literatura brasileira. Ele a sumaria, respeitando as características de cada estilo, gênero, técnica, motivo literário: do Barroco ao moderno, para melhor subvertê-los, modificando-os. Ele mantém o gênero, o motivo e o estilo artístico por transformá-los, atualizá-los – completamente diferente do que suporia a mera lógica cartesiana. Permanece por mudar e muda por permanecer, respeitando o princípio rosiano de reversibilidade detectado por Antonio Candido e unindo pensadores primordiais do quilate de Parmênides e Heráclito.

Essa densa síntese não se dá por meio da simples imitação ou citação direta dos textos anteriores, de conteúdos intertextuais, mas através das técnicas e estratégias, sobretudo de absorção e transformação, e do palimpsesto, mas também da incorporação, elaboração, tradução, paródia e alusão, técnica bíblica por excelência. Não cabe a esta tese definir essas particularidades de paródia na obra rosiana, mas mostrar a transformação cognitiva que ela promove das poéticas anteriores. Para isso, é preciso demonstrar as semelhanças e diferenças entre as obras comparadas, suas permanências e mudanças.

Com o fim de simplificar o processo terminológico, usaremos a classificação geral de paródia e estilização, cunhados por Tynianov e Bakhtin, como mostramos no primeiro capítulo. Só entraremos nas minúcias paródicas de alusão, absorção e transformação, entre outras, quando estritamente necessário. O que buscamos aqui é responder às seguintes perguntas: Guimarães Rosa realmente faz “traduções”, recriações de motivos literários

¹ A partir daqui o título aparecerá abreviado com a sigla *GSV* ou *Grande sertão* se referindo simultaneamente ao lugar e à obra. Por motivos de coesão textual, para uma leitura mais fluída, outros termos sinônimos aparecerão como obra rosiana, obra sertaneja, narrativa rosiana, narrativa sertaneja, narrativa riobaldiana etc.

anteriores? Como ele as realiza? O escritor faz simultaneamente recriações de motivos literários universais? Caso faça, os motivos brasileiros se sobrepõem ou justapõem aos estrangeiros, ou se origina deles não havendo uma distinção tão nítida entre eles?

Um dos grandes intérpretes bíblicos, Robert Alter, atribui boa parte da originalidade bíblica ao “seu caráter fortemente alusivo”: “Toda literatura, por certo, é necessariamente alusiva: como escritor, é-se compelido de uma maneira ou de outra a compor seu texto a partir de textos anteriores”, e completa falando das formas de assimilação de um texto por outro: “fixadas em formulações verbais específicas, às quais escritores posteriores respondem por meio de incorporação, elaboração, debate ou paródia” (1997, p. 25).

Portanto, não há imitação da arte anterior, mas sua recriação, atualização, não meramente dos temas anteriores, mas das concepções de mundo, dos motivos, tons, dramas, lirismos e toda substância poética que marca a literatura brasileira anterior à obra rosiana. A utilização do método alusivo por Rosa, ao evocar a Bíblia hebraica, aponta para a existência de uma condensação da literatura universal no *Grande sertão*, do mesmo modo que o Antigo Testamento compendia a cultura e a literatura hebraicas.

Este trabalho parte, pois, da tese de que Guimarães Rosa faz recriações de temas, motivos e composições precedentes da literatura brasileira e da universal. A literatura seria um artesanato composto pela “matéria-prima já existente na natureza” ou, no caso específico da arte, realizada através dos meios de composição já constituídos e constituintes, porém renovando-os para poder cumprir a exigência de originalidade que liga a arte poética ao conceito de *physis*: brotação incessante de todas as coisas, processo autônomo de transformação. Assim, sua literatura se liga à tradição, porém renovando-a. Talvez por isso o autor sertanejo se defina a Günter Lorenz como “um escritor que cultivava a ideia antiga, porém sempre moderna” (1973, p. 345).

Essa estratégia de fabulação artística se encarna no texto narrativo por meio da luta, da guerra constante entre barbárie e civilização, modernidade legalista e primitividade original e originária – sobretudo na representação da guerra do bando civilizador de Zé Bebelo contra o de todos os demais chefes jagunços, detentores do conhecimento primitivo, instituinte e instaurador da terra, cultura, imaginação sertaneja, liderados por Joca Ramiro, chefe dos chefes, deus dos deuses, Zeus. O sertão situa-se entre as divindades ctônicas matriarcais e as olímpicas patriarcais; na tensão entre rústico e tecnológico; literatura oral e escrita; Antiguidade e Modernidade.

Um dos trechos fundamentais da narrativa sertaneja diz: “Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (2006, p. 19). Essa passagem é muito citada, porém muito pouco ou muito mal explicada. Ela é a fórmula símbolo, síntese densa do sertão narrado. O sertão do narrador é o humano viquiano, racional, civil, civilizado. O sertão narrado se passa na época divina viquiana, representada por deus, misturada alquimicamente à segunda época viquiana, a heroica, configurada pela arma, símbolo do espírito épico.

Essa condensação evidencia a lei (ordem, cosmo) que rege o sertão narrado, caótico, ambiente da lei da arma e da faca, da lei primitiva da vingança e do assassinato do inimigo capturado. Mesmo os deuses sertanejos andam municados, engatilhados, e têm seu bando protetor de anjos guerreiros, os jagunços vaqueiros. Esse jagunço pastor, poeta, guerreiro, santo, peregrino, arteiro, pagão e sagrado remete ao pastor poeta de Virgílio, ao guerreiro astucioso de Homero, ao louco-sensato de Cervantes, ao Fausto civil e mágico de Goethe, entre outros, até ao bufão transcendental de Machado de Assis.

Essa renovação das linhas (conhecimentos, pontos de vista, sensações, práticas, psicologia) antigas se processa em todas as dimensões, camadas, estilos e gêneros possíveis, ligando a súpula poética rosiana à formulação romântica alemã de obra total. É Walter Benjamin quem comenta que para Schlegel o romance é uma suma do todo poético, é a forma suprema de reflexão da poesia. Ele entende que cada poema, cada obra deve significar o todo e o ser de fato.

Essa síntese da literatura universal está muito bem expressa no entrecruzamento de gêneros literários que a constelação crítica rosiana foi entendendo aos poucos. Cavalcanti Proença, logo após o lançamento do *GSV*, o classificou de epopeia, e ainda depreendeu que é um livro intensamente dramático. Também para Schwarz, essa obra é épica, com aspectos dramáticos e líricos. Ele fala em situação dramática de primeiro plano, servida pela memória épica de um de seus interlocutores. Evelina Sá Hoisel classifica a obra sertaneja como épico-dramático-lírica.

Segundo José H. Dacanal no estilo épico é fixada, narrada e celebrada a ação do homem no mundo, e o *GSV* seria uma nova forma de narrativa épica. Kathrin Rosenfield declara o fundo lírico da dor e da perda do narrador rosiano. Luiz Roncari se coaduna a essa ideia ao encarar a canção como lamento-confissão. Para ele, a viola é sucedâneo da lira na poesia. O canto de Riobaldo é oriundo do conhecimento doloroso de seu amor impossível e inacessível por Diadorim.

Ele é uma espécie de Orfeu moderno, sertanejo. Canta sua musa pela dor do amor perdido, amor amaro. Diretamente sobre a interpenetração de gêneros, José Carlos Garbuglio agrupa “o lírico ao lado do épico” (1972, p. 117). Gabriela Reinaldo avança a questão inferindo que “a voz do aedo suporta o eco das vozes da coletividade e do sagrado” (2005, p. 106). Na definição de Francis Utéza, o aedo é aquele “que mitifica a própria aventura” (1994, p. 114). Se a voz do aedo, que é Riobaldo, suporta o discurso da coletividade, ela vem a comportar cada gênero e estilo que cada voz singular inaugura e encerra. As vozes com estilos próprios se entrecruzam, misturam, embaralham.

Deveras são muitos os críticos que analisam as diversas dimensões e camadas narrativas rosianas, mas, se ainda cabem acréscimo finais, consideramos a melhor definição do *Grande sertão* como floresta de motivos literários, inspirado na sugestão de Kathrin Rosenfield. Podemos completar afirmando que é uma primitiva floresta amazônica de temas, motivos e tons literários de proporções jequitibás ou centenárias palmeiras-imperiais.

A escrita de Rosa é mitopoética por encenar a união entre palavra, canto e dança, constituindo-se musical por ser uma construção musal, além de sinfônica. Por isso, sempre que surge um riachinho há a aparição de um prosoema poetizando-o, para dignificar as musas que ali moram e, com seus sussurros amorosos, rigorosos e harmônicos, inspiram a paixão dos poetas: vaqueiros, pastores, jagunços. Ronaldes de Melo e Souza destaca a visão mitopoética do narrador como contemplador do mundo, em que “homem e mundo se afeiçoam”, promovendo a “transposição da narrativa mítica em narrativa literária” (2008, p. 65/70).

Outro elemento mitopoético vem da recriação de deuses de várias mitologias, colocando-os em um contexto novo, promovendo a coexistência de diversos mitos em um mesmo espaço literário, concluindo uma nova mitologia por absorção e transformação. É como se Rosa detectasse a poética da língua brasileira na linguagem sertaneja, com o frescor primitivo dos mitos e suas descendências, elevando-a na reinvenção da linguagem oral em nível literário, como entende Assis Brasil. Emir Rodriguez Monegal vai ao ponto ao observar que Rosa buscou os monólogos épicos e líricos dos narradores orais do interior do Brasil.

A tese que aqui se tece tem como foco a representação da literatura brasileira na obra máxima rosiana, mas, para ter consistência teórica, respeitando a integridade e coesão da poética de Rosa, faz também o paralelo dos movimentos nacionais dessa obra com os

motivos universais da literatura. Rosenfield dá uma indicação preciosa para a elaboração desta tese, afirmando que em Rosa a “reescritura dos núcleos narrativos universais” contém um “imaginário essencialmente brasileiro” (2006, p. 19).

Rosa inspira-se nos vários modos de como a cultura estrangeira chegou aqui, sobretudo nas terras sertanejas, e como esse imaginário do exterior foi sumariado numa imaginação propriamente brasileira, interior, gerando uma cultura singular sertaneja, nacional e transuniversal. Há estudos que mostram como o livro *Carlos Magno e os doze pares de França* contribuiu para a constituição da psicologia medieval existente no interior sertanejo do país. Fato aparentemente improvável de se passar aí, já que, a princípio, o Brasil não viveu a época medieval.

Para introduzir essa questão, podemos lembrar que há um claro drama fáustico na narrativa do *Grande sertão*, mas Riobaldo não é um Fausto, pois não imita o personagem goethiano, atualiza-o. O próprio Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, ressalta que “Riobaldo não é um Fausto”: “é místico demais para ser um Fausto” e “mundano demais para ser místico” (1973, p. 353). Concluimos então que ele é uma espécie de mundano Fausto místico. No quarto capítulo desta tese, esmiuçaremos a maneira como Riobaldo atualiza Fausto: se aproximando e, ao mesmo tempo, se afastando dele. A obra rosiana aproxima-se mais do Romantismo alemão do que do brasileiro, fato a ser detalhadamente estudado no capítulo sobre a dimensão romântica dessa poética sintética.

João Guimarães Rosa declarou em entrevista informal a Benedito Nunes, reproduzida em “De Sagarana a Grande sertão: veredas”, que a composição de suas obras funcionava como “traduções” de textos sagrados, dando um precioso exemplo de como recriaria uma passagem do livro de Jó em sua linguagem, visão de mundo “sertaneja”:

Depois de haver lido o livro de Jó, um dos mais belos da Bíblia, sem prejuízo do Cântico dos Cânticos, disse-me ele, deu-me vontade de traduzi-lo. Por exemplo, o Senhor pergunta a Satanás: Tu que andaste por toda terra, viste por lá o meu servo Jó? Minha tradução ficaria assim: num alpendre de uma casa de fazenda [...], o dono indaga a um de seus homens que se aproxima: Andaste por toda a terra etc. etc. (1998, p. 75).

Benedito Nunes, a respeito dos traços medievais de Rosa, realiza a conexão da tradução dos personagens dessa época com os do sertão rosiano, refletindo que

Segisberto é uma tradução do rei Arthur, até pela misteriosa doença que de todos o isola; o Grivo, vitorioso em todas as provas de imaginamento, é escolhido para a missão referida (buscar o *quem das coisas*), como foi Galaaz na Távola Redonda [...]. O Graal do novo Galaaz é a palavra poética, remédio para os males do patrão (1998, p. 74).

Essa questão do “remédio para os males”, que é a palavra poética, percorre todo o *Grande sertão*, pois a narração de Riobaldo é catártica, visando exorcizar o demo que pode haver nele após o advento do pacto diabólico. Por fim, Nunes dá mais uma indicação importante, desta vez em relação às origens do grau revelatório da palavra:

Enquanto os cantadores da corte louvam “O Buriti e o Boi, símbolos locais, excertos da Divina Comédia, do Segundo Fausto e dos Upanishads, aludem à ambiguidade, à perenidade do amor (a Noiva é também Beatriz e Helena) e à função criadora e ordenadora da palavra, ao mesmo tempo Verbo. Mas para os Upanishads o Boi é uma das formas do eterno Brahma, ele também Verbo, força revelatória da palavra, que de nós se afasta, estando próximo, e que de nós se aproxima, estando longe” (1998, p. 74).

Em *Sagarana* havia pés de página apontando para Goethe, *Upanishads*, entre outros. Cavalcanti Proença ligou linhas de *GSV* aos romances de cavalaria, Schwarz delineou traços fáusticos, do mesmo modo como Darío Henao Restrepo e os irmãos Campos. Já Luiz Roncari fala das mais diversas fontes: “Gregas, romanas, assírio-caldaicas, egípcias, vedas etc.” (2001, p. 120). Kathrin encontra ecos de Dostoievski, Musil, Proust e Joyce, e para Arrigucci Jr. a poética rosiana “lança mão [...] da Bíblia, de Dante, de Shakespeare, de uma infinidade de outros grandes autores” (1994, p. 12). Isso só para citar alguns críticos que abordam a questão.

O próprio Rosa, em declaração que tangencia seu método de composição, remete ao aproveitamento de traços da literatura brasileira e de todas as outras. Cita em pé de igualdade escritores brasileiros e estrangeiros, não só da literatura como da crítica,

comprovando que suas recriações não só atingem autores de sua terra, como os alcançam na proporção em que incorporam os internacionais:

Julio Dantas, Fernando Camacho, Walter Benjamin, Goethe, Rubem Braga, Magalhães Jr., Machado de Assis, Eça de Queiroz [...]. Nada é alto demais nem baixo demais. Tudo é *aproveitável*. Agora, qualquer coisa que eu leio, se eu gosto, eu *começo a colaborar* com o que leio, mentalmente, ou estou mudando, aproveitando, vivendo, imaginando... (*Cadernos de Literatura Brasileira*: 2006, 36, grifos meus).

É o próprio Guimarães Rosa quem diz que começa a “colaborar” com tudo o que lê “mudando, aproveitando, vivendo, imaginando”, ou seja, ele vai complementando, recriando, reconfigurando tudo o que lê. É nesse sentido que essa passagem denuncia o fazer poético do escritor mineiro maior. No próprio volume *Cadernos de Literatura Brasileira* há a reprodução de uma passagem em que Rosa conta que vai anotando coisas a cada verso ou a cada passagem identificada, apreendida, absorvida e decifrada. Porém, parece se contradizer na seguinte asserção ao tio Vicente:

A nossa literatura, com poucas exceções, é um valor negativo, um cocô no tapete de um salão. Naturalmente palavrosos, piegas, sem imaginação criadora, imitadores, ocos, incultos, apressados, preguiçosos, vaidosos, impacientes, não cuidamos da exatidão, da observação direta, do domínio dos temas, do estudo prévio, do planejamento, da construção literária (1972, p. 138).

Entretanto, esse não é mais um de seus paradoxos. Na verdade, parece que sua função era pegar essa matéria bruta e transformar no adubo que fertiliza a terra para a brotação incessante e dinâmica das coisas novas, de uma literatura originária. Vale ressaltar que Rosa sempre utilizou matéria de primeiríssima qualidade. Podemos inferir desse fato um conceito poético de originalidade, que consiste em renovar o que já existe e não criar alguma coisa do nada. Eduardo Portella interpreta que “imitar não é copiar, mas criar” (1983, p. 200). Essa definição parece aproximar Rosa de modernistas como Mário e Oswald de Andrade, por exemplo, no que diz respeito às influências nacionais e

estrangeiras que nossos literatos devoram, digerem e retrabalham numa dicção nacional. Teria Guimarães Rosa realizado o que Mário e Oswald haviam projetado?

O fato é que Guimarães Rosa uniu o rigor de composição parnasiano com o vigor de intuição e imaginação romântico, demonstrando que um traço não deve excluir outro, mas sim se misturar, provocando uma isomorfia entre a miscigenação estilística e a racial, sendo o modo mais apropriado para representar a identidade multicultural geradora de nosso povo. Ronalds defende que “a obra rosiana configura um mundo regido pela interação dialética do rigor da observação e do vigor da imaginação. A nascitividade da natureza em geral, que fascina o observador, e a formatividade da linguagem, em que se empenha o narrador, mutuamente se implicam” (2007, p. 12).

Talvez seja por isso que Kathrin decreta que “Rosa cria a ‘autenticidade’ sertaneja através de uma espécie de miscigenação de gêneros e línguas, estilos e reflexões” (2006, p. 15). Rosa consegue o prodígio de unir estilos tidos como excludentes, como o Neoclássico e o Barroco ou como o Romantismo e o Parnasianismo. O rigor de estruturação parnasiano, associado à crítica radical do Realismo, sua reflexão social, em simetria, se mistura com o vigor de emoção e imaginação romântico nos espaços dionisíacos do Barroco de profundidade intensa, disposição obscura e volutas, voltas, curvas sensuais, promovendo a assimetria na simetria, a reta na esfera, a linha plana na espiral.

1. Poética da literatura brasileira em *Grande sertão: veredas*

O objetivo desta tese é rastrear as recriações rosianas alusivas ao Barroco literário brasileiro até a modernidade, passando pelas formas arcádicas, românticas, finisseculares e pré-modernistas. Além disso, será demonstrado o contato entre as atualizações artísticas da literatura brasileira com as que remetem à universal. Toda matéria literária recriada por Rosa nasce ou tem paralelo em uma matriz estrangeira: europeia, oriental, ou africana. Unidade de todos os ritos, ritmos, mitos. Os traços comuns se aglomeram em um único personagem, em uma dimensão da vida humana, animal, vegetal e cósmica, em um episódio, linha narrativa, palavra, morfema, fonema, tudo plural.

Visa-se utilizar o método exegético, na medida em que a tese foca na análise direta dos textos poéticos à luz de suas respectivas constelações críticas. Deve-se sempre partir do texto, pois é ele que explica o contexto, buscando de certa forma vestir a máscara do autor para melhor poder explicitar a(s) visão(ões) de mundo que ele compõe. Toda tese extraída de uma obra deve estar em consonância com o texto, e não tentar lhe impor uma

visão externa, uma “camisa-de-força”. Respeitando a característica da obra, a originalidade deve ser buscada nos ensinamentos de Guimarães Rosa de que a literatura é eterna renovação da matéria já existente, esta, sim, originária: surgiu do nada e se expande ao infinito. Talvez por isso *GSV* comece “nonada” e termine com a lemniscata, no infinito.

Some-se a isso a estratégia interpretativa de aprofundar as análises exegéticas demonstrando a ligação de cada um desses traços com a literatura brasileira e universal e o conhecimento ali contido. Aquele conhecimento oculto, que Rosa esconde em cada linha narrativa, ato, cena, imagem, personagem, parágrafo, palavra, morfema, som, fragmento de som, todos múltiplos. Rosa incrusta nos meandros de sua literatura conhecimentos fundamentais sobre o homem, o mundo, os animais, as plantas e o universo, conhecimentos escondidos, esfíngicos, nas construções literárias, enigmáticas, que devem ser extraídos pelo leitor, neste caso específico, o crítico.

Só é possível demonstrar alguns aspectos desses conhecimentos, nunca alcançar sua totalidade; assim, o conhecimento novo sempre se forma, reforma e transforma: se atualiza original e originário a partir dessa obra literária, no caso a sertaneja – perfeito espelho imperfeito da sociedade e da literatura brasileira. Por isso, ela permanece e permanecerá pelos tempos, pois, como a obra homérica, é infundável, não se esgota, sempre faz surgir novos conhecimentos e entendimentos de mundo. Há quase três mil anos, a *Ilíada* e a *Odisseia* geram novos conhecimentos sobre cada contemporaneidade vivida até hoje.

Essas obras se renovam incessantemente, se abrem a novas configurações, pois revelam o fundo do ser: humano, vegetal, animal, cósmico; água, terra, fogo, vento. Esse é um dos sentidos da lemniscata no fim da obra sem final. Temos aqui como meta a produção de uma tópica exegética interpretando a obra como um todo, mas com a consciência de que a crítica literária a uma obra-prima é inesgotável. Objetiva-se reunir os fragmentos críticos altamente significativos para compor nosso próprio mosaico exegético, além de acrescentar interpretações e concepções nunca antes realizadas sobre a obra rosiana e várias de suas cenas sertanejas – entendendo a função da crítica como complementar, preencher, permitir o acesso à obra, como diz Rosa a Günter Lorenz.

Serão rastreados os traços fundadores da literatura brasileira recriados na obra romanesca rosiana. Esse espectro deve em prisma refletir, de forma caleidoscópica, os motivos, gêneros e estilos formadores de nossa arte literária e nossa identidade nacional e cultural que atingiram o grau máximo de expressão artística na composição alquímica da

monumental obra de Guimarães Rosa. Ao condensar nossa literatura em uma narrativa ficcional, de certa forma, ele formula uma visão de nossa história e estória literárias.

Buscamos formular uma poética, e não uma história, da literatura brasileira a partir de *GSV*, assim como interpretar, com base nos desdobramentos dos traços estéticos de nossa arte literária nas linhas narrativas rosianas, a própria mundividência poética elaborada pelo autor. Que ponto de vista, visão de mundo, conhecimento e práxis a sinfonia de Rosa inaugura e encerra? Como o princípio geral de reversibilidade articula e estrutura a narrativa do *Grande sertão*, usaremos a reversibilidade como princípio de articulação da crítica, buscando sempre respostas complexas, e não unívocas, para todas as perguntas.

Paralelamente à tese principal, visa-se a produção de uma teoria – uma práxis – fornecedora de uma poética da literatura brasileira, em forma de mosaico, do Barroco à contemporaneidade, para contrapor às histórias da literatura brasileira que a entendem à luz dos “estilos de época”, apagando toda particularidade de cada poeta, do verso ou da prosa, e de cada obra, que constitui a real grandeza e riqueza de nossa literatura. É provável que haja sim uma psicologia geral, um ponto de vista mais ou menos generalizado e estratégias de composição típicas de cada época, mas como cada artista os singulariza em sua obra é que faz o fundo profundo da articulação artística.

Cada autor compõe uma poética própria, um conhecimento pessoal, uma visão única e universal de mundo e do homem – tecendo uma interpretação ímpar sobre a realidade e a imaginação, em que a obra de arte se autodesnuda em autorreflexão. Partimos da individualidade de cada obra, linha narrativa, verso e reverso, que são retrabalhados por Rosa. Será levado em conta cada perspectiva, forma de conhecimento, olhar sobre o mundo tecidos em obras específicas e como são reelaboradas por nosso autor sertanejo. Podemos parafrasear Wölfflin, ao afirmar que “a história do estilo se ocupa somente com os grandes gênios, aqueles que criam realmente um estilo” (1989, p. 28).

Esperamos extrair dessa perspectiva uma poética que integre tradição e inovação, atualizando temas, traços, estilos, gêneros, pensamentos, sentimentos, caracteres caros à formação de um povo e de uma cultura, demonstrando um duplo respeito por ele: ao manter, mostra como as raízes são importantes, fundamentais, fundadoras, e, ao renovar, ratifica que aquilo que não se atualiza acaba ruindo, se perdendo. Como certas partículas atômicas, permanência e transformação mutuamente se implicam. É como se não existisse pedra sem rio nem rio sem pedra.

Portanto, a inovação se mostra como meio de manutenção cultural. Com isso se pretende comprovar que as identidades, tanto pessoais quanto nacionais, são metamórficas e não uma essência estática reduzível a uma mera fórmula. É algo complexo e curvo, como o universo, o cosmos, e não retilíneo, superficial e plano, como a lógica fria. Assim, a própria obra reflete os céus no mundo, convertendo a terra grande do sertão em microcosmo galáctico, desdobrando-se em obra total, de um narrador completo, composta por um autor pleno, formando o leitor, homem integral.

O método consiste em escolher os mais representativos autores de cada época da literatura brasileira, e estudar sua confluência temática e composicional com *GSV*, do qual não podemos esquecer as descendências mundiais. O estudo busca, então, a tangência entre a poética dos escritores de vários períodos da nossa literatura com a obra de Guimarães Rosa, com ênfase na maneira como ele renovou esses modos de expressão acentuando a brasilidade sem perder a universalidade.

A interpretação se baseia numa diversidade analítica que atravessa diversas dimensões do conhecimento, como ética, estética, mítica, sociológica e exegética. Será buscada a maior diversidade possível de fontes: não só ensaios e artigos, como cartas, entrevistas, matérias de jornais, revistas e o que mais houver de pertinente e com qualidade. Desse modo, esta tese, que exige um método exegético, se configura ao mesmo tempo como um trabalho de literatura brasileira e de poética comparada.

Trata-se de um estudo de literatura brasileira na medida em que aborda um importante romance de nosso país e como ele absorve e transforma outras obras literárias nacionais numa substância própria. Para isso, será necessário interpretar a literatura brasileira do Barroco até a modernidade, pois é nesse escopo que se encontra as obras passíveis de serem recriadas pela narrativa rosiana. Eis por que a tese vai até Euclides, como poderia ir até Graciliano Ramos. Pretendemos, portanto, compor uma espécie de poética da literatura brasileira a partir da obra mais importante de Rosa, pois a teoria trata da substância literária de cada texto poético selecionado, não tentando enquadrá-lo num estilo de época, embora busque seus reflexos.

Essa poética da literatura pretende se contrapor aos estudos literários historicistas, hegemônicos nas salas de aula brasileiras, nas poucas em que a literatura ainda é estudada no Brasil. Mesmo quando ela é estudada no ensino básico de nosso país, é vista como apêndice dos estudos de língua. Este panorama que aqui se pretende formular em mosaico,

formando uma espécie de poética de nossa literatura, visa demonstrar como é possível estudar literatura, e não só a sua história, em nossas escolas e universidades.

É possível estudar a substância cognitiva de cada autor importante da nossa literatura do Barroco à contemporaneidade. Esta tese tem como função, subsequente, mostrar como é viável o estudo das substâncias poéticas, permitindo gerar reflexão crítica e estimular interpretações próprias, livres e autônomas, por meio do diálogo entre educador e educando, aprimorando nosso falido sistema educacional. O estudo comparativo das poéticas permite entender a literatura como forma de conhecimento, que, muitas vezes, antecipa, em muito, a ciência. A literatura é uma disciplina perigosa e, portanto, tão boicotada pelos governos, pois possui a capacidade problemática de gerar reflexão crítica.

Esse tipo de interpretação de substâncias poéticas solicita um método comparativo. O método comparativo é solicitado pela própria natureza da crítica tecida, uma vez que intentamos analisar o substrato artístico de outras obras na narrativa máxima rosiana. O método é requisitado pela própria característica interpretativa e não por mero gosto crítico ou por afã esteticista. É verdade que a análise transcende a mera comparação de textos literários, pois se demonstra como uma obra total reelabora outras. Para mostrar o que a obra rosiana absorve de cada poética anterior, a comparação se faz necessária para rastreamos com precisão quais traços são incorporados e reelaborados poeticamente e quais não são incluídos. É preciso revelar tanto as semelhanças quanto as diferenças; as distâncias e aproximações de cada obra de cada autor de cada época com a obra sertaneja.

Assim, trata-se de um ofício de literatura comparada na proporção em que, como já foi dito, busca as obras universais refletidas na poética rosiana. Será comparado, por exemplo, o traço fáustico de Riobaldo com o *Fausto* de Goethe, os traços quixotescos com os de Riobaldo, a travessia heroica e astuciosa do Odisseu do sertão, o canto bucólico de pastores poetas convertidos em jagunços, o aspecto bíblico da palavra encantada, entre outros. Será necessário tecer um panorama da literatura universal, interpretando a poética encerrada em cada obra específica de cada escritor distinto para ver quais ressoam em Rosa e como ressoam: suas congruências, paralelismos e divergências.

Trata-se de uma concepção poética, uma vez que busca o conhecimento, práxis, ponto de vista, visão de mundo própria de cada autor, de cada obra. Será privilegiada a construção literária, a sabedoria poética de cada artista singular. Os temas, motivos e tons serão buscados e interpretados, no entendimento da literatura enquanto forma suprema de conhecimento ao revelar o ser de forma integral: razão, reflexões críticas, pensamentos,

compreensões, entendimentos, mas também sentidos, sensações, sentimentos, intuições e imaginações. A união desses elementos forma a criatividade, defendida com vigor nessa obra. Os métodos literários, as técnicas, só o são verdadeiramente quando refletem a visão de mundo urdida no texto artístico, em consonância com os conhecimentos ali tecidos.

É preciso ressaltar o conceito próprio de poética aplicado na tese como concepção e visão de mundo, como forma privilegiada de compreendê-lo e como conhecimento primordial da humanidade. A poética comparada consiste na demonstração das concepções de mundo entranhadas em cada obra para compará-las, mostrando os traços que permanecem e quais se desfazem; e como uma visão de mundo rigorosamente composta (poética) se atualiza em outra.

A obra rosiana institui uma práxis literária, uma vez que não dissocia teoria de prática, razão de sentidos, reflexão de imaginação. Essa práxis precisa ser assimilada pelo processo de crítica literária, que não dissocia a reflexão crítica da intuição criativa, gerando uma intuição intelectual. É a própria obra de arte que compõe sua teoria literária. A interpretação aqui tecida se realiza enquanto intuição intelectual – intuindo a obra e os melhores caminhos para abordá-la por meio do rigor crítico de reflexão.

Também a obra crítica, acadêmica, o discurso filosófico, sociológico e os demais são ficções. Esta tese seleciona os elementos pertinentes, os combina rigorosamente e autodesnuda o seu método de elaboração, mas permanece uma construção científica. É uma ficção científica sem a dimensão da literária, pois não possui a dupla mediação entre narrador e personagem. Assim, pretendemos elaborar uma práxis literária capaz de explicar e esclarecer as recriações poéticas rosianas. Trata-se, então, de um trabalho de poética comparada, extraindo a substância cognitiva de cada obra para mostrar como ela se mistura às demais, formando a alquímica substância original e originária do *Grande sertão*.

2. Góngora, Quevedo, Gregório, Vieira no Quixote sertanejo

Na crítica literária, algo já foi dito sobre as recriações rosianas de processos artísticos anteriores. Autran Dourado, em *Uma poética do romance*, compara o seu barroco mineiro ao de Rosa: o seu “não é o arabesco rosiano, mas as volutas e curvas sensoriais – sensuais dos escritores barrocos [...]. Isso não é Rosa, a não ser quando Rosa é barroco sem querer, barroco de alma tridentina” (1973, p. 54). Ou seja, o Dourado artesão da literatura brasileira reconhece traços barrocos na obra rosiana.

O expoente crítico latino-americano do Barroco Severo Sarduy entende o estilo neobarroco como a característica comum da literatura das Américas. Sarduy define o Neobarroco como o Barroco que perdeu o ponto de vista teológico. Enquanto definição para um ponto comum de toda a literatura americana, ela é ótima, mesmo brilhante, mas não é exata em relação à obra específica de Guimarães Rosa. A obra de Rosa possui e não possui o ponto de vista teológico, pois o problematiza.

Na poética sertaneja, os deuses existem e não existem, e a visão divina, questionada, inegavelmente permeia a mundividência de Riobaldo. Sarduy dá elementos importantes para entendermos o Neobarroco rosiano. Ele fala em Barroco que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Ora, o *Grande sertão* discute a ordem jagunça vigente no passado sertanejo, encena a transgressão de sua lei da bala e da faca no julgamento civilizado de calibre do deus Zé Bebelo, julgado qual Jesus Cristo.

Sarduy define o Barroco como “o que prolifera”, “a rocha, o nodoso, a densidade aglutinada da pedra”. Seria ainda “bizarria chocante”, “o estrambótico, a extravagância”. Ele fala em “proliferação incontrolada de significados” (1972, p. 161). O sertão rosiano é instituído pela proliferação de significantes que perpetuam significados. Ele possui construções sintáticas dissonantes, que soam bizarras, como a construção neológica de certas palavras, que chocam e alertam.

O crítico cubano dá mais uma chave importante de leitura para o Neobarroco rosiano ao definir o Barroco enquanto retorno ao primigênio, enquanto natureza, buscando o ingênuo, o primitivo, a nudez. Ele é “secretamente animado pela nostalgia do paraíso perdido”. Esse paraíso perdido é o sertão da jagunçada que findou e que Riobaldo reconstrói em sua narrativa por meio de sua memória prodigiosa. Ele busca o retorno ao sertão divino-heroico, concomitante à volta da linguagem pimeva, criativa e proliferante.

Chave realmente importante o crítico dá ao falar da paródia como princípio primordial do Barroco. A paródia realiza a desfiguração de uma obra anterior, esconde subjacente outro texto, outra obra, que o novo texto revela, descobre, permite decifrar. Sarduy define a intertextualidade como textos que estabelecem diálogo, cujos portadores são outros textos. Assim, o Barroco seria uma rede de conexões cuja expressão gráfica não seria linear, mas em volume, espacial, dinâmica.

O ponto de vista barroco se baseia na ideia de um mundo desconcertado, em que todos perderam seus pares. Já em Rosa as oposições são harmônicas. Os contrários se equivalem, se sintonizam reciprocamente, mutuamente se implicam. O *Grande sertão*,

contudo, é uma espécie de mundo desconcertado, uma vez que o mundo narrado é um cosmo (divino-heroico) ao contrário de homens dos avessos em relação ao Range-Rede narrante (racional). Para Zé Bebelo, o sertão é o desconcerto da primitiva linguagem poética, que ele quer civilizar. Para Joca e Hermógenes, é o desconcerto da guerra de sua cultura contra a civilização. Para Diadorim, é desconcerto do assassinato de seu pai. Para o narrador Range-Rede, o mundo narrado tem o desengano do apocalipse jagunço.

Também para o personagem barroco por excelência, Dom Quixote, o mundo à sua volta parece desconcertado, sem o encanto poético daquele heroico dos romances medievais de cavalaria. Alonso Quijano sai ao mundo atrás dos romances populares de cavalaria que leu em casa, ao pé dos raios luminosos do lampião. Sai ao mundo para uma batalha épica de transformação do contexto concreto no universo poético de seus livros. Também Riobaldo sai ao sertão atrás da canção de Siruiz, atrás do canto popular que contém o conhecimento poético da existência humana e do mundo.

Na infância, na casa de seu pai-padrinho Selorico Mendes, Riobaldo foi fisgado pelo dom encantatório da palavra poética residente na música popular, intuitiva, imaginativa, criativa do jagunço pastor poeta Siruiz. A micronarrativa de Siruiz contém a música que ressoa na grande narrativa do sertão. A canção de Siruiz sintetiza as veredas do *Grande sertão* que condensa a literatura brasileira e universal. Coisa dentro da coisa, boneca russa matryoshka, encaixe de caixas umas saindo de dentro da outra, luzentes feixes helicoidais, construção em abismo, caleidoscópio espiral.

Podemos rastrear outro traço quixotesco na relação de Riobaldo com seu arquiescudeiro Diadorim, qual Quixote e Sancho Pança. Diadorim é o seu Sancho, que vai lhe alertando sobre os perigos reais do sertão: “Viver é negócio muito perigoso”. Como o Quixote se sachiza e Sancho se quixotiza, Riobaldo se diadorinhará e Diadorim se riobaldará. No convívio com o Cavaleiro da Triste Figura, Sancho começa a idealizar e crer que será rei de uma ilha perdida, a ilusão quixotesca por excelência da busca por um mundo harmônico, independente, justo, poético, solidário, livre, autônomo.

Em circuito diametralmente oposto, a imaginação de Queixada vai enfraquecendo, até o mundo ideal não mais nublar sua visão, proporcionando o conhecimento infernal que lhe permite ver Dulcineia del Toboso meramente como uma agricultora feia, desajeitada e gorda. Esse jogo lúdico de assimilações encarna a técnica utilizada por Rosa do jogo de absorções literárias de uma obra por outra. Contudo, Rosa faria proveito meramente da herança barroca universal ou também resgataria traços de nosso Barroco local?

O primeiro fator de comparação entre Gregório de Matos Guerra e João Guimarães Rosa é a ambiguidade barroca. A ambiguidade do Boca do Inferno tende à polifonia e carnavalização. Na visão de Vera Lúcia Andrade, a ambivalência de Rosa é o princípio organizador da narrativa. Augusto de Campos argumenta que Rosa se serve da ambivalência para multiplicar, coerentemente, os níveis de significação. E Cleusa Rios Pinheiro Passos interpreta que a “ambiguidade comporta o arcaico e o moderno, a verdade e o logro, a camuflagem e o desvelamento” (2001, p. 22). Já a perspectiva mística de Francis Utéza infere “o conceito de complementaridade das categorias dualistas constitutivas de tudo” (2006, p. 250).

A observação de James Amado, quanto ao aproveitamento de Gregório das palavras novas que negros, índios e brancos cunhavam na Bahia, é análoga à de Fritz Teixeira de Salles quanto à busca pela origem latina, mitológica, lusitana, tupi-guarani ou africana de sua linguagem. Já a abordagem de Jean-Paul Bruyas demonstra que “Rosa descreve o Brasil [...] de cristianismo medieval, misturado a crenças indígenas e africanas” (1983, p. 472), por conseguinte aprofundando e atualizando a questão, pois não só utiliza as palavras, mas os pontos de vista dessas culturas, refletidas em linguagens.

Antônio Houaiss percebe na obra de Gregório a dilaceração da personalidade do poeta, espelhada com perfeição em sua poesia. Para Houaiss, as poesias líricas amorosas gregorianas se inscrevem na tradição romântica do amor platônico. Além disso, a língua ferina escreveu poemas líricos carnavais, sexuais. Também Ronald de Carvalho aponta que os poemas de amor de Gregório são quase sempre lascivos e sensuais, convites para momentos de gozo e prazer, mais passageiro que constante.

Uma das dimensões de Riobaldo é justamente o dilaceramento, por causa de seu amor platônico por Diadorim. O motivo do seu platonismo amoroso é originalíssimo. Como ele crê que Diadorim é homem, Reinaldo, sua paixão jamais pode se concretizar carnalmente. Ao fim, Diadorim era corpo de mulher, e Riobaldo se lamenta pelo resto da vida por não ter realizado seu grande amor. Todo o seu canto multiperspectivo se dá pelo conhecimento doloroso de seu amor inacessível por Diadorim, a quem viu morrer – dando traços inovadores ao tema ao misturá-lo ao motivo, também medieval, da donzela que vai à guerra travestida de homem.

Benedito Nunes percebe que o amor em *GSV* se entrelaça com a questão da existência do bem e do mal, desembocando na ideia erótica da vida. Para ele, “a harmonia final das tensões opostas, dos contrários aparentemente irreconciliáveis que se repudiam,

mas que geram, pela sua oposição recíproca, uma forma superior e mais completa, é a dominante da erótica de Guimarães Rosa” (1976, p. 143/147). Ele ainda define o amor carnal como cósmico e o *Eros* como vitalidade do amor consumada em sabedoria. Segundo Ronaldo, Rosa promove o *Eros cosmogônico* da “nascitividade em geral”, da “celebração festiva do vínculo nupcial do homem com a força formativa da natureza” (2008, p. 160).

A erótica rosiana vai revelando sua complexidade, pois a tudo isso se soma o amor pacífico e civilizado com Otacília, de papel passado, na forma da lei e patriarcal, e sua lembrança compõe poemas líricos carnavais, de gozos sexuais, mais passageiros do que constantes, por seu outro tipo de amor por Nhorinhá, a prostituída. Trata-se de uma imperatriz do amor e do sexo, divindade erótica, Afrodite sertaneja, que ensina as artes do amor, da paixão e do sexo para os personagens sertanejos.

Guimarães Rosa também absorve traços do barroco de Padre Vieira, como alude nas primeiras páginas de sua narrativa em que o narrador confessa gostar de história de missionário engambelando índio, remetendo ao caráter ladino, oblíquo, enigmático e reversível da narração, que, por sua vez, incorpora traços do Barroco espanhol e universal, sobretudo no que diz respeito ao conceptismo oriundo de Quevedo. Esse traço foi aproveitado igualmente por Gregório.

No “Sermão da Sexagésima”, Vieira ensina aos colegas como e por que fazer um texto conceptista, pois o melhor método literário para convencer os índios a se converterem ao seu propósito era catequizá-los por meio do espanto, levando ao encanto pela obra suprema da inteligência sensata. Ele defende a práxis, ao dizer que as palavras só têm valor quando condizem com os atos praticados. Assim, a palavra dos missionários deveria ser respaldada em sua prática, seus atos, sua experiência empírica. Podemos ligar esse pensamento à fundação da exigência de coerência filosófica entre teoria e prática da cultura hegemônica ocidental instaurada por Sócrates ao se recusar a fugir da pena capital de tomar cicuta, uma vez que a decisão havia sido tomada democraticamente na *ágora*.

Também Rosa precisa convencer o leitor a aceitar o pacto ficcional, a importância do conhecimento literário, humano e cósmico, “catequizá-lo” literariamente. Ele busca espantar o leitor com seu canto encantatório, obra da mente inteligente do protagonista-narrador. Rosa mistura esse traço conceptista ao gongorismo, cultismo, qual Gregório. Sua narrativa possui a ornamentação simbólica de uma obra de cultura. Ela mostra, demonstra, mimetiza, poetiza, cria uma cultura sertaneja, divina, heroica e humana conformada em imagem por meio da poesia. Isso mostra simbolicamente a unidade dos estilos geracionais

barrocos, representando o elo de todas as literaturas, o cruzamento de todos os ritos, dentro do escopo literário nacional e universal. Une Góngora e Quevedo, Gregório a Vieira.

Com isso exposto, pensamos que a dimensão barroca por excelência da obra de Rosa é a proliferação incessante de significantes e significados, cujo maior exemplo é o nome de Diadorim, que Augusto de Campos mostrou ser perpetuo, por ressoar nas constelações sonoras vizinhas. O eco de seu nome em “d” ou “im” prenuncia sua aparição na narrativa e seu afastamento. Verdadeiro eco barroco. Essa proliferação incessante, ao transformar a obra em nova a toda hora, se coaduna com a brotação da natureza, se proliferando sem parar, mudando o mundo, gerando novos cosmos sem deixar de ser o mesmo mundo.

Pisamos no mesmo lugar, mas o local já não é o mesmo: sua luz mudou, agora tem mais ou menos sombra, a flora proliferou ou recuou, a fauna alternou, ou seja, os espaços e tempos nunca são o mesmo, apesar de captados pela mesma pessoa. O próprio sujeito já não é o mesmo, como no aforismo de Heráclito. Outra dimensão barroca por excelência que se liga à proliferação incessante é a da metamorfose constante. Se tudo prolifera incessantemente, tudo muda constantemente. Como o próprio ser de Riobaldo muda sempre, com cada mudança gerando um novo epíteto apolíneo.

3. Arcádia prometida nas Costas bucólicas do *Grande sertão*

Outro poeta que permite inferir linhas que parecem se desdobrar em sùmulas nas mãos de Guimarães Rosa é o também mineiro Cláudio Manuel da Costa. Antonio Candido rastreou os aspectos dos jagunços mineiros desde Cláudio até *GSV*, em que o jagunço é diametralmente oposto ao realismo e ao pitoresco, é simbólico, fluido e ambíguo, oscila entre o cavaleiro e o bandido. Em Rosa, o jagunço “atualiza, dá vida a essas possibilidades atrofiadas do ser” (2004, p. 111/114).

Para Candido, há um “ser jagunço” como realização ontológica no mundo do sertão – se constituindo um modo peculiar de ser, se torna uma construção da personalidade no mundo-sertão, daí sua universalidade. O jaguncismo de Riobaldo passa a ser um instrumento de forças que o transcendem. Candido conclui que “Guimarães Rosa tomou um tipo humano tradicional em nossa ficção e transportou-o, além do documento, até a esfera onde os tipos literários passam a representar os problemas comuns de nossa humanidade, despreendendo-se do molde histórico e social de que partiram” (2004, p. 120).

O jaguncismo é um elo importante entre essas obras, pois aponta para a interseção com a Antiguidade clássica a partir da intertextualidade com a obra de Virgílio, sobretudo as *Bucólicas*. A representação maior do pastor poeta na obra de Rosa não está no *Grande sertão*, e sim na estória do Grivo. Porém, nas veredas do sertão rosiano há um jagunço que é pastor poeta: Siruiz. E é justamente a poesia pastoral do ontológico jagunço antológico Siruiz que leva Riobaldo a errar pelo sertão em busca da palavra poética, do novo Graal. O próprio Rosa define a Curt Meyer-Clason o chefe jagunço como “sujeito multivalente que, num meio primitivo e mal governado, eram, a um tempo, agricultores, *pastores*, policiais, patriarcas, administradores” (2003, p. 328, grifo meu).

O protagonista-narrador tem tamanha obsessão pela poesia pastoral do jagunço pastor que chega a batizar seu cavalo, conquistado pós-pacto, de Siruiz, associando a poesia oriunda de Hesíodo e Virgílio ao corpo selvagem e vivo do animal dinâmico, de nível telúrico. Candido revela com sutileza que o cavalo Siruiz lembra “a família mágica dos corcéis encantados, que com as armas encantadas completam o equipamento do cavaleiro e permitem operar prodígios” (2000, p. 133). Desse modo, o traço clássico de pastor bucólico se une aos motivos medievais das contendas heroicas.

A elegia de Mopso na poesia virgiliana é um bom exemplo da descendência mineira do bucolismo de pastores poetas, que nesse diálogo não duelam propriamente, mas se elogiam mutuamente. Se nas palavras de Mopso trocarmos ninfas por Riobaldo, Dáfnis por Diadorim, tigre armênio por Hermógenes, e romanos por sertanejos, podemos vê-las nitidamente como linhas rosianas, lembrando a canção de Siruiz:

Ninfas choram a morte cruel de Dáfnis;
Sois testemunhas, rios e aveleiras:
O mal, ao envolver o lastimável
Corpo, chamastes de cruéis aos astros
E aos deuses, e nenhum pastor então
Levou ao rio os bois depois de fartos,
E nem tocou a grama outro quadrúpede.
Os montes e os bosques lamentaram
Do mesmo modo a morte, pois, de Dáfnis,
Que conquistou o triunfo ao subjugar
O tigre armênio em louvor de Baco.

Tal como a vinha brilha ao ornar
As árvores, e as uvas a ornamentam,
Ou touros, formosura dos rebanhos,
Servem às searas e aos campos férteis,
Assim Dáfnis é a glória dos romanos.
O joio infeliz e a aveia estéril
Nascem nos sulcos de regos lavrados
Onde semeamos os maiores grãos.
Em lugar de violeta e do narciso
Nascem os cardos e espinheiros.
Cobri, pastores, a terra com folhas.
Ao túmulo conceda-se a inscrição:

Eu sou o pastor Dáfnis formoso,
Dos bosques e dos astros conhecido (2008, p. 61).

É possível ver de forma evidente no poema de Virgílio como não é apenas o poeta que lastima a morte de Dáfnis, também a natureza concomitantemente chora: “Os montes e os bosques lamentaram/ Do mesmo modo a morte, pois, de Dáfnis,/ [...]. Em lugar de violeta e do narciso/ Nascem os cardos e espinheiros”. Desse modo, a terra se faz um personagem vivo do poema. A natureza ama Dáfnis não porque o poeta ama, ama, pois Dáfnis “conquistou o triunfo ao subjugar/ O tigre armênio em louvor de Baco”. É encenada então a sintonia entre poeta e natureza que não só amam Dáfnis como amam pelo mesmo motivo. Assim se desenha o nível telúrico da poesia virgiliana. De modos distintos, nossos poetas do novo mundo assimilaram e transformaram a musa telúrica.

Sonia Salomão Khéde aponta a natureza rica e fértil, às vezes rochosa e imperscrutável, na obra de Costa. João Ribeiro revela que “a própria terra, gretada, lastimada e corrompida pelo aluvião da ganância, geme” (1903, p. 10). Já Paulo Rónai identifica a comunhão entre Rosa, a paisagem, os bichos, as plantas e toda aquela humanidade tosca. Na opinião de Franklin de Oliveira, a obra rosiana age por processos idênticos aos da natureza. Também Assis Brasil observa que “sua obra faz do homem e da terra um todo, um organismo vivo” (1969, p. 149). A poesia de Rosa liga o telúrico ao cósmico constituindo-se uma poesia teluricósmica.

O evidente nível telúrico da narrativa riobaldiana descende dos mitos antiquíssimos das deusas ctônicas, telúricas, terrestres e intraterrenas, das sociedades matriarcais identificadas com a mãe Terra, anteriores aos deuses terem abandonado o mundo e adotado um ponto de vista extraterrestre. Porém, além da descendência virgiliana, os versos rosianos também têm genes mineiros primordiais, sobretudo em Cláudio Manuel. Como mineiro intimizado com a terra e identificado com sua cultura, hábitos, costumes, literatura e educação, movido por uma curiosidade espantosa, certamente Rosa conhecia de cabo a rabo as poesias pastorais de seu conterrâneo. O princípio de composição teluricósmico de Rosa pode ter antigas descendências virgilianas, como também neoclássicas de Cláudio.

Diadorim, na margem esquerda do São Francisco, é guerreira; na direita, professora da natureza telúrica do sertão – que se constitui um meio a ser aprendido e apreendido, e não determinado ou determinante. Como no “Soneto XCVIII”, o homem luta contra a rigidez do meio, adquirindo a sutileza da linguagem poética, e do amor tirano. Cláudio faz isso um século antes de o Naturalismo virar moda literária e ganhar *status* de ciência, suposta verdade. A ironia rosiana ao Naturalismo descende da do nosso poeta neoclássico, sem prejuízo da descendência machadiana e euclidiana. Na poética de Rosa, o homem e o meio se implicam mutuamente: não são unos, monolíticos, mas vivos, dinâmicos.

Antonio Candido cedo detectou a dialética medieval somada à exuberância formal do Renascimento na obra claudiana, levantando um traço que talvez seja a mais importante ligação, depois dos traços bucólicos, entre os dois escritores mineiros: o contraste entre o rústico e o civilizado. Para o crítico, Cláudio pregava a justiça, que equivaleria ao equilíbrio, sobretudo do encontro do racional com o natural. No sertão rosiano, a situação narrativa forjada por Rosa já sugere tal contraste, no encontro do doutor com sua caderneta de anotações letradas e a estória oral contada pelo sertanejo Riobaldo, que teria nascido na época do sertão arcaico e acompanhado sua modernização pelo projeto de Zé Bebelo, que agora parece ser alvo das perguntas ocultas do interlocutor obscuro.

O julgamento de Bebelo é ponto nodal da narrativa em que a contenda civilizatória cruza com a de vingança primitiva em tensão máxima – encruzilhada. É o ponto onde todos os bandos jagunços, todos os chefes e todas as linhas narrativas se reúnem. Ao ser capturado por Joca Ramiro – que iria sacrificar o personagem civilizador, dando sequência à lei sertaneja –, Zé Bebelo pede julgamento, causando confusão em Joca, que acaba concedendo o arbítrio – o sistema de vingança racionalizado – causando a subversão da ordem sertaneja do sacrifício ritual dos inimigos.

Aí se evidencia a reversibilidade que marca a poética rosiana, pois, ao ser capturado e se tornar perdedor, Bebelo pede julgamento, civilizando em linguagem jurídica a ordem primitiva de vingança. O vencedor Joca é derrotado, porque, se vence ao capturar seu inimigo, perde a ordem sertaneja, que se racionaliza. Já Bebelo, ao perder, sendo capturado, termina por ganhar, pois inicia a racionalização do sertão, que se civiliza com sua astúcia. Com o julgamento que exilou Bebelo (qual Édipo), Hermógenes e Ricardão (os Judas), como representantes da cultura sertaneja, se sentem atraídos por Joca Ramiro, pois ele subverteu a própria cultura. Os Judas armam uma tocaia e matam-no.

Emerge a reversibilidade: o traidor é traído e o traído é traidor. Joca é traidor da cultura do sertão e foi traído por Hermógenes – que se torna traidor de Joca ao matá-lo e traído ao perder a ordem sertaneja pela qual brigara em aliança com ele. A contenda civilizatória gerou a de vingança. Antes disso, ambas estavam narrativamente entrelaçadas: o rústico e o civilizado se esbarram e se misturam. O julgamento do *Grande sertão* remete a outros da literatura universal. Nas *Eumênides*, de Ésquilo, as Fúrias Erínias perseguem Orestes, filho de Agamenon, para se vingar do matricídio, cometido por ele – que havia matado a mãe, Clitemnestra, para vingar o assassinato de seu pai, cometido por ela. Aí está o motivo literário da propagação da vingança, também explorado por Shakespeare.

As Fúrias Erínias representam a sociedade matriarcal sob o signo das deusas ctônicas do mundo interior. Já Orestes configura a cultura patriarcal dos deuses olímpicos que se impõem às deusas originárias. Esse julgamento é decidido pelo voto de Minerva de Atena a favor de Orestes. É a luta das divindades antigas, rústicas, contra as novas, olímpicas, que venceram e vivenciaram o apogeu da civilização grega, uma das culturas mais criativas, filosóficas e decisivas da humanidade, em todos os tempos. A literatura brasileira moderna atinge esse mesmo grau de complexidade, mas não de influência.

Zé Bebelo é um Zeus olímpico, civilizatório, que luta contra as divindades antigas da terra. A narrativa rosiana encena uma teogonia hesiódica, em que os novos deuses celestes, lutam contra as divindades telúricas originárias. Se num primeiro momento o deus olímpico é exilado, na verdade ele apenas se esconde da ânsia teofágica de Cronos, colocando astuciosamente uma pedra em seu lugar para seu pai devorar. Ao comer seus filhos, Cronos se sente seguro de que não perderá seu lugar de deus supremo para as novas gerações. Também Hermógenes se sente seguro de não perder a ordem caótica, sertaneja, ao exilar Bebelo. Mas o exílio foi só uma espécie de placebo. Ele volta para cumprir seu destino e destronar os deuses da terra gerando o novo mundo civil, objetivo.

Outro julgamento marcante da arte literária é o de Jesus. Seu julgamento principia a via-crúcis. No *GSV* é um pouco mais complexo, pois o julgamento marca o início da via-crúcis de Diadorim, mas também da via-sacra de Riobaldo, que fará o pacto e se tornará chefe dos chefes, deus dos deuses, agora o Zeus é ele. O exílio de Bebelo é uma via-crúcis que se consuma em via-sacra, pois ele volta e civiliza, indiretamente, o sertão. A cruz de Riobaldo começa na Batalha Final do Paredão com a morte de sua amada, sua peregrinação é ao mesmo tempo via dolorosa, como na primeira travessia do Liso, que se mistura com a segunda travessia, a via sagrada do pactário.

O julgamento de Jesus, com sua via-crúcis e crucificação, acaba se consumando em *cosmofania teocríptica*, termo que Eudoro de Souza cunhou para expressar o significado de mitologia. O julgamento de Jesus marca uma mudança de era, do auge do império romano, com poder absoluto de mando e comando para o mundo cristão, da boa-nova, em que o império acaba ruindo em apenas três séculos, atirando o mundo na Idade Média, a era das cruzadas, do romance de cavalaria.

A crucificação de cristo é uma ocultação de um deus que forma uma nova dimensão do mundo. O julgamento cristão converte o cosmo da suposta civilização romana na suposta barbárie da Idade Média. Mas tudo isso é só aparência. A crucificação encarna o apocalipse da barbárie do poder absoluto de mando e comando, para o mundo da cura, da libertação pela divina palavra poética. Tensão de jogos de perspectivas, problematizando a questão da civilização, que se torna ponto central do *Grande sertão*.

4. Pacto romântico no Guesa de Rosa

A representação da tensão entre primitivo e civilizado inclui a poética de muitos dos escritores brasileiros na melhor tradição literária latino-americana, pois, conforme afirma Rubén Bareiro Saguier, a oposição dos conceitos de civilização e barbárie é uma das principais características da literatura do continente. Um poeta romântico que tira a matéria de sua poesia de lendas locais do continente sul-americano é Sousândrade, que faz o aproveitamento de mitos quéchuas misturados ao do Guesa, peregrino destinado ao sacrifício na mitologia dos muíscas colombianos.

Guimarães Rosa aparentemente não fazia aproveitamento de lendas quéchuas, mas das lendas folclóricas do Brasil. Em *Sagarana*, na volta do marido pródigo, ele faz a recriação da narrativa folclórica da festa no céu em que o sapo é um sujeito malandro, engambelador, ladino, engana até os deuses, qual Sísifo, mas sem punição perpétua. A

esperteza e a língua ladina são tais que o sapo se livra até da eterna pena capital. A astúcia da palavra poética eleva o ser acima de si, tornando-o capaz de feitos extraordinários, como enganar os deuses e se libertar dos males internos e externos, terrenos e cósmicos.

Esse traço astucioso é aproveitado em *GSV*, sobretudo na figura de Zé Bebelo, mas igualmente Riobaldo, depois do pacto, no latente processo de reversibilidade, adquire a lúbia ladina, deixando de ser engabelado por seu Habão e revertendo a situação. Uma das definições de Riobaldo sobre o sertão aborda essa questão: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (2006, p. 19). Daí viriam duas características essenciais da poética rosiana: a perspicácia criativa da narração e o frescor nativo da nascitividade em geral da terra natal, que resvala na tradição incaica da *Pachamama*, ou na ocidental da *Magna Mater*.

A crítica dos irmãos Campos à poética de Sousândrade permite encontrar tangências com aspectos do *Grande sertão* já apontados aqui. Para Augusto e Haroldo, “a linguagem sousandradina é sincrética, abrindo-se num verdadeiro feixe de dicções”. Eles fazem ainda “analogias com o claro-escuro do espírito barroco, pluralista e conflitante” (1966, p. 9/20), demarcam frases latinas e tupis e a orquestração do poema num conceito aberto de musicalidade. Esse conceito aberto de musicalidade liga essa obra ao Neobarroco, confirmando a sua americanidade latina.

Os Campos descrevem também a dicção de fluência coloquial, crispada de mordacidade e de jogos de palavras de Sousândrade, características que podemos alinhar à oralidade rosiana, com seu caráter lúdico de jogo simbólico. Os irmãos críticos notam ainda a valorização sonora de topônimos e antropônimos, o que nos evoca o trabalho de Alan Viggiano sobre a construção simbólica da toponímia rosiana, referente a lugares reais, e o de Ana Maria Machado sobre a antroponímia, em que o nome é um signo polissêmico e hipersêmico, com várias camadas de semas e cuja leitura varia à medida que a narrativa se desenvolve.

Os nomes dos personagens rosianos em geral soam “estranhos” aos ouvidos acostumados com modernos nomes portugueses e latinos, apesar de serem nomes que aparentemente poderiam ser de pessoas reais do sertão. São epítetos que evocam a constituição dos nomes em geral vigentes no interior, ao mesmo tempo em que são esquisitos demais para serem a designação real de alguém. Indo mais longe, Rosa faz esses nomes ressoarem os de outros personagens anteriores, inserindo fartamente significados em cada mínimo significante.

Sousândrade é um poeta que multiperspectiva sua linguagem com o uso de palavras de diferentes línguas, como a inglesa, sobretudo ao chegar em Wall Street, além da italiana, entre outras. Guimarães Rosa eleva essa técnica a altos graus de poeticidade, pois costuma fazer as palavras estrangeiras funcionarem do modo como são usadas localmente, sob densa simbologia. O estudo de Teresinha Souto Ward exemplifica estrangeirismos, latinismos, palavras eruditas, elementos léxicos e arcaísmos usados na obra rosiana.

Nosso pretense Shakespeare brasileiro situou o seu inferno literário – o do Guesa – em Wall Street, símbolo máximo do capitalismo, do domínio econômico, da exploração do homem pelo homem. Também Drummond se aproveitou dessa simbologia *gauche* na “Elegia 1938”: “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição/ Porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”. O Lúcifer rosiano consiste justamente no homem humano, enclausurado em sua própria subjetividade, qual Narciso moderno, preso à mera racionalidade fria. Enfim, o cão é o homem humano com poder hierárquico de domínio, como o Riobaldo pós-pacto, que se torna o chefe jagunço Urutu-Branco.

O pacto rosiano não é só fáustico, mudando a época histórica, os hábitos, costumes humanos e o modo da narrativa; é também ficcional, denunciando a autoconsciência literária e ficta intrínseca à obra de Rosa. A aliança da ficção é estabelecida com o invisível – o vento, o outro que não vemos, diabólico. O outro na arte literária, do ponto de vista do autor, é o leitor, com quem estabelece contrato tácito de que o texto se trata de uma obra ficcional e não científica – compõe-se narrativa literária, obra de arte. Já do ponto de vista do leitor, o outro (que ele não vê) é o autor (diabólico e ladino), que esconde os significados da existência nos sons, palavras, cenas, atos, para decifrarmos, qual Édipo perante a Esfinge. Para o leitor, o autor é o diabo, anhangá, coxo.

Surge aí todo um jogo pela autonomia. O autor precisa conseguir liberdade, que nesse caso se confunde com criatividade, para se movimentar no meio da floresta de motivos literários. O personagem precisa se libertar do jugo do autor para se tornar personagem. Já o leitor precisa ler a narrativa com autonomia, entender a ladinagem da linguagem irônica do narrador e as peripécias do personagem para conquistar a libertação da leitura independente que constrói o homem integral.

Não se trata de cada personagem ter um estilo, mas cada um tem muitos estilos, como Riobaldo, que muda de personalidade conforme muda de epítetos; ou Diadorim, que mistura os ensinamentos míticos, de leitura de pássaros a Riobaldo, com o seu caráter guerreiro, divino. Cada linha narrativa se faz única por conglomerar os gêneros existentes e

criar novos. O mesmo ocorre em relação aos episódios em estrutura parataxe e em consonância fina em cada camada, numa soberba composição de gêneros bailarinos.

É preciso se mover dentro da obra aberta, recompor os fragmentos e episódios para montá-los dentro da memória, e compreender o conhecimento ali incrustado, tirando significados, conhecimentos, práxis próprias, inéditas, inauditas, novas. O próprio trato sertanejo é feito numa encruzilhada. A obra literária aí se constitui no laço, vínculo em que os caminhos do autor, narrador, personagem e leitor se entrelaçam, em que a luz diurna do esclarecimento cruza com a escuridão noturna do velamento, solstício barroco.

Vale ressaltar que, para Jesus de Nazaré e demais judeus antigos, a submissão de seus sacerdotes e templos sagrados aos dirigentes romanos era considerado um pacto com o diabo. O poder hierárquico de Roma, seu domínio cultural e religioso, era o inferno, o anticristo, tinoso. O acordo diabólico tem uma significação de mando e comando com a consequente submissão opressora desde a Antiguidade e deve ter permeado pensamentos e imaginações de Jesus. O pacto leva à via-crúcis do sofrimento, cada um carregando sua cruz por sua travessia existencial, mas também é condição para a liberdade, para a travessia pela via-sacra que é o sertão e foi antes a Palestina.

Por fim, Haroldo de Campos decreta Sousândrade como precursor da dissolução de gêneros no Brasil. Quanto a Rosa, há uma ampla concordância entre os críticos de que a sua obra é pródiga nessa mistura, já apontada no segundo índice de *Corpo de baile*. Concordamos com Monegal de que não se trata de negação das fronteiras explícitas entre gêneros, pois eles não somem, mas suas fronteiras continuam mudando, se expandem e se tocam, se somam – fornecendo mais um sentido para encruzilhada, como fino vínculo entre gêneros literários, congruente com o destino das comunidades históricas, que se expandiram, tocaram, entrelaçaram e misturaram na miscigenação inevitável, pois é fruto da curiosidade humana e do amor indistinto entre os seres, que seguem seus instintos, vontades e conhecimentos, independente de raça, situação financeira ou cultural.

5. O Machado de Rosa na moderna literatura brasileira

A moderna literatura brasileira é inaugurada com o tom tragicômico de Machado de Assis – mestre de todos os grandes escritores brasileiros do século XX. Autran Dourado adorava lembrar como Machado era não só o seu mestre, como também de todos os demais artesãos da palavra. Por que Machado influenciou tanto os escritores posteriores? Por que ele se constitui mestre de todos? Primeiro, pelo fato de ter trazido nossa literatura para a

modernidade num tom crítico reflexivo, explorando todas as potências narrativas por meio de rebuscados fluxos de consciência de todos os gêneros literários, na sua busca romântica alemã pela suma poética, pela obra total.

A obra machadiana se destaca também pelo seu processo paródico. Ela dialoga com os grandes escritores da literatura universal, desde a Antiguidade clássica, em sua intertextualidade com os trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, com o cômico Aristófanes, até os modernos Cervantes, Goethe e, segundo Helen Caldwell (2008), sobretudo Shakespeare. São igualmente conhecidos seus diálogos com Stendhal e Stern. Desse modo, sua obra se faz prisma, acolhendo todos os raios anteriores e os perspectivando para os escritores subsequentes.

Essa busca pela paródia de todas as obras poéticas universais possíveis é uma das principais heranças machadianas à poética de Guimarães Rosa. Essa busca incessante por recriar a tradição literária universal, renovando-a, vem da influência do Romantismo alemão, sobretudo do pensamento de Schlegel e da obra de Goethe. O único Romantismo que pode ser apontado na obra de Machado é justamente seu diálogo intertextual com o da Alemanha. O mesmo diálogo, na busca do inteiro pelo ser fragmentário moderno, e da obra total, se encontra na narrativa literária dos dois maiores escritores da literatura brasileira.

Talvez o amor radical à palavra venha do Romantismo alemão – certo é que ele constitui o elemento máximo de união entre todos os poetas. As ousadias linguísticas machadianas não são tão claras quanto as rosianas por não investir na exuberância transbordante da palavra. O rigor de Machado no trato com a linguagem vem sobretudo da reversibilidade que a multiperspectiva em símbolo plurissignificativo – possuindo a função primordial de gerar ambiguidade e farsa. Seu leitor perspicaz precisa ser capaz de transpor as aparências, intenções e interesses do narrador sagaz e seus personagens, que o querem enganar. Sua narrativa burlesca (tentando iludir o leitor) ressoa intensa no sumo de Rosa.

A paixão extrema pela palavra gera o artesanato com todos os vocábulos, inclusive na antroponímia dos personagens – que sintetiza a estória, a trajetória deles, ou do seu temperamento, ou compendia uma linha narrativa, antecipando tema, motivo ou tom predominante. Ou seja, o nome se torna parte integrante do romance em consonância ou dissonância calculada com seus rumos. Muitas vezes, os personagens mudam de epíteto durante os processos ficcionais para representar suas mudanças existenciais. Como no caso de *Dom Casmurro*, em que o narrador é casmurro; o lado divino do personagem é Bento; e sua tensão entre deus e demo é Santiago.

De forma semelhante, Riobaldo uma hora é o narrador Cerzidor, que cose, sem deixar a linha à mostra. Esse epíteto evoca a rapsódia construída pelo narrador-compositor. Como o poeta fingidor, além de fingir, finge a dor; o Cerzidor, além de cozer, cirze a dor. Ele também ora é o jagunço cumpridor de ordens Tatarana; ora tem o ócio criativo da memória literária do Range-Rede; ora é o diabo, homem humano, com poder de mando e comando do Urutu-Branco.

A composição dos nomes dos personagens machadianos é complexa. Helen Caldwell desvenda muitos deles, como o de Capitu – que significa “triumfo, glória, eminência, esplendor, magnificência”, como “glórias e prazeres do mundo” (2008, p. 76). Caldwell explica a formação dos nomes dos personagens das obras de Machado: “Via de regra ele emprega sobrenomes portugueses que remetem a navegadores ou às figuras proeminentes dos primórdios do Brasil colonial. Os prenomes, como é de se esperar em um país católico, remontam ao calendário dos santos – e [...] à Bíblia” (2008, p. 55).

A crítica estuda as características do processo de antroponímia machadiana: “Muitas vezes um nome é idêntico, ou relacionado, ou parecido, a um substantivo, adjetivo ou verbo, cujo significado indica um traço dominante do personagem fictício que o detém” (2008, p. 56). Para ela, “as alusões aferradas aos nomes em *Dom Casmurro* são sutis, complexas e diversas, como a natureza daqueles que os detêm” (2008, p. 61). Ela considera que os sobrenomes dessa obra indicam o sangue altivo, vermelho, viril do colonizador. O nome do “tio Cosme”, por exemplo, estaria relacionado ao grego “cosmos” (mundo), e ele realmente sucumbiu às regalias do mundo como a comida, a bebida e o jogo.

Caldwell avalia a metamorfose dos epítetos do Dom Casmurro: “‘Bento’ é a forma portuguesa usual de ‘Benedito’. São Benedito e Santo Antonio são padroeiros do povo português – modelos de simplicidade fora-de-moda” (2008, p. 65). Já o nome Santiago, inclui o lado santo e o demoníaco: “ele é parte santo (Sant’), parte Iago – o bem, ou santo, e as qualidades de Iago em guerra recíproca por sua alma” (2008, p. 69). O próprio Dom Casmurro é quem explica a origem de seu nome: “Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalguia” (s/d, p. 15).

A ironia em relação ao *Dom* é, de fato, pertinente, uma vez que o personagem (que o narrador foi) age como um imperador, cuja imagem presa na parede ele admira. Quanto ao *Casmurro*, ele realmente é avaro, mesquinho, turrão, egoísta, individualista, autocentrado. Embora transcenda o signo vernáculo, o símbolo poético que o nome

constitui abarca o próprio signo. Embora guarde o significado lexicográfico, o nome machadiano o transcende em muito.

O processo de antroponímia em Guimarães Rosa recebe toda a complexidade machadiana, elevando-a à última potência. Ana Maria Machado avalia que o nome próprio em Rosa é “uma palavra poética, um signo espesso e rico que escapa sempre aos limites de cada sintagma, o enviando ao conjunto do texto, e mesmo para além do texto” (2003, p. 44). Ela lembra que os sons dos nomes evocam sensações visuais, táteis, olfativas e mesmo palatais. Esses nomes inventados devem ser fiéis aos modelos linguísticos do idioma, dando impressão de verossimilhança nominal alegórica ao leitor.

Em Rosa, os nomes se somam, trocam, substituem, cruzam e se completam, criando uma faixa inteira de significado. O nome próprio se faz assim um signo de funcionamento da narrativa e do seu desenrolar, formando-se em consonância com o universo em permanente mutação do seu sertão. Essa estratégia tem função de incitar o leitor a permanecer ativo, pois ele precisa participar da narrativa desvendando os nomes e atribuindo-lhes sentidos de acordo com o contexto funcional de cada momento específico do universo ficcional.

O nome de Riobaldo é tão complexo quanto polêmico. Sua camada mais óbvia diz respeito ao motivo do rio, com o baldo significando frustrado, como observam Augusto de Campos, Ana Maria Machado e Eduardo Bizzarri. Ronaldes de Melo e Souza acrescenta um significado que expressa uma das possibilidades existenciais do narrador, em que baldo viria da raiz *hardi* significando audaz, ousado. Riobaldo é as duas coisas ao mesmo tempo: rio frustrado pelo desencontro amoroso com Diadorim (como o Urucuia que nunca chega ao mar), e rio audaz, ousado, heroico. Ana Maria Machado avalia ainda que o nome do protagonista contém o motivo carnavalesco do riso e o tom dos guerreiros germânicos.

Dos epítetos de Riobaldo, ela pensa que Tatarana se refere à qualidade de atirador. Creio que a crítica acerta, pois se *rana* vem da raiz indígena que significa “ao modo de” (como em *Sagarana*, “ao modo de saga”), “tatá” pode representar a onomatopeia dos tiros, produzindo “ao modo de tiros”. Já o epíteto de Urutu-Branco se associa a poder e mando. Eu acrescentaria que: “professor” se refere à dimensão da literatura de formação, de aprendizagem, literatura enquanto forma cognitiva privilegiada, diálogo constante com o fim de formar reflexão crítica; Cerzidor remete ao modo como o narrador costura sua obra sem deixar as linhas à mostra; e Range-Rede, a um estado mais passivo e maduro,

permitindo ao homem refletir criticamente sobre sua atividade passada, além de representar a oscilação da narrativa de um lado para outro, entre deus e demo.

O nome da coprotagonista Diadorim é tão complexo quanto o de Riobaldo: seu nome heroico, Reinaldo, é também um nome guerreiro de origem germânica. Já seu nome feminino e divino é uma corruptela de Deodorina, homenagem comum a Marechal Deodoro nos fins do século XIX e início do XX. Ela contém no nome o riso e a dor, deus e o diabo. É o nome perpetual, segundo Riobaldo. Ana Maria Machado encontra vários sentidos no nome de Diadorim: a conjugação do verbo dar; adorar; durar; odiar; além de odor; rio; e sobretudo o indeterminante sufixo “im”, ambíguo, neutro; denunciando sua tensão entre gêneros literários e sexuais. Tanto a crítica quanto Augusto de Campos avaliam a protagonista masculino-feminina como personagem-enigma, representando a natureza ambivalente entre deus e demo, drama fáustico por excelência.

Outros nomes representativos do *Grande sertão* rosiano são o de Hermógenes, que significaria gerado do ermo, de Hermes, filho da solidão, do comércio, da troca, do pacto. O nome do seu fiel escudeiro Ricardão evocaria “rir”, rico, o sufixo “ão” remete à grandeza, tanto do tamanho quanto da riqueza numa amplitude que vai do riso ao ridículo. E ele efetivamente morre numa coreografia patética. O nome de Zé Bebelo remete a João Bem-Bem, sendo ao mesmo tempo autor e portador do nome que tem. Ele é o único que se rebela, com seu caráter nômade e duplamente bélico.

O nome Joca Ramiro viria do Ramo de Ouro – aquele que Orfeu colhe para abrir as portas do inferno, a fim de encarar o diabo em busca de sua amada perdida. Não é à toa que Joca – chefe dos chefes, Zeus olímpico, “homem maior patriarca” – é o pai mítico da amada do protagonista. Com isso, podemos concluir que Guimarães Rosa assimila a representatividade da antroponímia machadiana e a eleva à última potência da literatura universal, tornando todos os nomes símbolos poéticos plurissignificativos.

6. Sertões coreográficos nas veredas do *Grande sertão*

Autran Dourado enxerga um “bimbilhar euclidiano” na obra rosiana. Kathrin detecta que Rosa “sobrepõe ao universo euclidiano [...] certas características da cultura brasileira elaboradas por Gilberto Freyre – o caráter sensual e melancólico, cheio de rompantes e de preguiça, de doçura saudosa e frenesis violentos do colonizador português” (2001, p. 89). Mas, é preciso alertar que o próprio Rosa já havia opinado sobre Gilberto Freyre, ao falar de “brasilidade” a Günter Lorenz: “Freyre esboçou uma definição muito

boa, mas insuficiente” (1973, p. 348). Ora, se a definição é boa, Rosa pode ter partido dela, mas, se achava insuficiente, deve ter acrescentado aspectos que acreditava pertinentes.

O próprio Rosa conclui: “É lógico que existe a ‘brasilidade’. Existe como a pedra básica de nossas almas, de nossos pensamentos, de nossa dignidade, de nossos livros e de toda nossa forma de viver”. Completando: “Mas simplesmente não se pode explicar a ‘brasilidade’” (1973, p. 348). O Riobaldo Range-Rede simboliza a preguiça no *Grande sertão*, uma das características do brasileiro, ligando *GSV* tanto a Freyre quanto a Macunaíma, em seu *leitmotiv* mais representativo: “Ai, que preguiça!”. Mas o Range-Rede não é exatamente preguiçoso, se o fosse não teria vindo de uma vida desgastante de andanças e combates pelas veredas paradisíacas e demoníacas do sertão.

O narrador Cerzidor demonstra uma interpretação diferente sobre a suposta preguiça característica do calor dos trópicos, ao representá-la como mudança de era, de idade dentro de uma mesma pessoa múltipla, agora madura. Como dizer que um ex-jagunço, que se tornou até mesmo chefe supremo e civilizou o sertão findando a jagunçada, é preguiçoso? Como chamar assim o guerreiro épico e medieval, que percorre o imanente e o transcendente – inferno, purgatório e paraíso? Alguém que transcende a si, indo além do horizonte habitual de expectativa existencial do ser humano, pode ter preguiça? Essa preguiça seria um estágio final de uma vida épica, que marca a sobrevivência de cada brasileiro no seu inferno seco e nas suas veredas/oásis paradisíacas de águas cristalinas.

Mais uma vez é Autran quem reconhece o método rosiano de recriações poéticas: “há em Guimarães Rosa um lado Rui Barbosa, um lado Euclides da Cunha, um lado Coelho Neto, um lado Afonso Arinos de *Pelo sertão*” (1973, p. 85). Autran lembra ainda que Rosa escolheu “uma página de Afonso Arinos, exatamente o antológico ‘Buriti perdido’, para colocar na ‘orelha’ da 1ª edição de *Corpo de baile*”. É óbvio que Rosa transforma os traços planos em dimensões profundas do conhecimento e da intuição.

Quem esclarece mais precisamente a ressonância euclidiana em Guimarães Rosa é Ronaldes, definindo a dimensão exata que ecoa no *Grande sertão*: “Na cultura brasileira, a revolução geopoética de Euclides da Cunha não encontra ressonância senão em dois poetas posteriores, um da prosa e outro do verso, Guimarães Rosa e Manoel de Barros” (2009, p. 10). O alcance dessa ressonância fica claro quando Ronaldes argumenta que não há nada fixo no universo euclidiano, tudo se configura em formação e transformação. Ele detectou também o narrador metamórfico rosiano, com capacidade estilística de “se metamorfosear em consonância com a natureza peculiar do evento representado” (2008, p. 111).

Aí reside um ponto comum das poéticas euclidiana e rosiana com a visão da natureza do Romantismo alemão, sobretudo acerca da constituição mineral do mundo e da narrativa. Do mesmo modo como há em Euclides uma correspondência mineral direta em relação às três raças originais que compõem a miscigenação étnica do Brasil – como argumenta José Carlos Barreto de Santana (2001: 124) –, em Rosa parece haver uma relação fluvial, dos seus rios interiores, com as mulheres da vida de seu personagem.

Diadorim teria uma correspondência direta com o Urucuia por nunca encontrar o mar. O Urucuia-Diadorim não se mistura com o outro rio, Riobaldo. Não se encontram no mar em associação amorosa, coincidente ao acaso do encontro dos caminhos aquáticos, veias abertas da América, fazem pulsar seu ritmo. Várias vias fluviais do rio vermelho de urucum desembocam no velho Chico, como o Correntes, um de seus principais afluentes, levando os demais rios a ele, como Diadorim leva os chefes jagunços e entes do sertão ao protagonista. O Urucuia só se mistura indiretamente com o rio principal do sertão, não institui um vínculo nupcial, ainda assim é o rio principal da narrativa, sua alma.

Otacília corresponderia ao São Francisco, casou com ele, com o rio plural que chega ao oceano singular, se realiza. Ela misturou-se tanto a ele que já não se diferenciam – representando seus trechos de calma, venceu o jogo-guerra do amor, sem saber, ao acaso – simbolizando a união perene de todos os rios que o velho Chico dá destinação final, unindo-os numa mesma via fluvial, que quer se fazer a imensidão barroca do mar. Nhorinhá seria o De-janeiro? Há que se averiguar. Ela seria uma encruzilhada, encontro de opostos. Do rio que morre em outro, alimentado por ele, e por muitos outros, se misturando, se perdendo nele, morrendo no mar. Também Nhorinhá é a encruzilhada do corpo e da alma, do masculino com o feminino, Nhô com Nhá, Sinhô e Sinhá.

A máscara metamórfica é facilmente observável no *Grande sertão* na variação de epítetos de Riobaldo conforme a mudança de sua personalidade, além do pacto que muda não só os modos dele, mas também os da narrativa. Muda como o rio de Heráclito. Ronalds revela ainda a existência de seis máscaras narrativas em *Os Sertões* e que em Rosa “o narrador modifica constantemente o estilo como se trocasse de máscara narrativa” (2009, p. 113). O *Grande sertão* possui algumas máscaras distintas das de Euclides, e outras semelhantes, como a paideumática – do ser fascinado com a natureza, que sob esse impacto desvela o novo conhecimento, como monumento para as sociedades de todos os tempos –, e a coreográfica, que marca o apocalipse do sertão como apoteose poética.

A Batalha Final do Paredão é toda narrada em estilo coreográfico e tem claros ecos euclidianos. Riobaldo narra essa batalha com visão panorâmica, do alto de um sobrado, onde sofre o impacto emocional dos atos de guerra. Não há a encenação direta do embate, mas seu impacto dramático sobre Riobaldo, que chega a desmaiar em seu clímax. Igualmente, Euclides buscava sempre a visão panorâmica, de cima de morros ou montes. Como do alto do Morro da Favela, no apocalipse de Canudos. Ou como no capítulo II, “Golpe de vista do alto de Monte Santo”. Em ambas as obras, o São Francisco é um *divortium aquarum* separando as margens do bem e do mal, enquanto os protagonistas buscam a terceira margem do rio para se tornarem personagens.

A Batalha Final do sertão também ocorre entre o bem e o mal – civilização contra barbárie. Ao tentar se vingar dos dois últimos representantes da antiga cultura tradicional sertaneja, Diadorim assume o risco de civilizar o sertão em razão irracional de sua demanda caótica e inconsequente de vingança familiar. Tudo complexo e reversível. O bando de Diadorim representa a demanda primitiva da vingança familiar unida à contenda civilizatória de realizar o apocalipse jagunço, fim da cultura sertaneja primitiva, que permanece viva na memória de Riobaldo e em monumento em *GSV*.

O bando deles assimilou a demanda civilizatória de Zé Bebelo, que, ao reconhecer a assimilação, se retira e deixa Riobaldo e Diadorim civilizarem, sozinhos, o sertão. Vistos do alto, os dois bandos inimigos (de Diadorim e de Hermógenes) se movem coreograficamente, como blocos carnavalescos com seus foliões bailando. Não somente os personagens dançam: a estrutura narrativa baila, o mundo e o cosmos se movem ritmados, formando o corpo visível da existência, em que também as ondas que o formam dançam na mesma sintonia:

Eu vi o mundo fantasma. A minha gente – bramando e avisando, e descarregando: e também se desabalando de lá, xamenxame de abelhas bravas. Mas, por que? – eu desentendi; e tornei a entender, depressa demais: que o inimigo dera de se estourar, todo de repente, da banda outra [...]. Eles eram quantidade. Crú e crú que avançavam, avançando, como que já iam tomar o Paredão [...]. Estarreci. Que, na prema da minha ausência, o muito mundo se acabava. Tudo diferente da cartada (2006, p. 579).

A coreografia dos personagens seria o corpo externo das internas ondas bailantes que o compõem. Os dois bandos em efusão carnavalesca, como peças, se movem coreograficamente pelos quadrantes do tabuleiro de xadrez, que é o sertão, esse grande anfiteatro natural, com os peões se derrubando uns aos outros até o embate final dos reis preto e branco. Eles decidem o jogo lúdico da poesia sertaneja, que tem a seriedade da formação de um novo mundo, em verdadeira apoteose carnavalesca.

Ronaldes observa ainda “o estatuto calculado do vigor da inspiração artística e do rigor científico da reflexão, que decorre do projeto euclidiano do consórcio da ciência e da arte” (2009, p. 7), acrescentando que o narrador se transforma em consonância com os fenômenos observados. A poética de Cunha possui a faceta de desvendar mistérios da terra e do homem brasileiro com as armas da ciência e da sensibilidade. Walnice Galvão é quem deduz o projeto de conhecer o Brasil somado à ânsia de aventura. É o sertão euclidiano como terra ignota, que o observador itinerante precisa conhecer para não ser devorado por ela e pela guerra: entre os elementos; entre humanos e elementos; e dos humanos entre si. Sertão desconhecido não só pelo litoral “civilizado” como pela arte e pela ciência.

O sertão rosiano absorve e reelabora essa dimensão do euclidiano. O sertão teluricósmico encarna a terra ignota, que Riobaldo tem de desvendar para não ser devorado. Se Édipo decifrou o enigma esfíngico pelo conhecimento poético, pela associação sonora que forma o fundo fundamental de qualquer conhecimento, o fez por si mesmo. Já Riobaldo vai adquirindo esse conhecimento poético que lhe permite desvendar o enigma de vida e morte do sertão pelos ensinamentos míticos da sua parceira Diadorim. Ela o ensina a interpretar o voo dos pássaros, murmurar dos rios, sussurrar dos ventos, canto das aves, a ler a natureza do sertão – conhecimento que permite fazer previsões sobre sua terra, qual profeta. Ler a terra ignota do sertão corresponde a ler a natureza humana desconhecida que oscila entre deus e demo, em constante transformação.

Euclides da Cunha atribui a formação geopoética do sertão a um mar cretáceo – ressoando nas primeiras palavras que vêm à mente de Riobaldo quando Diadorim morre: “Chapadão. Morreu o mar, que foi” (2006, p. 601). Pela origem da terra sertaneja dada por Euclides, é possível entender porque o protagonista liga a figura de Diadorim a um mar passado – pois geopoeticamente foi o mar que deu os sensuais contornos arquitetônicos ao sertão imenso, interior comportando o exterior, como a filha de Joca moldou os do protagonista em relação ao sertão. Euclides pode ser considerado o precursor da animação erótica da natureza sertaneja, em sua dialética, que se entrelaça em novas formas.

Capítulo 1

***Para-ode, paródia moderna e paródia rosiana:
Estilização, carnaval e subversão no Grande sertão***

1.1 Definição do conceito de paródia aplicado na tese

Muito se tem falado, na crítica literária, sobre o papel da paródia na literatura moderna. Guimarães Rosa é um autor moderno que podemos incluir nessa linha paródica. Porém, seria realmente a intertextualidade um elemento mais forte na modernidade do que em outras épocas? Guimarães Rosa faz parte meramente de um manancial de parodiadores que seguem uma onda histórica ou ele cria um tipo próprio de diálogo? Qual seria o traço distintivo da paródia rosiana? Ela existe mesmo? Em que ela consiste? Este capítulo visa responder a essas perguntas.

A paródia é um recurso muito antigo, como remota é sua conceituação – que já existe ao menos desde Aristóteles, e certamente desde muito antes. O precursor do seu estudo moderno é Yuri Tynianov, que a entende enquanto desvio de uma obra precedente, de uma concepção de mundo anterior. A paródia seria “destruction de l’ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments” (1969, p. 67). O mínimo que se pode dizer sobre essa interpretação é que a paródia seria, antes de mais nada, uma concepção de literatura e de mundo, um modo de compreensão do fazer literário. Prova disso é que para ele “un vers nouveau est une vision nouvelle” (1969, p. 76).

A paródia foi utilizada em todas as épocas por uma gama infindável de escritores. Sua origem é antiquíssima. O que se passa é que cada autor cria seu próprio procedimento paródico, pois a paródia em si exige originalidade, uma vez que ressignifica a tradição, dá novos sentidos a ela. A paródia implica sempre em transformação ativa, nunca se resume a mera imitação passiva. O próprio Dostoievski, como mostra Tynianov, combina os diferentes procedimentos de Gogol de modo a formar uma substância nova.

Além disso, consideramos a paródia como oriunda dos primeiros homens e mulheres, uma vez que consiste na forma poética como eles e elas reconfiguraram a realidade internamente, de modo a minimamente entenderem e interagirem com o universo externo. É por ser um entendimento de mundo que a paródia se situa tanto no princípio da literatura oral quanto no da escrita. Gérard Genette faz um esforço de pesquisa e de reflexão para inferir a origem imemorial dela. Ele situa seu nascimento no canto dos rapsodos gregos, que inventavam cantos paralelos aos veros da *Ilíada* e da *Odisséia*, de modo a recriá-las, dando sua contribuição pessoal para a estória.

Situamos a origem da paródia num estágio muito anterior a esse que Genette aponta – seu nascimento coincide com a própria origem dos homens e mulheres. De qualquer forma, ambos compreendemos que a paródia é um fenômeno antiquíssimo. Genette se

referiu tão somente à origem da paródia literária, aqui a paródia é considerada enquanto entendimento de mundo, por isso a nuance de entendimento entre o surgimento da paródia para Genette e para uma concepção rosiana. Visões que não se anulam nem se excluem; antes se completam. A paródia, como entendimento de mundo, surgiu com os primeiros homens e mulheres, e, enquanto fazer literário, com os rapsodos.

Primeiro houve o surgimento da paródia enquanto entendimento de mundo dos primeiros homens e mulheres; depois, na origem da literatura, ela se inseriu nessa arte enquanto processo fundamental de composição, por refletir um modo de entender o mundo próprio dos seres humanos. A literatura surgiu com nossos primeiros antepassados de forma hieroglífica, passando a ser oral, até alcançar a escrita. Ela não existe sem o homem e a mulher, mas homens e mulheres também não existem sem literatura, uma vez que ela é a forma privilegiada de compreensão do universo interior e exterior.

A linguagem oral permaneceu como o principal meio de transferência de conhecimento por milênios até a forma escrita passar a ser hegemônica. Mesmo na época da escrita, a transmissão oral permanece intensa. Em geral, ao falar da origem da literatura, os críticos se referem apenas ao surgimento da literatura escrita. O fato é que a primeira concepção humana de mundo foi poética, operando por simbologias, analogias, similaridade e diferenças, espelhando uma realidade na outra. A primeira concepção de mundo teria sido poética e paródica.

Voltando aos estudos modernos da paródia, uma das contribuições mais importantes do estudo de Tynianov, além da conceituação de estilização e paródia, foi tirar a paródia da mera esfera da imitação platônica, o que causava desprestígio para o termo. Se paródia fosse imitação do mundo ideal das essências estáticas, a literatura seria mero “subproduto” da realidade, uma espécie de realidade falsificada. O importante para os homens, então, seria alcançar a esfera ideal por meio da observação e do pensamento filosófico meramente racionalista.

Vale lembrar a reflexão de um dos grandes críticos do formalismo russo, Tzvetan Todorov, que considera o texto estrangeiro não como um simples modelo que se deixa imitar ou ridicularizar, ele provoca ou modifica o discurso presente; a fórmula é a do par pergunta-resposta e costuma-se designar essa relação como uma polêmica oculta. O que a paródia faz não é imitação, mas recriação. A paródia seria o processo pelo qual homens e mulheres captam o mundo e o ressignificam, o reconstroem internamente para poderem entendê-lo e se relacionarem com ele e entre si. Captamos o mundo com nossos sentidos,

que decodificam a realidade e precisam recodificá-la internamente para gerar uma imagem em nossa cabeça, cheiro em nosso olfato, som em nossos ouvidos, sensação em nosso tato, e assim por diante.

Tynianov percebeu que a paródia era uma estrutura fundamental do fazer literário e da própria compreensão de mundo dos homens e mulheres. A literatura seria composta pelos mesmos processos que a realidade e a captação dela. Ela seria uma constante renovação do antigo, como a própria vida e a natureza. O formalista mostra claramente que, em Dostoievski, “il y a stylisation: non imitation, mais un jeu avec le style. Dostoievski est parti de Gogol sans feinte aucune, avec une ostentation presque excessive: c’est précisément cela qui nous amène a parler de ‘stylization’ plutôt que d’‘imitation’ ou d’‘influence’” (1969, p. 68). Além da estilização, há também a paródia. É nesta passagem clássica que Tynianov faz a distinção entre elas:

La stylisation est proche de la parodie. L’une et l’autre vivent d’une double vie: au-delà de l’oeuvre, il a un second plan stylisé ou prosodié. Mais dans la parodie, les deux plans doivent être nécessairement discordants, décalés; la parodie d’une tragédie sera une comédie (peu importe que ce soit en exagérant le tragique ou en lui substituant, pour chacun de ses éléments, du comique); la parodie d’une comédie peut être une tragédie. Mais lorsqu’il y a stylisation, il n’y a plus cette même discordance, mais, bien au contraire, concordance des deux plans: celui du *stylisant* et celui du *stylisé* qui transparait lui. Reste que de la stylisation à la parodie il n’y a qu’un pas; lorsque la stylisation a une motivation comique, ou est fortement marquée, elle devient parodie (1969, p. 68).

Podemos notar que a estilização não é um conceito estático: não há uma fronteira nítida e predeterminada entre ela e a paródia, já que o mesmo Tynianov mostra que “la stylisation se transforme insensiblement et sans peine en parodie” (1969, p. 75). Dependendo do nível de desvio, deformação, conformação, reconformação e transformação, a estilização pode facilmente se transformar em paródia. Toda a diferença entre elas consiste na intensidade maior ou menor do desvio, da deformação do texto anterior.

Quem seguiu os passos dos estudos de Tynianov, sem citá-lo, foi outro russo, Mikhail Bakhtin. Também é Todorov quem analisa e interpreta a originalidade das contribuições bakhtinianas aos estudos paródicos, lembrando que Bakhtin reavaliou o fenômeno da paródia, até então tratado com condescendência, apresentando uma primeira teoria da intertextualidade. Para Bakhtin, todo texto infere seu leitor e dialoga com ele na apreciação de diferentes pontos de vista. Desse modo, todo estilo possui um elemento de polêmica interna. Todorov conclui que para Bakhtin todo “texto se refere sempre, positiva ou negativamente, à tradição literária reinante” (2003, p. 330).

A princípio, Bakhtin não alterou significativamente os conceitos de estilização e paródia de Tynianov, apenas os ligou ao de polifonia, já aprofundando um pouco o estudo fragmentário de Tynianov, que fazia parte de um texto maior que nunca veio a público. Foi também estudando a obra de Dostoievski que Bakhtin se debruçou pela primeira vez sobre as recriações literárias, definindo assim estilização e paródia:

A estilização estiliza o estilo do outro no sentido das próprias metas do autor. O que ela faz é apenas tornar essas metas convencionais. O mesmo ocorre com a narração do narrador, que, refratando em si a ideia do autor, não se desvia de seu caminho direto e se mantém nos tons e entonações que de fato lhe são inerentes. Após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas este sentido tornar-se convencional. É diferente o que ocorre com a paródia. Nesta, como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes (2005, p. 193/4).

O salto do entendimento de paródia ocorre quando Bakhtin a liga à concepção carnavalesca de mundo, impregnada da linguagem da praça pública da Idade Média e do Renascimento. Para ele, a paródia está intimamente ligada à essa concepção e à da comédia popular, instituindo uma dimensão carnavalesca da existência. Ela seria uma espécie de

visão de mundo instaurando a ambiguidade e a inversão de sentidos, promovendo provisoriamente uma igualdade pela abolição das hierarquias, constituindo-se um ponto de vista alternativo e libertário – leitura que consideramos fundamental para esta tese. Para o crítico russo, a linguagem típica do carnaval era

capaz de expressar [...] a percepção carnavalesca de mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (proteicas), flutuantes e ativas [...]. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se [...] pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo [...] e pelas diversas formas de paródia, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões (2010, p. 9/10).

É possível perceber que para Bakhtin o elo entre paródia e carnaval consiste no mundo “ao avesso”, na deformação e inversão de sentidos. Ao se ligar ao carnaval, compreendido como concepção de mundo, a paródia também deve ser entendida como um ponto de vista. Ela também é um modo de renovação do mundo, já que o recria constantemente – essa alternância é libertária, pois se opõe à imutabilidade do *status quo* sugerindo que todo império cai um dia.

A obra máxima de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, é carnavalesca e paródica sobretudo porque celebra o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo. O apocalipse jagunço é destruição da velha “ordem”, mas também revelação de um novo mundo. Mikhail Bakhtin interpreta que “o carnaval celebra o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo, do novo ano, da nova primavera, do novo reino. O velho mundo aniquilado é apresentado juntamente com o novo, representado com ele, como parte agonizante do mundo bicorporal único”. O crítico completa que: “É por essa razão que as imagens de carnaval oferecem tantas coisas ao avesso, rostos invertidos, proporções violadas de propósito” (2010, p. 360).

Portanto, uma das características fundamentais do estilo carnavalesco é a inversão de sentido (paródia), ou a sua leve deformação (estilização). Esses sentidos se expressam nas imagens carnavalescas, que se distinguem por uma espécie de caráter não oficial, uma vez que se contrapõem às verdades preestabelecidas, instaurando novas verdades. A visão carnavalesca destrona o poder constituído, a hierarquia imposta, criando imagens da liberdade e da dignidade humana.

Para Bakhtin, essas imagens “ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à igreja e ao Estado, pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo, uma segunda vida” (2010, p. 4/5). Por isso, para ele, “o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva” (2010, p. 7). Essa “segunda vida [...] constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’” (2010, p. 10).

A própria narrativa do velho Riobaldo reconstrói a vida do jovem, é uma paródia de sua travessia, uma espécie de sua segunda vida, por isso se expressa de modo carnavalesco. O próprio carnaval já é paródia da realidade constituída, da verdade e da ordem preestabelecidas. Ele inverte sentidos e abole hierarquias. Esse é o caráter libertário do carnaval e da paródia por excelência, sua subversão maior e sutil. Já no começo da narrativa, Riobaldo havia falado sobre “o homem dos avessos”, por exemplo.

Para a Idade Média, a verdade oficial era a da igreja e do Estado feudal. O carnaval abolia essa hierarquia, derrubava essas verdades antigas e inaugurava novas. Por isso, Bakhtin entende a paródia como ambivalência regeneradora. De modo que “o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (2010, p. 8). Bakhtin observa ainda que “essa linguagem carnavalesca foi empregada também, de maneira e em proporções diversas, por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara e Quevedo” (2010, p. 10). Portanto, ao compor uma linguagem carnavalesca própria, sertaneja, Guimarães Rosa está recriando toda uma longa tradição literária de grandes escritores.

É como se, para o passado não ser perdido, ele precisasse ser transformado – para ser mantido, o passado e a tradição precisam ruir. A vida é em si ambígua. É possível e improvável. Os homens e mulheres também vivem por se transformarem. O passado precisa transformar-se para se manter presente. O passado, transformado em ruína, torna-se

o estilhaço altamente significativo que representa o novo, a renovação. A linguagem sertaneja de Guimarães Rosa consiste sobretudo na concepção poética do mundo, que foi a primeira linguagem e compreensão humana, hieroglífica. A linguagem sertaneja resgata esse frescor originário da primeira linguagem humana, poética e paródica.

Giambattista Vico interpreta que os primeiros homens foram crianças do gênero humano, fundando a linguagem poética por meio da imaginação: “Os primeiros homens, como crianças do gênero humano, não sendo capazes de formar os gêneros inteligíveis das coisas, tiveram natural necessidade de imaginar os caracteres poéticos, que são os gêneros ou universais fantásticos”, que teriam por finalidade “reduzir como que a certos modelos, ou até retratos ideais, todas as espécies particulares de cada gênero assemelhadas” (1999, p. 108).

Vico completa que “nas crianças é vigorosíssima a memória; portanto, vívida em excesso a fantasia, que nada mais é do que a memória, ampliada ou compósita” (1999, p. 108). O gênio napolitano conclui que as imagens poéticas formaram o primeiro mundo infantil: nos primeiros homens e mulheres, como nas crianças, a capacidade de imaginação, intuição e criação é fundamental para sua sobrevivência, permanência e propagação no mundo. Bakhtin também entende que a imaginação dos homens primitivos era vigorosa. Leonardo Arroyo argumenta que, para Vico, “os conhecimentos, noções e concepções populares são uma sabedoria poética” (1984, p. 4).

A narração em busca da criatividade infantil de Riobaldo é carnavalesca também porque faz burla das divindades sertanejas, os chefes jagunços com poder de mando e comando. Todas essas dimensões são articuladas pelo princípio da metamorfose constante. Essa incessante formação e transformação implica o destronamento do antigo para coroamento do novo, e assim sucessivamente. Desse modo, os coroamentos e destronamentos estão intimamente ligados à absorção e transformação, constituindo-se a própria imagem do princípio paródico subjacente.

Há um fino intrincamento de processos metamórficos minuciosamente calculados. A metamorfose incessante constitui a sutil sintonia entre todas as camadas narrativas. A natureza do *Grande sertão* se expressa como *physis* da própria linguagem em eterna brotação, formação, conformação e transformação. Há subterrâneo o processo paródico de recriação da tradição, traduzido em imagens de destronamentos e coroamentos. Bakhtin é quem cita “grosserias-destronamento, a verdade dita sobre o velho poder, sobre o mundo agonizante” (2010, p. 172).

É o casamento da linguagem com a imagem criando uma verdade nova por absorção e transformação da antiga – destruída por renovada. A velha ordem e a verdade antiga agonizam em ruína, tornando-se o fragmento altamente significativo, instaurando novos sentidos. Para Bakhtin, “a destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo” (2010, p. 189). Os destronamentos são ambíguos, rebaixam o sublime à terra, mas também pode haver a inversão, com a elevação do baixo ao céu – a transcendência, a sublimação. A recriação se constitui absorção e renascimento, transformação.

Curioso é que no Brasil, mais ou menos na mesma época de Tynianov e Bakhtin, Oswald de Andrade também se refere ao fenômeno da paródia, mas utilizando a expressão da cultura brasileira “antropofagia” para designar a sua especificidade modernista. Ele a compreendia em termos de “absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (1977, p. 299). Haroldo de Campos se inspira no entendimento de Oswald de literatura enquanto absorção e transformação, utilizando termos como recriação, reelaboração, transculturação, transvaloração, entre outros. Para ele, “a ‘Antropofagia’ oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago” (1983, p. 109).

Quem, mais tarde, se inspira no conceito de intertextualidade como absorção e transformação é Julia Kristeva, para quem “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos” (1974, p. 64). Claramente Kristeva segue a orientação do formalismo russo em seu estudo. Ao unir linguagem e espaço, ela dá um tratamento mais linguístico à interpretação do texto, formando um novo tripé: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores.

Se a paródia realmente for uma forma de captar e ressignificar o mundo, sendo poética por excelência, Julia Kristeva prestou um grande serviço aos seus estudos. Ao parodiar textos anteriores, o autor está assimilando o próprio modo de os seres entenderem o mundo e a si mesmo. Essa paródia do mundo e da própria literatura é novamente recriada pela leitura que o leitor faz da obra, propagação em abismo. A própria interpretação de uma obra não deixa de parodiá-la em alguns aspectos.

Um crítico literário brasileiro que se debruçou recentemente sobre a questão da paródia foi Affonso Romano de Sant’Anna. Ele tenta estender os conceitos de paródia e estilização misturando-os com os de paráfrase e apropriação, mas o máximo que consegue

é dividi-los em gradações dando nomes complicados para isso – nada acrescentando às teses de Tynianov e Bakhtin que possa ser aqui aproveitado. Além disso, Affonso Romano entende a paródia meramente como “um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas” (2007, p. 7), e não como concepção de mundo. Ele entende que modernamente houve a intensificação do uso da paródia e acaba recorrendo a explicações sociológicas e historicistas para justificá-la.

Depois de refletir melhor ao longo do ensaio, o próprio Sant’Anna percebe que não houve intensificação da paródia na modernidade. Como não houve o seu enfraquecimento, alegado por Bakhtin. Porém, Bakhtin queria ressaltar a significação profunda da paródia carnavalesca na Idade Média e no Renascimento, que estava se enfraquecendo nas festas populares da modernidade e em sua fria visão racionalista. Na literatura, a paródia se tornou cada vez mais plurissignificativa.

Outro importante teórico moderno da paródia é Gérard Genette. Linda Hutcheon considera que “não há dúvida de que o *Palimpsestes* magnificamente enciclopédico de Gérard Genette é um dos trabalhos mais importantes para o estudo da intertextualidade das relações (manifestas ou secretas) entre textos” (1985, p. 32). Genette analisa a etimologia da palavra paródia: “D’abord, l’étymologie: *ôdè*, c’est le chant; *para*: ‘le long de’, ‘à côté’; *parôdein*, d’où *parôdia*, ce serait (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint”. O crítico mostra mais possibilidades de cantos paralelos: “Ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, ou *transposer* une mélodie” (1982, p. 20).

O entendimento de Hutcheon quanto à raiz etimológica da palavra paródia não parece ser tão contrastante com a abordada por Genette. Ela foca no sentido de semelhança e diferença impregnada na raiz vocabular. A paródia traria em si a questão filosófica e ontológica da identidade e diferença. Para ela, paródia significa “contracanto”, uma vez que a palavra *odos* significa canto e o prefixo *para* tem dois significados, geralmente sendo mencionado apenas o de “contra” ou “oposição”. Esse seria o significado que ressalta a diferença, mas ela também observa o significado de identidade: “*Para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste” (1985, p. 47/48).

Genette entende a paródia como palimpsesto (escrita por cima de outra antiga, deixando-a entrever), constituindo categoria geral de transtextualidade – entrecruzamento de textos para formar outro –, que se expressa em termos de intertextualidade,

paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitekstualidade. Ele define a transtextualidade como categoria fundamental para a interpretação de qualquer obra literária, pois seu objeto poético não é o texto em sua singularidade, mas o conjunto das categorias gerais ou transcendentais, como os tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários etc. O texto não deve ser entendido como isolado da história cultural, mas como uma costura de textos antigos por meios de vários métodos distintos.

Genette categoriza os cinco tipos de transtextualidade em ordem crescente de abstração. Ele começa pela intertextualidade, definindo-a como copresença entre dois ou vários textos. Esse fenômeno se expressa em três modalidades. A citação é a forma mais explícita e literal; o plágio é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; e a alusão é a menos explícita. O segundo tipo de transtextualidade é a paratextualidade – uma espécie de comentário para situar o leitor, tais como: título, subtítulo, interlúdio, prefácios, pósfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes, ilustrações, release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios.

A seguir, vem a metatextualidade: “Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme *métatextualité*, est la relation, on dit plus couramment de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer” (Genette: 1982, p. 11). A quarta categoria é chamada hipertextualidade. Linda Hutcheon lembra que Genette “foca principalmente a ‘hipertextualidade’ ou as relações (de não comentário) de um texto com outro anterior”. Defende que “neologismos como ‘hipertextualidade’ têm a vantagem de, pelo menos, toda a gente concordar [...]. É esta a sua objeção ao termo ‘paródia’” (1985, p. 32).

O fato é que o crítico escolhe o termo hipertextualidade para substituir “paródia”, termo de seu desgosto, de modo que esse tipo textual é o que mais se aproxima do termo indesejado no sentido dado por Tynianov, Bakhtin e Linda Hutcheon. A hipertextualidade, ou paródia, segundo Genette, é toda a relação que une um texto B, denominado hipertexto, a um texto anterior A, chamado de hipotexto, da qual brota de uma forma que não é a do comentário. Trata-se de um texto derivado de outro preexistente. Esse texto precedente pode ser evocado mais ou menos manifestamente, sem necessariamente citá-lo.

O quinto tipo é chamado pelo crítico francês de arquitekstualidade, o mais abstrato e implícito. Trata-se de uma relação completamente silenciosa que pode abarcar no máximo uma menção paratextual de caráter puramente taxonômico. Os textos não precisam anunciar ou denunciar sua(s) qualidade(s) genérica(s). As obras não necessitam se

enquadrar a gêneros. O romance não precisa denunciar que é romance, nem a poesia que é poesia. O leitor também não precisa concordar com a classificação taxológica quando ela existe. A obra de Euclides da Cunha é exemplar a esse respeito, pois muitos críticos insistem em defini-la como algum tipo de ensaio científico, enquanto os leitores continuam lendo-a como narrativa ficcional. Também a obra de Rosa, pela sua densa mistura alquímica dos gêneros poéticos, gera situações semelhantes.

Outro dos importantes trabalhos contemporâneos sobre a paródia é o de Linda Hutcheon, que também reconhece o “problema da absorção e transformação”, focado por Kristeva. Hutcheon entende a paródia como uma forma privilegiada de autodesnudamento. Com isso, ela compreendeu bem uma das essências profundas da paródia: seu elo indissociável com a autorreflexão. Ela também liga a paródia à *mise en abyme*. Para ela, “muitas vezes, o comentários narrativo ou um espelho autorrefletor (*mise en abyme*) assinalará este duplo status ontológico ao leitor” (1985, p. 46). Veremos que a paródia rosiana também está irremediavelmente associada à autorreflexão e à *mise en abyme*. Essa associação será fundamental para compreendermos a paródia rosiana.

Hutcheon, porém, parece restringir a paródia a “um dos modos maiores da construção formal e temática de textos” (1985, p. 13). Ela define a “paródia como uma relação formal entre dois textos” (1985, p. 34). Ora, Bakhtin já havia mostrado que se pode parodiar o espírito da praça pública e dos carnavais. Também se podem parodiar processos históricos, como, inclusive, acontece em Rosa, que parodia os costumes, as relações, e até a própria realidade, e muito mais. Já para Hutcheon, o “alvo da paródia é sempre outra obra de arte ou [...] outra forma de discurso codificado” (1985, p. 28).

Ela dá muitas definições de paródia com as quais tendo a concordar, por exemplo, quando cita a paródia como “abordagem criativa/produzida da tradição”, ou “uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (1985, p. 19) –, também ao entender a paródia “como um método de continuidade, permitindo embora a distância crítica” (1985, p. 32). Ora, essa distância crítica é fundamental para caracterizar a paródia como forma de conhecimento primordial. A distância temporal é o que permite a ironia. Hutcheon percebe a ligação inexorável entre ela e a paródia como formas de criar novos sentidos: “Ironia e paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido” (1985, p. 46).

Outra definição que tangencia a poética de Rosa é a da “paródia como imitação com diferença crítica” (1985, p. 53). Para ela, “ao contrário da imitação, da citação ou até

da alusão, a paródia exige distância irônica e crítica” (1985, p. 50). Assim, “a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente recriação e criação” (1985, p. 70). Consideramos aqui o termo recriação como o mais feliz para se referir à paródia rosiana. Hutcheon percebe que a paródia envolve autoridade e transgressão, permitindo ao mesmo tempo distância crítica e mudança.

Ela chega a definir a paródia como “transgressão autorizada de normas” (1985, p. 139). Possuímos total concordância quando ela afirma que “a paródia [...] define uma forma particular de consciência histórica” (1985, p. 128). Dessa forma, “a paródia pode [...] apropriar-se do passado com o fim de efetuar uma crítica cultural” (1985, p. 136). Por fim, ela chega à reflexão fundamental de que “a paródia atua como um expediente de elevação da consciência, impedindo a aceitação de pontos de vista estreitos, doutrinários, dogmáticos de qualquer grupo ideológico” (1985, p. 131).

O trabalho de Hutcheon, porém, parece procurar raízes, explicações e razões sócio-históricas da paródia do século XX. Ela vê um fortalecimento e aprofundamento desse “modo de construção de texto”, chamado paródia, no século XX. Por exemplo, logo no começo de seu trabalho, ela alega que “as formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior ao ponto de incorporar o comentário crítico dentro de suas próprias estruturas”, e completa afirmando que “o mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade” (1985, p. 11/12).

Não podemos concordar de modo algum com essas alegações. Primeiro porque o comentário crítico já está incorporado à arte literária ao menos desde as parábases de Aristófanes, para não dizer desde sempre. Não se trata, então, de desconfiança em relação à crítica externa, ela sempre existiu e também sempre foi respeitada como complemento necessário à obra, como considera o próprio Rosa. Trata-se de a obra se autodesnudar, incitar a reflexão crítica e criativa, constituindo-se uma das formas de a obra de arte se fazer forma de conhecimento e práxis sobre si mesma e sobre o mundo.

A tese aqui tecida confronta fortemente a ideia de fortalecimento da paródia no século XX, como também de seu possível enfraquecimento, pois a entende como uma concepção de mundo e uma forma de captá-lo, tendo surgido com os primeiros homens e mulheres, ou seja, se originou simultaneamente à linguagem poética, é inerente a ela. Sendo assim, não pode haver fortalecimento ou enfraquecimento da paródia nesta ou

naquela época, ela é indissociável de toda linguagem poética, concepção de mundo, captação, decodificação e recodificação dele, que recriam a realidade dentro da gente.

É certo que Bakhtin não teve a oportunidade de viver a metade final do século XX para poder aferir seu enfraquecimento ou fortalecimento. O fato é que, ao apontar o enfraquecimento da paródia moderna em relação à da Idade Média e a do Renascimento, Bakhtin tinha um alvo: a imposição de direita e de esquerda aos artistas de fazerem a arte, se é que pode ser assim chamada, de acordo com a vontade do “sistema”. Afinal, foi o próprio Bakhtin quem mostrou a importância fundamental da paródia na moderna obra de Dostoievski, seguindo os passos de Tynianov.

Até agora, elencamos e interpretamos algumas teorias modernas sobre a paródia. Compreendemos que passos importantes foram dados para além das teses originárias de Tynianov e Bakhtin, mas que elas nunca foram superadas. A compreensão da paródia como concepção de mundo é fundamental para o entendimento da poética de Guimarães Rosa. Não se pretendeu analisar todo o percurso histórico e literário da paródia, apenas tecer breves considerações sobre suas principais teorias na modernidade, delineando as categorias utilizadas como base interpretativa desta tese: as de estilização e paródia, tais quais definidas por Tynianov e Bakhtin, e sua ligação fundamental com o carnaval.

Com isso, se faz necessário definir a especificidade da paródia rosiana, como princípio interpretativo. Como bem observou Linda Hutcheon, a paródia está intimamente ligada à *mise en abyme* como meio de intertextualidade. Na paródia rosiana, a linguagem e as imagens carnavalescas são inseparáveis da *mise en abyme*, que, por meio da alternância das épocas viquianas, da metamorfose constante de tudo, faz todas as coisas se interligarem, tornando-se inseparáveis.

1.2 Definição do conceito de *mise en abyme* aplicado na tese

A *mise en abyme* funciona como um jogo de espelhos ou de luzes – refletidos um de frente para o outro, um iluminando o outro, transformando a literatura em arte especular – pois, uma vez que os espelhos mutuamente se refletem, se desnudam, simultaneamente, autodesnudam a literatura. É uma forma de a obra de arte fazer a reflexão crítica sobre si mesma, estendendo-a ao infinito pelo jogo de espelhos. Ao refletirem uma à outra, de certa forma uma modifica a outra: reciprocamente se parodiam.

A definição clássica da *mise en abyme* é a do livro dentro do livro, uma narrativa dentro da outra, mantendo uma relação de semelhança. A definição de Lucien Dallenbach

vai diretamente nesse sentido: “Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient” (1977, p. 18). Talvez seja por isso que, em geral, essa estrutura em abismo tem sido considerada meramente como recurso estrutural de representação da obra.

A *mise en abyme* vai muito além de ser meramente uma técnica literária ou um afã esteticista; essa estrutura consiste no próprio processo de reflexão de homens e mulheres sobre o mundo – trata-se do modo como o captamos e o reconstruímos dentro de nós, sempre por semelhanças e diferenças e a partir de nossa própria experiência. Para entendermos as histórias e o mundo, os reconstruímos interiormente a partir das proximidades e distâncias com as histórias e as coisas que já conhecemos.

A estrutura em abismo existe muito além da arte literária; também sendo encontrada nas artes plásticas e em muitas outras. O termo *mise en abyme* foi importado da heráldica para a literatura por André Gide. A arte heráldica na Idade Média consistia em introduzir a figura de um brasão dentro da figura de um brasão. André Gide somou a isso o motivo do espelho e o da reflexão, em diário que foi publicado sobre o título de *Journal*. Todo autor que cria sua própria estrutura *en abyme* de certa forma se filia a toda uma tradição artística antiquíssima – reconstruindo os entendimentos, concepções de mundo, sentidos antigos, parodiando-os, renovando-os – como um conhecimento que vai passando de geração em geração, sendo atualizado por cada uma delas a seu contexto específico.

André Gide cita, além de pintores, nomes importantes da literatura universal, como Shakespeare, Goethe e Poe. Além disso, *As mil e uma noites* seriam o arquétipo da construção em abismo. Toda obra criada com essa estrutura acaba dialogando com a grande tradição literária universal, parodiando-a, recriando-a. É como se a literatura fosse uma raiz que cresce em tronco. O tronco já não é mais a raiz, mas vem dela e se alimenta do mundo por meio dela. A literatura viria se recriando a cada época, sempre a partir das raízes comuns, que é o próprio ser e devir. É exatamente isso que acontece na obra de Guimarães Rosa. Lucien Dallenbach também alega a ligação da *mise en abyme* à intertextualidade e à autorreflexão:

Il apparaît possible de définir sa mise en abyme comme une *citation de contenu ou un résumé intertextuels*. En tant qu’elle condense ou cite la matière d’un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé – et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu’elle este partie

integrante de la fiction qu'elle resume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne. Il n'y a donc pas à s'étonner que la fonction narrative de toute mise en abyme fictionnelle se caractérise fondamentalement par un cumul des propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'oeuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation (1977, p. 76).

Dallenbach se debruça sobre o termo de Gide e o desenvolve. Ele mostra toda a complexidade dessa construção enquanto meio de reflexão. Ao refletir sobre si mesma, a obra acaba refletindo também sobre a vida e seu manancial, já que funciona metamorficamente como ela, num incessante fluir, encenando em si o constante devir existencial. Ele percebe que esse tipo de construção aproxima realidades aparentemente distantes, como uma espécie de metáfora. É como se a narrativa metaforizasse a narração que a contém. Como se ela se reduplicasse em várias gradações distintas, de várias formas diferentes.

Dallenbach delinea as três formas de reflexão da estrutura em abismo na literatura. Na reduplicação simples, o fragmento mantém uma relação de semelhança com a narrativa que o contém. Não chega a ser uma síntese da narrativa, apenas estabelece uma relação de semelhança simples. Na segunda, a reduplicação ao infinito, o fragmento que mantém semelhança com a narrativa também se reduplica. Como a própria denominação aponta, esse fragmento pode ser reduplicado indefinidamente.

A terceira reflexão possível é a reduplicação paradoxal ou aporística: o fragmento reflexivo contém a obra que o inclui. É como se o fragmento sintetizasse a narrativa, de modo que se for lido atentamente, pode desnudar e antecipar a sequência narrativa. Esse fragmento literalmente reflete a narrativa e é refletido por ela, um ilumina o outro, numa relação de reciprocidade intensa. Um explica o outro, é impossível imaginar um sem o outro. O fragmento reconstrói a narrativa, que é reconstrução do próprio fragmento, de modo que a paródia já não pode se distinguir da *mise en abyme*.

É como aquela definição de John Taylor sobre a unificação das forças fundamentais: “Unificar, nesse sentido, significa compreender de que modo efeitos aparentemente diversos são de fato aspectos de uma única coisa subjacente”. O físico

fornece um precioso exemplo moderno, ilustrando de forma clara essa realidade complexa: “No século XIX, por exemplo, a eletricidade e o magnetismo foram unificados. São diferentes, mas estão intimamente interligados, sendo em geral impossível imaginar um sem o outro” (1993, p. 7).

Dallenbach fornece exemplos preciosos de obras que encenam cada um desses tipos de reflexão: “La réduplication simple (*Hamlet*), la réduplication paradoxale (*Don Quichotte*, le *Ramayana* et *Les Mille et Une nuits*), la réduplication illimitée (la ‘carte d’Angleterre’)” (1977, p. 218). Nessa última citação, Dallenbach se refere a um mapa da Inglaterra imaginado por Jorge Luis Borges numa entrevista. As três reflexões não são estanques, antes coexistem, se misturam. Elas podem conviver harmonicamente, em reciprocidade e solidariedade. O crítico defende a solidariedade entre os três tipos de reflexão literária: “En vertu d’une solidarité de principe, les trois versions de la mise en abyme ne laissent pas de renvoyer l’une à l’autre, et c’est sans se disperser que l’unité de celle-ci se diffracte selon une triple direction” (1977, p. 55).

A obsessão de Gide pelas reduplicações e pelo processo reflexivo o levou a transportar um termo da heráldica para a prática literária, a fim de descrever um fenômeno artístico antigo passado de geração em geração. O próprio Gide o confessa entusiasmado em seu diário, de certa forma explicando como funciona esse processo: “Cette rétroaction du sujet sur lui-même, m’a toujours tenté”. Ele exemplifica como funciona o processo: “Un homme en colère raconte une histoire; voilà le sujet d’un livre. Un homme racontant une histoire, ne suffit pas; il faut que ce soit un homme en colère, et qu’il y ait un constant rapport entre la colère de cet homme et l’histoire racontée” (1948, p. 41).

Dallenbach se debruçou sobre esse legado e o depurou, mostrando toda a sua complexidade, com as várias possibilidades de reflexão que podem coexistir. Ele mostra os três modos como a *mise en abyme* se expressa no texto literário – como elas se coabitam, coexistem e se relacionam. Esse modo de reflexão literária seria uma forma de refletir o mundo. Mais do que os modos de a estrutura em abismo se manifestar na literatura, o que importa é o que ela representa em cada obra, quais significados encerram e originam. É importante conhecer os tipos de reflexão, como leitor e crítico, para poder reconhecê-los em cada obra. O passo seguinte ao reconhecimento das estruturas é interpretar o que elas representam, significam na obra, em que medida elas melhor explicam o mundo.

Além de se constituir uma estrutura literária, a construção em abismo é uma forma de captar, entender, reconstruir e representar o mundo. Ao representar seu funcionamento e

a forma como o captamos, a literatura ensina sobre o mundo, os homens e mulheres desde o princípio. Essa captação varia em cada época, cada espaço e cada pessoa, de modo que é preciso sempre atualizar essa estrutura em abismo. Se cada autor a recria, transformando-a e fazendo-a gerar conhecimento novo, atualizando o mundo e a literatura, também Guimarães Rosa deve ter construído, ou reconstruído, seu próprio modo de *mise en abyme*. Cabe, então, demonstrar como a construção em abismo se expressa na obra rosiana, delineando sua especificidade.

1.2.2 A especificidade da *mise en abyme* em Guimarães Rosa

Walnice Nogueira Galvão foi quem primeiro percebeu a estratégia das reduplicações rosianas. Ela não utilizou o termo *mise en abyme*; em bom português, ela observou que “uma coisa sai da outra, e dessa outra sai outra, e assim sucessivamente” (1986, p. 121). O processo descrito é o de reduplicação da estória ao infinito. Existem três possibilidades de reduplicação, segundo Dallenbach. Quais existem na obra rosiana? Como elas aí se articulam?

O sistema de reflexões em Guimarães Rosa é extremamente complexo. Para começar, um fragmento reflete o outro. Sempre o fragmento seguinte reflete o anterior e assim por diante, levando a narrativa ao infinito. Portanto, a *mise en abyme* é um dos motivos daquele símbolo da lemniscata no fim sem fim da obra. Fim sem fim porque a obra continua se reduplicando na consciência e nos sentimentos, no conhecimento e na práxis do leitor sobre o mundo, voltando para onde veio, num eterno retorno.

Em Rosa, cada fragmento narrativo recria o anterior, ou seja, cada fragmento parodia ou estiliza o anterior, numa cadeia interminável de recriações, de paródias. É a reduplicação ao infinito. Desse modo, a obra rosiana se parodia a si mesma o tempo todo. A *physis* grega, da incessante brotação de tudo, da eterna formação, conformação, transformação, está em todas as camadas narrativas, na constante metamorfose da linguagem, dos personagens, dos epítetos de Riobaldo, das imagens carnavalescas e na própria estrutura da obra em abismo.

No *Grande sertão*, a reflexão simples e a paradoxal se confundem. O fragmento, estória em miniatura, que se assemelha à grande narrativa, grande estória, sintetiza uma das dimensões da narrativa e do sertão. Elas se encaixam numa cadeia de reduplicações se estendendo ao infinito. A autorreflexão pode representar total ou parcialmente o próprio

processo de representação. No *Grande sertão*, esse processo é ao mesmo tempo parcial e integral.

É parcial porque a autorreflexão se dá em doze construções em abismo principais. Cada uma representa uma dimensão do processo de representação, ou seja, da própria narrativa e do sertão. Cada um desses fragmentos representa de forma parcial o todo, mas a conjugação harmônica das estruturas em abismo, que são indissociáveis, acaba representando de modo integral a narrativa. O todo do universo infinito da obra se divide em doze dimensões como o céu zodiacal. Cada fragmento sintetiza ao mesmo tempo o outro e o todo, num dos jogos mais complexos de reflexão da literatura universal.

Na verdade, além das construções em abismo, há a canção de Siruiz, que também funciona como uma autorreflexão, estrutura em abismo. A canção é relembrada, na verdade recriada, por Riobaldo em doze fragmentos. Cada fragmento traduz e sintetiza uma dimensão do sertão e da narrativa sertaneja, uma dimensão existencial humana, telúrica e cósmica. Os fragmentos aparecem esparsos, em estilos diferentes, mas formam uma única e mesma música, do mesmo modo que as construções em abismo da obra. Deve ser mesmo possível relacionar cada construção em abismo a um fragmento da canção de Siruiz.

A autorreflexão é uma estrutura extremamente complexa em Guimarães Rosa. Além de se dar *en abyme* por meio paródico, ela também se autodesnuda através de parábases extremamente complexas e disfarçadas. O *Grande sertão* já começa com um prólogo que é uma parábase, como em Machado de Assis. Porém, o prólogo de Rosa é imenso, diferente do conciso machadiano, e sua linha divisória com o resto da narrativa é invisível, rapsódica. Em geral, Riobaldo se dirige ao seu interlocutor-leitor respeitosamente como senhor, elogio irônico, como no princípio: “Nonada. Tiros que *o senhor ouviu* foram de briga de homem não, deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade” (2006, p. 7, grifo meu).

A obra sertaneja é toda entrecortada por parábases, mas também se constitui integralmente como tal – havendo uma reduplicação infinita delas, ou sua propagação barroca. O questionamento e autoquestionamento crítico e criativo da obra e de si mesmo são constantes e se perpetuam por toda a narrativa. É justamente esse processo crítico e criativo que possui o poder de libertar Riobaldo de seu pacto. Os leitmotivos também sintetizam dimensões da obra. Eles se fragmentam, transformam, estilham, unem e

reúnem. O que mais aparece – “viver é muito perigoso” – remete ao entendimento medieval de que a vida podia se esvaír a qualquer momento – revelando seu traço épico. Esse motivo recorrente tem seis variações básicas.

Ele parte da forma principal: “Viver é muito perigoso...” (2006, p. 16, 25, 85). A primeira vez que aparece, no entanto, é sob a forma: “Viver é negócio muito perigoso” (2006, p. 10). A terceira variação é: “Viver é muito perigoso, já disse ao senhor” (2006, p. 296). A quarta também é bem pequena: “Viver é muito perigoso, mesmo” (2006, p. 269). A quinta ainda é bem sutil: “Porque, viver é muito perigoso” (2006, p. 502). A sexta intensifica a ambiguidade: “Viver – não é? – é muito perigoso” (2006, p. 585).

Além dessas seis variações, mais para o campo da estilização, esse leitmotiv sofre também várias deformações maiores, transformações mais brutais, aproximando-se da paródia, como: “O senhor sabe: o perigo que é viver...” (2006, p. 19), em que se desnuda a parábase no perigoso diálogo crítico e criativo com o leitor; a seguir o leitmotiv reflete o motivo do mistério: “Viver... o senhor já sabe: viver é etcétera...” (2006, p. 94); e se viver é muito perigoso, necessariamente “contar é muito, muito dificultoso” (2006, p. 184).

A seguir muda de forma, mas mantém o sentido: “Não via que o perigo torna a vir, sempre?”, “Todo perigo” e “no sutil o senhor sofre perigos” (2006, p. 204, 235, 389). Por fim, o leitmotiv entra em consonância com o tema da travessia: “Travessia perigosa, mas é a da vida” (2006, p. 542). É como se o motivo musical sofresse constantes estilizações e paródias num sistema espelhado de reflexões, denunciando a forma poética da própria obra. As seis variações desse motivo recorrente se unem ao principal para formar o “seis mais um bíblico”, o número da criação do mundo, o sete.

O principal leitmotiv da obra é também seu subtítulo: “O diabo na rua, no meio do redemunho” (2006, p. 11). Ele sofre pequenas variações, seis, que, com a união à variação principal, forma o sete da criação. A variação que aparece duas vezes é: “O demônio na rua, no meio do redemunho” (2006, p. 98, 158). A terceira é: “O diabo, na rua, no meio do redemunho” (2006, p. 246). A quarta: “O Diabo, na rua, no meio do redemunho...” (2006, p. 421). A quinta: “O Diabo na rua, no meio do redemunho...” (2006, p. 594), e a sexta: “O diabo na rua, no meio do redemunho...” (2006, p. 595).

Essas variações do mesmo tema – como um jazz – funcionam como reduplicações paródicas. Os dois leitmotivs principais se unem num único, refletindo a poética da tensão harmônica da união dos opostos, da perigosa liberdade: “O demônio na rua... viver é muito perigoso, e não é não”. Os dois motivos recorrentes também se ligam ao motivo poético da

ambiguidade carnavalesca. Riobaldo está na rua sem fim que é o sertão, incessantemente perigoso, pois o sujeito que o atravessa está cindido entre deus e demo, realidade e ficção, ser e não ser. Além da propagação barroca de motivos musicais recorrentes, há também a reduplicação das estruturas em abismo: elas se concentram no começo da obra, aparecendo com intensidade até a metade da narração, no fim elas escasseiam e a narrativa fica menos fragmentada. A primeira construção em abismo sintetiza o motivo fáustico da obra:

E um Jisé Simplício – quem qualquer daqui jura ele tem um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa; razão que o Simplício se empresa em vias de completar de rico. Apre, por isso dizem também que a besta pra ele rupeia, nega de banda, não deixando, quando ele quer amontar... Superstição. Jisé Simplício e Aristides, mesmo estão se engordando, de assim não ouvir ou ouvir (2006, p. 8).

Essa primeira construção em abismo liga o motivo do diabo com o poder de mando e comando (“miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa”), que gera a riqueza material (“razão que o Simplício se empresa em vias de completar de rico”). Ela aborda ainda o motivo carnavalesco do crescimento do corpo, por meio do banquete (“Jisé Simplício e Aristides, mesmo estão se engordando”). Toda a estória está sob o signo da dúvida e Riobaldo a chama de superstição. Acaba ficando a dúvida se o escravo era realmente o diabo, ou se Jisé estava consumido pelo diabo, com seu poder de mando e comando, ficando escravo do dinheiro, sob o poder da própria besta.

Também Pantagruel era um diabinho (gigantesco) e Gargantua um gigante, ambos existentes na tradição oral e parodiados por Rabelais. Aqui há uma inversão carnavalesca e o gigante se torna uma miniatura, como a própria *mise en abyme* encena a narrativa num microscópio. É Bakhtin quem observa: “Não foi Rabelais quem inventou o nome de Pantagruel, nem mesmo a personagem. Esse nome pertencia [...] a um dos demônios das diabruras e, na linguagem corrente, designava a afonia que se segue a um excesso de bebida” (2010, p. 284/285).

A segunda reflexão do *Grande sertão* é a do Aleixo e seus filhos. Trata-se de uma micronarrativa que sintetiza alguns motivos literários fundamentais da obra: a travessia, motivo principal que se liga à constante metamorfose pelo aprendizado; a vingança divina;

a perda irreparável da amada. Ainda reflete alguns motivos fundamentais, como o da palmeira e o da maleita, do contágio:

Olhe: um chamado Aleixo, residente a légua do Passo do Pubo, no da-Areia, era o homem de maiores ruindades calmas que já se viu [...]. Um dia, só por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola. O senhor não duvide – tem gente, neste aborrecido mundo, que matam só para ver alguém fazer careta... [...]. Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí adoeceram. Andaço de sarampão, se disse, mas complicado; eles nunca saravam [...]. Eles restaram cegos. Cegos sem remissão dum favinho de luz dessa nossa! [...]. O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo – agora vive da banda de deus, suando para ser bom e caridoso em todas as suas horas da noite e do dia [...]. Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma. Isso eu ouvi, e me deu raiva. Razão das crianças. Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles meninozinhos tinham?! (2006, p. 12/13).

A travessia do Aleixo, do demo (mal) para deus (bem), se dá por um aprendizado trágico: o da perda irreparável da visão, que acomete seus filhos. É a questão da transferência ritual do sacrifício. Quanto maior a crise, maior o sacrifício. Riobaldo questiona a justiça da transferência ritual. Por que uns têm de pagar pelos males dos outros? Motivo bíblico. A própria Bíblia parece dar a entender que a transferência do sacrifício humano para o de animais consiste na conversão da barbárie em civilização: no episódio de Isaac e Abraão. O entendimento mágico da doença como castigo divino remete à Antiguidade, mas sobretudo ao entendimento medieval de mundo.

O próprio neologismo “demudou” já mistura o motivo da metamorfose com o do demo (“demo” + “mudou”). Neologismo que sintetiza toda a crise da transição ao demoníaco para depois tentar realizar o caminho reverso. A ambiguidade do prefixo “de” se dá por soar também o som da palavra deus. Isolado como prefixo, o “de” significa o retorno da mudança – retorno tanto de deus quanto do demo. Esse neologismo se propaga e perpetua por toda a obra sertaneja.

É justamente essa travessia, de demo a deus, percorrida por Aleixo, que Riobaldo quer empreender, por conta do pacto que fez com diabo para viabilizar o projeto de vingança familiar de seu eterno amor por Diadorim, sua perda irreparável, órfica e barroca. Riobaldo busca incessantemente a tensão harmônica entre deus e demo por meio de seu canto poético. Seu canto em tom de burla, colocando toda a narrativa suspensa, sob o signo da dúvida, visa enganar o diabo para se livrar do pacto, como fez seu antecessor Fausto.

Essa historietta aparentemente sem importância, mero caso de matuto do interior, na verdade tem acepções profundas, antecipando o principal motivo literário da narrativa. É caso de matuto do interior de si, que, por se conhecer, conhece o mundo. Matuto astuto, portador do conhecimento telúrico não oficial. A travessia de Riobaldo vai do obscuro desconhecimento do sertão e da linguagem sertaneja para o seu desvelamento (conhecimento) pela sua peregrinação divina e épica.

Há também a transferência ritual do sacrifício de Aleixo para seus filhos, numa espécie de herança contagiosa. Como no destino trágico, em que a desgraça passa de pai para filho: como no caso de Édipo com seus filhos, Antígona, Ismene, Etéocles e Polinices. O fim trágico de Édipo se perpetua no de seus descendentes, herança contagiosa. Desse modo, o fragmento dialoga com a tradição clássica, mas também sintetiza aspectos fundamentais da obra rosiana, como o próprio aspecto trágico da aprendizagem pelo sofrimento a que remete a estória de Aleixo.

Mesmo durante as estruturas em abismo, Riobaldo mantém o diálogo direto com o interlocutor-leitor, fazendo o questionamento, o autoquestionamento e a crítica constantes. Essas estruturas são também recriações, se confundindo com a parábase e com a paródia. A poética rosiana sempre mistura tudo: essa é sua álgebra mágica, sua profunda alquimia. Por fim, na estória do Aleixo, o bem brota do mal. Prenúncio de salvação para Riobaldo? É o que ele quer dar a entender!

Já na terceira construção em abismo, a de Pedro Pindó, o mal brota do bem. É o motivo literário do mal inato e de sua fácil assimilação. Como o bem pode surgir do mal, o mal pode nascer do bem. Nesse fragmento, há o motivo carnavalesco do espancamento e da tensão entre o primitivo sacrifício do menino e o “nome moderno”. De certa forma, a estória de Pedró Pindó parodia a de Aleixo, uma vez que Pindó faz o caminho inverso ao dele, do bem ao mal. Portanto, Pindó recria Aleixo ao avesso, e ambos refletem o drama principal de Riobaldo. Essa passagem mostra também que a temporalidade do narrador

Riobaldo está na época humana viquiana, moderna. Nessa micronarrativa há a constante crítica criativa da parábase:

Mire e veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sidos bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtei – nome moderno, é o que o povo daqui agora apreceia, o senhor sabe. Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiou nele, feito mostrou o que é: pedido madrasto, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza [...]. Passarinho que se debruça – o voo já está pronto! Pois, o senhor vigie: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele, de miséria e mastro – botam o menino sem comer, amarram em árvores no terreiro, ele nu nuelo, mesmo em junho frio [...]. Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram a nele bater, de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente pra ver o exemplo bom [...]. Ah, mas, acontece, quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho... Ave, vi de tudo, neste mundo! Já vi até cavalo com soluço... – o que é a coisa mais custosa que há (2006, p. 13/14).

A estória acima mostra que Pindó não tem dó, sequer de seu filho, tem a paciência inversa à de Jó. É o contato contagioso. Pindó e sua mulher a princípio possuem o bem inato de deus. Por inversão diabólica, o mal (o filho Valtei) acaba brotando do bem (os pais). Acontece que o bem, de onde surgiu o mal, o acaba assimilando como forma de combatê-lo. Semelhante a Zé Bebelo, que, para combater o aparente mal do sertão primitivo, adota sua tática da jagunçagem para derrubá-lo. Adota o suposto mal para derrubá-lo em apocalipse.

No *Grande sertão* existe todo um jogo complexo de assimilações de sentidos, gestos, comportamentos. Os chefes jagunços vão todos se assimilando uns aos outros. O principal jogo de assimilações é o de Riobaldo, que assimila os traços de cada um dos chefes jagunços, além de assimilar os de Diadorim por intensa aprendizagem e de outros chefes secundários, interiorizando em si as doze dimensões do sertão. Só para dar um

breve exemplo, Riobaldo, depois do pacto, interioriza o gesto de dar de ombros de Zé Bebelo, e parte de sua linguagem, como a palavra *Maximé*, e sua dicção modernizante.

As pancadas que o menino sofre têm um sentido carnavalesco, além de ligar a modernidade ao espancamento injustificado e absolutamente autoritário do mais fraco por mero prazer sádico. Bakhtin faz uma observação que bem pode servir de explicação para esse caso: “A degradação cava o túmulo para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação” (2010, p. 19). Para ele, “todas essas personagens são escarnecidas, injuriadas e espancadas porque representam individualmente o poder e a verdade moribundos” (2010, p. 184).

No *Grande sertão*, a verdade e o poder moribundos consistem no poder hierárquico de mando e comando que reside no interior do homem humano, o diabo chefe jagunço. A estória de Pindó trata desse traço essencial da poética rosiana, a tentativa de destronar o diabo que reside no interior do humano demasiado humano, o poder hierárquico da opressão. Essas pancadas e injúrias têm o profundo valor carnavalesco de rebaixar e destronar. Bakhtin conclui que “a destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo” (2010, p. 189).

A quarta *mise en abyme* aponta para o pacto fáustico desde o nome de seu protagonista, Faustino e Davidão, o destronador de gigantes. O pacto fáustico aqui também se liga ao tema do dinheiro e da exploração do outro. O medo aprisionador é prenunciado, mas há também o riso libertador – a tensão entre realidade e invenção, já que o começo da estória “teria realmente acontecido” e a parte final é inventada. A “continuação inventada” soa como espécie de paródia de si mesma. A estória que ensina, profunda, é a inventada:

Olhe: conto ao senhor. Se diz que, no bando de António Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses – Davidão era o nome dele. Vai, um dia, coisas dessas que às vezes acontecem, esse Davidão pegou a ter medo de morrer. Safado, pensou, propôs esse trato a um outro, pobre dos mais pobres, chamado Faustino: o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural – chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria em vez dele. E o Faustino aceitou, recebeu, fechou [...].

Pois mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz da cidade grande [...]: o final que daí imaginou, foi um: que, um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro. Mas o Davidão não aceitava, não queria, por forma nenhuma. Ao discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão embolados. Mas no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia... Apreciei demais essa continuação inventada (2010, p. 84/85).

A luta corporal final entre Diadorim e Hermógenes se constitui recriação paródica dessa. Como se o narrador ensaiasse a narração do confronto derradeiro nesse fragmento – que encena a luta corporal entre irmãos: como na cena da morte mútua entre Etéocles e Polinices, que não chega a ser encenada na trilogia de Sófocles, a morte mútua é contada pela boca de Ismene e concretiza a profecia. No caso de Faustino, não há morte mútua. Se Davidão morresse, Faustino também morria, mas a recíproca é verdadeira uma vez que Davidão se negou a fazer o pacto inverso? Esse final é aberto. Há nessa obra uma propagação infinita de reduplicações.

O que houve para Faustino pode não ter sido uma morte mútua, mas ele mata a si mesmo, como também Riobaldo por conta própria faz o pacto com o demo, desgraçando a si, criando a necessidade de purgar o mal assimilado, se curar do poder de mando e comando que conquistou, exorcizar o diabo que passou a morar dentro dele. Seu poder hierárquico levou à morte de uma parte de si, Diadorim. O protagonista vencedor nesse caso foi Davidão, nome que remete ao rei fundador de Israel. O Davi Riobaldo, fundador de nações, na verdade de noções, de novos mundos, precisa derrubar o gigante Golias, que é o demo, seu pacto fáustico, Faustino. Riobaldo se vê como o rei do sertão, porém ainda é um anão diante do poder supremo do demo, que ele tem de derrotar.

A segunda parte, inventada, defende o altíssimo primado da intuição e da imaginação, constituindo-se uma inversão paródica da primeira. Agora é Faustino quem propõe pacto a Davidão, que, inversamente não aceita. Se depois do primeiro pacto não houve morte de nenhum dos dois em combate, agora, mesmo sem combate nenhum, um deles morre. O final inventado sintetiza duas dimensões fundamentais da narrativa: a reduplicação paródica com inversão carnavalesca de sentido e o poder diabólico da imaginação e da criação sobre a megera cartesiana.

O tema do medo é recorrente na narrativa rosiana e é o motor do fragmento de Faustino e Davidão. O medo carnavalesco é o medo que vem da opressão do poder e da verdade oficiais. Essas instituições detentoras do poder de instituir as verdades as mantêm por meio da opressão, da repressão, do poder hierárquico de mando e comando. Por isso que o riso carnavalesco é libertador, pois libera do medo da verdade e do poder oficial, ele o destrona, abole as hierarquias, gera uma verdade não oficial, nova. É Bakhtin quem avalia que “a sensação aguda da vitória conseguida sobre o medo é um elemento primordial do riso da Idade Média” (2010, p. 79).

A quinta micronarrativa é central, a mais conhecida, comentada, analisada e ainda pouca interpretada: é o caso de Maria Mutema. É também a maior em extensão. Há aí uma apoteose de motivos literários do *Grande sertão*. Há uma clara alusão a Hamlet, remetendo, assim, ao motivo da vingança. A vingança é uma das demandas épicas principais do sertão rosiano. Há o motivo da salvação da alma, o do julgamento, o tema da travessia do demoníaco ao santo pelo dom curativo da palavra e do arrependimento, da reflexão crítica sobre si mesmo:

E o Jõe contava casos. Contou. Caso que se passou no sertão jequitinhão, no arraial de São João Leão, perto da terra dele, Jõe. Caso de Maria Mutema e do Padre Ponte. Uma noite, o marido dela morreu, amanheceu morto de madrugada [...]. Sinal nenhum não se viu, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável, por isso disse que só de acesso do coração era que podia ter querido morrer [...]. Maria Mutema [...] pegou a ir à igreja todo santo dia, afora que de três em três agora se confessava. Dera em carola – se dizia – só constante na salvação da alma [...]. O Padre Ponte era um sacerdote bom-homem, de meia-idade, meio gordo, muito descansado nos modos e de todos bem estimado [...]. E se viu, bem, que Padre Ponte todas as vezes fazia uma cara de verdadeiro sofrimento e temor, no ter de ir, a junjo, escutar a Mutema [...]. Padre Ponte, foi adoecido ficando, de doença para morrer, se viu logo [...]. Morreu triste. E desde por diante, mesmo quando veio outro padre para o São João Leão, aquela mulher Maria Mutema nunca mais voltou na igreja [...], ninguém não alcançou de saber por que lei ela procedia e pensava. Por fim, no porém, passados anos, foi tempo de missão, e

chegaram no arraial os missionários [...]. E foi nessa hora que a Maria Mutema entrou. Fazia tanto tempo que não comparecia em igreja; por que foi, então, que deu de vir? [...]: – “Que saia, com seus maus segredos, em nome de Jesus e da Cruz! Se ainda for capaz de um arrependimento, então pode ir me esperar, agora mesmo, que vou ouvir sua confissão... Mas confissão esta ela tem de fazer é na porta do cemitério! Que vá me esperar lá, na porta do cemitério, onde estão dois defuntos enterrados!” [...]. Ao que ela, onça monstra, tinha matado o marido – e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os esterco [...]. Matou – enquanto ele estava dormindo – assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido [...]. E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessionário: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte – porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo mentira [...]. Todo o tempo ela vinha em igreja, confirmava o falso, mais declarava – edificar o mal. E daí, até que o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado... Tudo crime, e ela tinha feito! No meio-tempo, desenterraram da cova os ossos do marido: se conta que a gente socolejava a caveira, e a bola de chumbo sacudia lá dentro, até tinia! [...]. Veio autoridade, delegado e praças, levaram a Mutema para culpa e júri, na cadeia de Arassuaí. Só que, nos dias em que ainda esteve, o povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezarem [...]. Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa. E foi isso que Jõe Bexiguento a mim contou, e que de certo modo me divagasse (2006, p. 222/227).

A incrível estória de Maria Mutema, de conversão de demoníaca em santa, concentra os feixes da narrativa rosiana e os propaga em todos os sentidos. Ela é contada por interposta pessoa, uma vez que é Jõe Bexiguento quem conta a estória pela boca de Riobaldo. O fato que logo chama a atenção é o de Maria Mutema ter matado seu marido do mesmo modo que Cláudio mata seu próprio irmão, o pai de Hamlet.

Há aí uma clara alusão à tragédia shakespeariana. Hamlet reflete o motivo da vingança familiar, como também o caso de Maria. A cidade promove uma vingança “não oficial”, do linchamento, xingamento e exclusão, e a “autoridade” se vinga dos crimes de forma oficial. Também Diadorim tem de vingar inflexivelmente o assassinato de seu pai, rei do sertão. Diadorim promove uma vingança não oficial, primitiva, contra Hermógenes. No *Grande sertão*, há também a vingança oficial, civilizada, do julgamento promovido pelos chefes sertanejos liderados por Joca e Hermógenes contra Zé Bebelo. Cronologicamente, a vingança familiar primitiva não oficial surge da oficial civilizada.

Uma das *mises en abyme* mais comentadas pela crítica é a peça que Hamlet faz encenar para denunciar o assassinato de seu pai, para, pela reação dos espectadores, descobrir o assassino. É a arte desvelando a vida. A peça de Hamlet, denominada por ele mesmo de *A ratoeira*, encena em miniatura o próprio drama do protagonista, revelando o escondido, o assassinato do rei da Dinamarca e seu autor. É nesse momento que Hamlet se faz dramaturgo da própria história, exige sua liberdade, independência e autonomia.

Esse traço parece ter batido fundo em Guimarães Rosa, que em *Primeiras histórias* chega a criar o termo personagente para esses personagens que buscam se libertar do jugo do autor, fazendo-se sujeito da própria história, qual Riobaldo. Ele precisa se livrar de todo poder de mando e comando para ser absolvido de seu pacto com o diabo; precisa se livrar do jugo do autor; e ele mesmo, enquanto narrador, tem de dar liberdade e autonomia para seus personagens. O personagente é aquele que não aceita o poder diabólico de comando de ninguém, nem do próprio autor da obra. Ele não aceita nenhuma forma de hierarquia, nem de subjugação – precisando, assim, se fazer dramaturgo do próprio drama, narrador da própria história. De modo que o personagente é aquele que cria a si mesmo pela intuição, pelo improvisado, pela reflexão crítica e criativa.

Paulo Rónai liga os personagentes rosianos aos loucos e às crianças: “Os ‘personagentes’ quase todos pertencem a duas categorias, a de loucos e a de crianças” (2005, p. 26). Aqui, a infância e a loucura têm de ser entendidas no sentido carnavalesco de Bakhtin, para quem o tolo do folclore “faz tudo ao contrário do bom senso e da verdade corrente” (2010, p. 372). Ele fala da “tolice considerada como uma das formas da verdade não oficial, como um ponto de vista particular sobre o mundo, livre de todos os interesses privados egoístas, das regras e julgamentos ‘deste mundo’” (2010, p. 228).

Além da paródia shakespeariana, há em Mutema o tema da salvação da alma – motivo principal da narrativa catártica de Riobaldo. Ele vendeu a alma ao diabo, de modo a

ter de passar os três dias em que conta a narrativa invalidando, rebaixando e destronando o demo, para ver se consegue se livrar de seu pacto, libertando sua alma. Para isso, Riobaldo usa o dom curativo da palavra. Desse modo, Maria encena a travessia do divino cotidiano aos diabólicos assassinatos, dos quais o arrependimento e a confissão a tornam santa, voltando ao mesmo ponto divino, modificado. Temporalidade e narrativa cíclica, espiral. Mutema acaba sendo salva pelo dom curativo da palavra de confissão, o mesmo dom que pode salvar Riobaldo. Ela teve de ser sacrificada para virar santa. Riobaldo é sacrificado por meio do sacrifício de Diadorim (parte de si), transferência ritual.

A travessia de Maria reflete em miniatura a de Riobaldo. Walnice Nogueira Galvão observa que o duplo crime de Maria Mutema “estabelece o padrão que se repete em todos os níveis” (1986, p. 13). Ela conclui que “a dupla imagem – concreta e abstrata – que se encontra no caso de Maria Mutema é a matriz imagética do romance” (1986, p. 121). Mutema vai de um polo ao outro, de modo a esboçar a tensão harmônica entre opostos, por meio do aprendizado pelo sofrimento, conhecimento trágico.

A sexta reduplicação é uma das menores de todas em extensão e uma das poucas que aparece na segunda metade do livro. Essa estória de fuga, guerra, religião, alternância, metamorfose, reencontro modificado é toda entrecortada pelo motivo de amor platônico de Riobaldo por Diadorim. Há também o tema da ancestralidade, resgatada na atualidade pela paródia. É a estória do arraial do Carujo:

Dou exemplo. Do que houve e se passou, uma vez, no Carujo, arraial triste, em antigos tempos. O povo dali fugiu, por alguma guerra ou pressa, fecharam a igrejinha com um morto lá dentro, entre velas... Eu gostava de Diadorim corretamente; gostava aumentado, por demais, separado de meus sobejos. Aquilo, davandito, ele tinha falado solto e sem serviço, era só uma recordação, assim um fraseado verdadeiro, ditado da vida. O que não fosse destinado para ele nem para mim, mas que era para todos. Ou, então, sendo para mim, mas em outros passados, de primeiro. Ali naquele lugar, o Carujo, no reabrirem, depois de uns meses, a igreja, o defunto tinha se secado sozinho (2006, p. 502).

Essa estrutura em abismo reflete a ancestralidade resgatada – pela paródia – (“em antigos tempos”), sobretudo quando Riobaldo diz ter outros passados (“sendo para mim,

mas em outros passados, de primeiro”). Esse passado consiste nos personagens primeiros, que são recriados, estilizados e parodiados, em Riobaldo, qual Fausto, Hamlet, Quixote, Gargantua e Odisseu, só para elencar alguns já citados. Portanto, esse é mais um fragmento altamente significativo, ruína, que desnuda a estratégia poética da paródia, feita de estilhaços que se renovam, recompondo o todo.

Mais uma vez, a igreja está no centro de uma estória sertaneja, o ponto de vista teológico remete ao barroco. Outra característica barroca é a constante metamorfose, expressa no fragmento do defunto que se decompõe, ficando só ossos, desnudando seus interiores. A metamorfose também se expressa na alternância entre guerra e paz, pressa e paciência, fuga e retorno. Uma das grandes originalidades da narrativa sertaneja é justamente sua articulação entre paródia, *mise en abyme*, épocas viquianas em suas alternâncias e coexistências, refletida na barroca metamorfose de tudo, da narrativa, dos personagens, da natureza, enfim, a transformação carnavalesca é geral.

A alternância de estações e de épocas históricas, reflexo da incessante metamorfose, é refletida no entrecruzamento da construção em abismo com a estória de amor platônico entre Riobaldo e Diadorim. O reencontro da cidade com a igreja e seu defunto é modificado, como as épocas viquianas, e os encontros de Riobaldo e Diadorim. É um grande mistério, misterioso é todo amor e misteriosos parecem ser os sentidos desse fragmento.

A sétima construção em abismo que interpretaremos é a canção de Siruiz: motivo poético-quixotesco que leva Riobaldo a errar pelo sertão entre deus e demo, na sua travessia rumo a si, à música popular e ao ser tão. Também a canção sintetiza os principais motivos literários do *Grande sertão*, encenando-os em miniatura. Ela possui doze partes, como os céus com seus doze signos zodiacos. A totalidade cósmica representa o conjunto da narrativa. Cada parte da canção representa uma das doze dimensões do sertão. Esses fragmentos se encontram em conjunção cósmica para formar uma única e mesma música:

1 – “Buriti, minha palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar...” (2006, p. 52).

A primeira parte da canção jagunça reflete o mundo dividido. Sua morada é do lado esquerdo, demoníaco, mas o seu Buriti fica “lá na vereda de lá”, supõe-se do lado direito, no polo oposto, divino. O próprio sertão foi formado por um grande mar cretáceo, como encena Euclides da Cunha. O tempo todo o sertão rosiano faz menção a esse mar ancestral. Por sua alternância, a figura de Diadorim se associa ao mar (que o sertão foi) e, por seus olhos verdes, se liga ao Buriti. Também por deixar ereta a palmeira de Riobaldo. A significação geral do Buriti é a do falo cravado na terra, na carne.

O segundo fragmento é o refrão da música. Ele tematiza o motivo da alternância do tempo cíclico, ora cá, ora lá, indo e voltando. O refrão se repete modificado, em jazz ou em fuga, em isomorfia com as demais camadas narrativas. O refrão reflete também a expectativa desiludida, do eu que faz que vai lá dentro, mas acaba voltando. O eu faz que vai, mas volta ao mesmo ponto, qual retorno de refrão:

2 – Refrão: “Olererê, baiana...
Eu ia e não vou mais:
Eu faço
que vou
lá dentro, oh baiana!
E volto do meio pra trás?” (2006, p. 67).

Às vezes os fragmentos vão ficando mais obscuros, às vezes menos. A terceira parte da canção fala da prisão dos instintos primitivos, animais, do boi mocangueiro. É a prisão da rigidez inflexível (buriti sem entortar). Estar preso ao outro, no caso à árvore, é o próprio diabo, o próprio inferno. A prisão existencial requer uma libertação poética, aquela que faz a palmeira debruçar e o buriti entortar:

3 – “Meu boi preto mocangueiro
Árvore para te apresilhar?
Palmeira que não debruça:
buriti – sem entortar...” (2006, p. 80).

A quarta reflexão da música aparece em três estrofes. É a primeira vez que uma parte da música tem mais de uma estrofe:

4 – “Urubu é vila alta,
Mais idosa do sertão:
Padroeira, minha vida –
Vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...”

Corro os dias nesses verdes,
Meu boi mocho baetão:
Buriti, água azulada,
Carnaúba – sal do chão...

Remanso de rio largo,
Viola da solidão:
Quando vou p’ra dar batalha
Convido meu coração...” (2006, p. 119).

Esse fragmento encena a alta reflexão ancestral, mais idosa do sertão, como os urubus voando em círculos em torno da carniça. De cima, os urubus têm visão panorâmica, como Euclides de seus sertões, e que Riobaldo por vezes dá de seu *Grande sertão*. O retorno cíclico é prenunciado em dúvida. O eu lírico não sabe se volta ou não. Sim, volta, como refrão. A segunda estrofe encena a dicotomia entre a doçura do buriti, vivendo em paz em sua água azulada, na sua sutileza paradisíaca, com a resistência da carnaúba, que nasce e vive até em água salobra. Sua obsessão pelo buriti contamina sua visão, que começa a ver tudo verde, como seus dias correm verdes, que nem os olhos de Diadorim. A lembrança dos verdes buritis dos olhos de Diadorim remete ao motivo órfico da solidão, do sofrimento convertido em música.

A descida de Orfeu aos infernos, com a perda irreparável de seu amor, faz surgir seu canto poético. Também o canto poético de Riobaldo é oriundo de uma experiência dolorosa de perda irreparável de seu amor, Diadorim, com quem ia junto para a batalha. Com Diadorim na guerra, o coração dele fica em conflito, desejando que seu amor sobreviva. O coração de Riobaldo está em guerra como o sertão e como Diadorim. O tema de seu amor platônico, não oficial, faz lembrar também de seu amor oficial por Otacília,

cujo pai é rico. É como se o amor oficial envolvesse negócio, do mesmo modo que em Machado de Assis. O pai de Otacília tem negócio, é rico, possui muitas terras, latifúndio. Ele casa com ela, para o prazer mútuo do casal. O amor platônico do fragmento anterior entra em tensão com o amor oficial do quinto fragmento:

5 – “Seu pai fosse rico,
Tivesse negócio,
Eu casava contigo
E o prazer era nosso...” (2006, p. 126).

Mais uma vez, há o retorno cíclico ao refrão, mas dessa vez modificado, muito mais fragmentado, pura espiral. Ao retornar ao mesmo ponto, já não se é mais o mesmo, como no rio de Heráclito, ou como nas épocas históricas de Vico, os elementos se repetem, mas modificados:

6 – Refrão: “Olererê baiana...
Eu ia e
não vou mais:
Eu fa-
ço que vou lá dentro, oh baiana,
e volto
do meio
p’ra trás...” (2006, p. 177).

O sétimo fragmento, como número da criação, inversamente, vai refletir o apocalipse jagunço, o fim do mundo:

7 – “Trouxe tanto este dinheiro
o quanto, no meu surrão,
pra comprar o fim do mundo
no meio do Chapadão.

Urucuia – rio bravo

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

Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
toda noite é rio-abaixo,
todo dia é escuridão...” (2006, p. 317/318).

O motivo literário do apocalipse sertanejo está claramente ligado ao dinheiro, em clara referência ao poder de mando e comando, hierárquico, de exploração. A ligação da canção de Siruiz com a narrativa de Riobaldo fica cada vez mais evidente quando cita o Urucuia, rio da vida dele. O canto musal do rio soa à feição de Riobaldo, reflete sua vida, que se alterna entre seu destino obscuro e a clareza de suas reflexões. A última estrofe já começa recriando um dos leitmotivs principais da obra – “viver é muito perigoso” – que na sua versão lírica musal se deforma em “vida é sorte perigosa”. O perigo vem das necessidades da vida que precisam ser supridas, caminhando no sutil fio da navalha entre acaso e necessidade. A queda, a descida à obscura morada do ser, aos seus interiores infernais, é encenada nos versos finais.

A própria propagação da canção de Siruiz reflete o processo de reduplicações paródicas. Cada fragmento da canção recria e completa o anterior. As aparições cíclicas do refrão fazem parte rigorosamente calculada desse circuito. Ele aparece mais uma vez, quase igual à sua primeira versão, mas agora a palavra “Baiana” aparece com letra maiúscula, e há breves alterações na pontuação, leve deformação carnavalesca, estilização:

8 – Refrão: “Olererê, Baiana,
eu ia e não vou mais...
Eu faço
que vou
lá dentro, oh Baiana,
e volto do meio p’ra trás...” (2006, p. 451).

A nona parte da música sertaneja de Siruiz reflete explicitamente o pacto fáustico com o demo, não deixando mais sombra de dúvida de que a canção encena em miniatura os dramas do *Grande sertão*. Esse fragmento sintetiza uma parte imensa da narrativa, concentra suas principais linhas:

9 – “Hei-de às armas, fechei trato
nas Veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não.

Em tempo de vaquejada
todo gado é barbatão:
deu doideira na boiada
soltaram o Rei do sertão...

Travessia dos Gerais
tudo com armas na mão...
O sertão é a sombra minha
O rei dele é Capitão!...” (2006, p. 463/464).

“Sombra, só de gameleira,
na beira do riachão” (9b) (2006, p. 509).

Já na primeira estrofe, o eu lírico anuncia o motivo da guerra, tanto externa (das armas) quanto interna (do pacto com o demo, com o cão). A aparição do demo enquanto cão remete a uma das visões de Fausto sobre Mefisto. Essas guerras se ligam à linha do amor – o do sim de Otacília e do não de Diadorim. Afinal, Riobaldo faz o pacto e vai à guerra por amor a ela. No momento em que esse trecho da música é cantado, Riobaldo já fez o pacto com o diabo. Agora a boiada está doida, os sentidos se inverteram: quem obedecia manda, e vice-versa. Agora é a vez das verdades não oficiais do diabo, o rei do sertão, chefe jagunço, agora Riobaldo, Urutu-Branco.

O tema da travessia pelo sertão em guerra externa (das armas) e interna (dos amores demoníacos) fica evidente. A mão é um índice poético que se liga à Lady Macbeth e sua

sede por poder, pelo destronamento do rei e conseqüente coroamento de um novo: o rei dele é Capitão. Essa guerra sertaneja e o próprio sertão foram assimilados por Riobaldo, agora se refletem na narrativa dele, são sombras visíveis de suas dimensões internas: gaviões voando livres em ventos visíveis. A quarta aparição do refrão, décima parte da canção, é intensamente fragmentada como a segunda, mas com Baiana com a primeira letra maiúscula, como na terceira. Essa quarta aparição do refrão é a síntese da segunda e da terceira, as mistura, desnudando o processo de reduplicações paródicas na condensação sofrida pelo refrão, como pelos leitmotivs, pelas estórias em abismo e por toda a narrativa:

10 – Refrão: “Olererê
Baiana...
Eu ia
e não vou mais...
Eu faço
que vou
lá dentro, ó Baiana:
e volto do meio p’ra trás!” (2006, p. 545).

O décimo primeiro fragmento aborda a questão cósmica que nunca se desliga da telúrica, como os espinhos da Macambira, que apontam para as estrelas. Os espinhos são as dores, sofrimentos, que a terra telúrica do sertão provoca, como o sofrimento de amor, que permeia toda a narrativa e existência de Riobaldo. No fim, há uma espécie de “bem-me-quer-mal-me-quer”, no eterno jogo de conquistas e perdas que é o amor. Também as plantas amam, se entrelaçam e se perpetuam como os humanos, também estão sob a vigência do estatuto erótico do mundo:

11 – “Macambira das estrelas,
quem te deu tantos espinhos?
Macambira das estrelas
xique-xique resolveu:

– Quixabeira, bem me queira,
quem ama, Bem, sou eu...”

Por fim, o fragmento final: o décimo segundo (número da totalidade dos céus, correspondendo à integralidade do ser): o menor e mais sintético. Em pouquíssimos traços encerra e origina um rol de sentidos. O fragmento final fala sobre o sujeito cindido entre deus e demo, a eterna batalha decisiva entre o bem e o mal. Ela se passa tanto no anfiteatro do sertão quanto no palco interno do ser, remanso largo:

12 – “Remanso de rio largo...
deus ou demo, no sertão...” (2006, p. 561).

Como podemos ver, as estratégias de reflexão são muitas: vão desde a estrutura narrativa das reduplicações paródicas das estórias, que se expressam em construções em abismo estanques, mas interligadas; até as deformações e transformações dos leitmotivs; como também pelos fragmentos da canção de Siruiz e pelas reflexões críticas das parábases. Desse modo, já estamos definindo a especificidade da *mise en abyme* rosiana.

A estrutura em abismo representa o próprio movimento da *physis* na dimensão narrativa. Ela a faz fluir como rio, sempre o mesmo e sempre outro, constantemente igual e incessantemente mudando. Sua via é feita por sua própria força de enxurrada, assim como pelo acaso da topografia, das pedras e quedas, dentre tantos acasos e necessidades possíveis. Ela se altera em vários estados: líquido, sólido e gasoso, entre outros mais extremos. A água segue seu caminho percorrendo-o várias vezes ao infinito, num eterno ciclo. Como em Goethe, as nuvens se movimentam coreográficas e em vários estados.

A forma como captamos o mundo também seria em abismo – nossos sentidos o captam e o reduplicam em miniatura dentro da gente em forma de imagem ou de som. A realidade que vemos do mundo já é em si uma recriação que nossos sentidos fazem dele – o apreendemos num processo infinito de reduplicações. Assim se estrutura o fluxo contínuo de consciência de Riobaldo, expressando o motivo do rio. Seu fluxo de consciência é moderno, pois atualiza o antigo e mistura todos os gêneros e minerais.

A consciência de Riobaldo se move como um rio, por meio de suas construções em abismo, que vão se reduplicando ao infinito. Assim se tem a alternância dos estilos, gêneros e épocas temporais viquianas. O jovem Riobaldo viveu na época divino-heroica do sertão e o narrador Range-Rede vive na época viquiana racional. O Riobaldo narrador tem seu fluxo de consciência moderno e o jovem tem sua experiência primitiva. O narrador é o

jovem protagonista modificado, é o mesmo, sendo outro, como as épocas viquianas. O curso tanto do fluxo de consciência quanto da repetição cíclica das épocas históricas é imprevisível, se dá ao acaso e por necessidade. Vai se moldando aos desvios da terra e da existência, ao mesmo tempo em que os molda. Corre para frente e para trás, se expande e contrai, é raso e fundo. Volta ao mesmo lugar, só que modificado em eterna espiral.

Podemos tentar sintetizar a isomorfia entre todas as camadas da narrativa rosiana assim: a metamorfose do ser e da narrativa de Riobaldo se expressa por meio da paródia (metamorfose da tradição) em *mise en abyme* (expressão da metamorfose do mundo e da literatura pela paródia), ressoa nas palavras perpetuais (metamorfose do sentido das palavras e provérbios) e é encenada na constante metamorfose da natureza e do mundo (barroco), em consonância com a metamorfose narrativa e a alternância das épocas históricas viquianas. Essa mistura alquímica em álgebra mágica expressa o primado da intuição, da criação e da imaginação sobre a megera cartesiana.

Assim, a construção em abismo não é mero princípio de composição. É uma forma de processo da consciência e dos sentidos humanos, telúricos, animais e cósmicos. É uma forma de captar, entender, desvelar, analisar, criticar, criar, sustentar e mudar o mundo. É uma forma de estruturar o universo buscando compreendê-lo. Ela estende a reflexão ao infinito, ao incorporar os antigos sem prendê-los ao passado.

1.3 A especificidade da paródia rosiana

Com tudo o que foi exposto, é possível tentar delinear a especificidade da paródia rosiana. Vimos que Guimarães Rosa recria os temas e motivos literários universais e que sua paródia está intrinsecamente ligada à construção em abismo. O poeta e crítico literário Haroldo de Campos fornece um exemplo de paródia rosiana. Ele entende a tradução e o fazer literário enquanto recriação, e ilustra essa visão mostrando como o fim sem final do *GSV* é uma recriação do encerramento de *Finnegans Wake*, de James Joyce:

Grande Sertão: veredas / (fim)

E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece –

parece é um pau grosso, em pé enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.

Finnegans Wake (Finnicius Revém) / (fim)

(tradução: Augusto + Haroldo de Campos)

Sim, me vou indo. Oh amargo fim! Eu me escapulirei antes que eles acordem. Eles não hão de ver. Nem saber. Nem sentir minha falta. E é velha e velha é triste e velha é triste e em tédio que eu volto a ti, frio pai, meu frio frenético pai, meu frio frenético feerível pai, até que a pura vista da mera aforma dele, as lágua e lágua dele, me façam maremal lamasal e eu me lance, ó único, em teus braços. Ei-los que se levantam! Salva-me de seus terríperos tridentes! Dois mais. Um, dois morhomens mais. Assim. Avelaval. Minhas folhas se foram. Todas. Uma resta. Arrasto-a comigo. Para lembrar-me de. Lff! Tão maviosa manhã, a nossa. Sim. Leva-me contigo, paizinho, como daquela vez na feira de brinquedos! Se eu o vir desabar sobre mim agora, asas branquiabertas, como se visse Arkanjos, seu pênsil que decairei a seus pés, Humil Dumilde, só para louvá-los. Sim, fim. É la. Primeiro. Passamos pela grama psst trás do arbusto para. Psquiz! Gaivota, uma. Gaivotas. Longe gritos. Vindo, longe! Fim aqui. Nós após. Finn équem! Toma. Bosculaveati, mememormim! Ati mimmênios fim. Lps. As chaves para. Dadas! A via a uma a uma a mém a mor a lém a (1970, p. 32/33).

Os irmãos Campos fornecem um precioso exemplo de recriação rosiana. Nesse caso, temos uma recriação direta de um clássico da literatura universal. O *Grande sertão* de Guimarães Rosa é paródico não só no fim, como demonstra Haroldo, mas do princípio ao fim. O princípio da narrativa de Riobaldo é constituído como um prólogo dramático convertido em prólogo narrativo. Esse prólogo sertanejo mistura alquimicamente uma diversidade infindável de prólogos dramáticos, tanto trágicos quanto cômicos, como prólogos narrativos, da literatura universal. Podemos perceber no prólogo rosiano também um reflexo do rabelaisiano.

O prólogo de *Gargantua* é marcado pelo diálogo direto do narrador com o leitor. A princípio o narrador elogia o leitor, a seguir passa às injúrias, o tempo todo faz apostas com o leitor, ironizando-o. O prólogo começa de modo elogioso: “Ilustríssimos bebedouros, e vós, preciosíssimos galicados, de vez que a vós, e não a outrem, são dedicados meus escritos” (1986, p. 41). Para Bakhtin, “esses elogios são redigidos no mais puro estilo dos charlatães da feira [...] que não esquecem de cantar louvores dos remédios miraculosos”, “impregnados do riso do povo em festa” (2010, p. 138).

Bakhtin observa também que “a língua dos prólogos é tipicamente oral”. O prólogo do *Grande sertão* também é tipicamente oral e principia dialogando com o leitor: “– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não” (2006, p. 7). Riobaldo também começa seu diálogo com o interlocutor-leitor do modo mais elogioso possível: “É o que ao senhor lhe digo, à puridade. Sei que é bem estabelecido, que grassa nos Santos-Evangelhos” (2006, p. 9).

A seguir, o tom elogioso vem com uma sugestão de que o interlocutor-leitor tem um tom oficial, sério, “assisado”. É justamente esse tom assisado, sério, oficial que a narrativa de Riobaldo quer destronar. Esse elogio ganha também um tom injurioso implícito, inaugurando a ambiguidade do elogio-injúria: “Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não: Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe muita valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter aragem de descanso. Lhe agradeço” (2006, p. 10).

Já mais para o final do prólogo, Riobaldo começa a ironizar mais claramente seu interlocutor-leitor: “Digo isto ao senhor, de fidúcia. Também, não vá pensar em dobro” (2006, p. 24). Como o leitor pode deixar de pensar em dobro se o tempo todo Riobaldo diz que sua narrativa é ambivalente? O narrador não deixa mais de ironizar o interlocutor-leitor e seus elogios são sempre ambíguos, contendo também, ao mesmo tempo, a injúria, a zombaria.

Riobaldo chega a exigir a permanência do interlocutor em sua casa por três dias, não por acaso o número cabalístico e carnavalesco principal da narrativa: “O senhor me desculpe, mas emprenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias!” (2006, p. 25). Nessa passagem, o três provavelmente representa a complementaridade do triângulo, unindo a terra, onde está fincada sua base, aos céus divinos, para onde aponta. Ela se passa na

fronteira entre a escuridão de domingo de noite e a luz da segunda de manhã. É a passagem do descanso sabático para o início de mais uma semana em ciclo – solstício.

A ironia aí é que Riobaldo exige a permanência do interlocutor mesmo dizendo que o objetivo do estrangeiro não pode ser alcançado do modo que ele pensa: oficial e sério. O narrador ironiza, assim, a seriedade oficial de seu convidado. O interlocutor-leitor teria de se despir da racionalidade fria da seriedade oficial para poder captar a verdade primitiva do sertão selvagem, sua linguagem e sua concepção de mundo poética, paródica e estruturada em abismo.

A seriedade oficial seria um empecilho para o interlocutor conhecer a primitiva verdade poética do sertão, que só pode ser conhecida pela união do entendimento racional com a imaginação, a intuição e a criação poética: “Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora – digo por mim – o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram” (2006, p. 25).

O interlocutor rosiano aparentemente quer conhecer o antigo sertão primitivo, ou seja, desbravar o desconhecido. Riobaldo parece oferecer esse conhecimento oculto ao interlocutor, mas não por meio da seriedade oficial que ele espera, desiludindo, de certa forma, a sua expectativa. Bakhtin define “o motivo central do prólogo – a oferta ao leitor de procurar o sentido oculto da obra” (2010, p. 148). Riobaldo busca esse sentido oculto o tempo todo, convidando o leitor a procurá-lo com ele. Convites sempre irônicos e carnavalescos, no sentido de sua ambiguidade de elogio-injúria.

Esses elogios-injúrias não são gratuitos. Bakhtin infere que em Gargantua “os elogios-injúrias são o motor do conjunto do discurso [...], eles determinam seu tom, seu estilo, sua dinâmica” (2010, p. 146). O crítico russo vê um sentido fundamental nesse processo, como “ideia de um mundo em estado de perpétuo inacabamento, que morre e nasce [...], um mundo bicorporal. A figura de dupla tonalidade, que reúne os louvores e as injúrias, esforça-se por apreender o próprio instante da mudança, a [...] passagem do antigo ao novo” (2010, p. 143).

Interessante é que, em uma de suas parábases, Riobaldo expressa uma concepção de mundo semelhante a essa a que Bakhtin se refere, carnavalesca: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou” (2006, p. 23). Passagem que parece até uma

recriação sertaneja daquele trecho de Bakhtin sobre a concepção de mundo carnavalesca. Essa é a visão carnavalesca por excelência. Também a narrativa de Riobaldo encena essa eterna metamorfose, antecipada no prólogo. O prólogo do *Grande sertão* antecipa ainda o tom ambíguo da reversibilidade e o motivo literário do sujeito cindido entre deus e demo, do apocalipse jagunço, dos amores possíveis e impossíveis, oficiais ou não.

O tema do riso é mais um prenunciado no prólogo parabático: “O senhor ri certas risadas”. Em Rabelais, o prólogo começa com uma enumeração que leva ao motivo do riso: “Harpias, sátiros, gansinhos bridados, lebres cornudas, patas albardadas, bodes volantes, veados atrelados e outras engraçadas figuras imaginadas para provocar o riso” (1986, p. 41). Bakhtin fala largamente sobre a tradição e o significado do riso na literatura: “o riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem”. O crítico mostra com muita sobriedade toda a dignidade do riso enquanto conhecimento fundamental e profundo: “É um ponto de vista particular e universal sobre o mundo [...], não menos importante [...] do que o sério” (2010, p. 57).

O riso é tão importante que “somente o riso [...] pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo”. Bakhtin alega também a “doutrina da virtude curativa do riso” (2010, p. 57/58); de modo a ver o “riso como um princípio universal de concepção de mundo, que assegura a cura e o renascimento” (2010, p. 60). A narração de Riobaldo é catártica, pois busca o dom curativo da palavra divina, para garantir a não validade de seu pacto e se assegurar de que seu destino não será o inferno. Para isso, Riobaldo tem de se apropriar da virtude curativa do riso, para se curar do diabo, do homem humano com poder de mando e comando que ele incorporou no seu trato com o diabo.

Ele tem, então, de calcular o impacto de sua narrativa no leitor, de modo a provocar o riso crítico, questionador, libertador. Riobaldo só pode se libertar com a simultânea libertação de seu interlocutor, o leitor. Guimarães Rosa mistura alquimicamente elementos cômicos rabelaisianos com os críticos aristofânicos, modernos shakespearianos, entre muitos outros. Para Bakhtin “o prólogo [...] é um disfarce paródico dos métodos eclesiásticos de persuasão” (2010, p. 144). Parece ser mais ou menos isso que Riobaldo alega sobre sua narrativa para seu interlocutor ao falar da estória de “missionário esperto engambelando os índios” (2006, p. 15).

Há também nessa passagem uma alusão ao padre Antônio Vieira, prenunciando o traço barroco da obra. Prenuncia também a principal contenda heroica, a euclidiana, a

demanda épica civilizatória, do “missionário” estrangeiro Zé Bebelo, contra os da terra, índios, jagunços liderados por Joca Ramiro e Hermógenes. Outra característica do prólogo rosiano, que lembra Rabelais, é a propagação indefinida de enumerações: “Por mim, tanto vi, que aprendi. Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro, o Muitos-Beijos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes...” (2006, p. 10). No sertão rosiano, grande parte das enumerações são sobre os infintos epítetos do diabo, mas há também todo tipo de enumeração.

Já vimos uma enumeração de Rabelais logo no prólogo de seu livro e há muitas outras, elas se propagam indefinidamente: “Uma esfera para representar a esperança; penas de pássaro, as penas; uma flor, a melancolia; a lua bicórnea, uma vida progressiva; um banco quebrado, a bancarrota; não e uma couraça, non durabit; um leito sem sobrecéu, um licenciado” (1986, p. 78). Segundo Bakhtin, “essas enumerações estão completamente dentro do espírito da praça pública” (2010, p. 153). Para ele, “em Rabelais todas as quantidades [...] são infinitamente exageradas” (2010, p. 409). E ele completa, “todas essas enumerações comportam uma apreciação elíptico-injuriosa (hiperbolizadora). Mas há, é claro, diferenças capitais entre as diversas enumerações, que servem, cada uma, a fins artísticos variados” (2010, p. 153).

Muitas das construções em abismo se encontram no prólogo sertanejo, ajudando a antecipar o tema, o motivo e o tom predominante da narrativa. Também essas estruturas se propagam, mas vão ficando mais escassas no fim. A primeira parte da narrativa é mais fragmentada e misturada, representando a imaginação humana e o caos cósmico; a segunda metade é mais linear e menos fragmentada, representando o rigor da razão e o cosmos do universo.

O carnaval paródico, sim, se estende do princípio ao fim da narrativa. Outra imagem carnavalesca que se propaga na obra de Rosa, e que remete a Rabelais, é a do banquete. O tempo todo, os personagens sertanejos bebem, comem e fumam. Essas cenas expressam a intertroca entre exterior e interior e vice-versa. O mundo é assimilado e interiorizado pela boca, no caso da bebida e da comida. No caso do fumo, o mundo é interiorizado, vai ao fundo, e em seguida é novamente exteriorizado. Trata-se da relação íntima dos homens e mulheres com o mundo.

A interpretação de Bakhtin sobre as cenas de alimentação em Rabelais vai nesse sentido. Para ele, “as imagens de alimentação estão ligadas à do corpo e da reprodução (fertilidade, crescimento, parto)” (2010, p. 244). Há uma consonância carnavalesca

rigorosamente composta entre todas as imagens, todas as camadas. Seu caráter carnavalesco consiste em que a “tendência à abundância está presente em cada uma das imagens do beber e do comer [...], seu hiperbolismo, o seu tom triunfal e alegre” (2010, p. 243).

Bakhtin entende o “banquete enquanto enquadramento essencial da palavra sábia, dos sábios ditos, de alegre verdade” (2010, p. 248). Desse modo, também o banquete reflete a deformação hiperbólica e a constante renovação e transformação do corpo e do mundo. Assim, ele possui um paralelismo também com o coroamento: “O banquete [...] preenhe [...] de funções de coroamento [...], um coroamento sempre preenhe de um princípio novo” (2010, p. 247).

Todo coroamento de um novo princípio vem depois de um destronamento do poder e da verdade antigos. O número de chefes jagunços destronados no *Grande sertão* não é casual, como nada na narrativa é sem importância, tudo é minuciosamente calculado. São sete as cenas carnavalescas de destronamentos bufões no *Grande sertão*. Sete que, em geral, é o número da criação do mundo. O primeiro chefe jagunço, divindade sertaneja, rei do sertão primitivo e medieval, a ser destronado é Sô Candelário, numa cena carnavalesca de apoteose de destronamentos:

Era para vir alguém, quem veio foi João Goanhá. E as descrições que deu foram de todas as piores. Sô Candelário? Morto em tiroteio de combate, metralhadoras tinham serrado o corpo dele, de esguelha, por riba da cintura. O Alípio, preso, levado para a cadeia de algum lugar. Titão Passos? Ah, perseguido por uma soldadesca, tivera de escapar pra Bahia (2006, p. 66).

Essa cena de destronamento é contada por João Goanhá pela boca de Riobaldo, por interposta pessoa: o corpo de Sô Candelário é despedaçado, característica clássica das cenas de destronamento carnavalesco. É Bakhtin quem assinala que “as batalhas sangrentas, os despedaçamentos, sacrifícios nas chamas, mortes, golpes, surras, imprecações, injúrias mergulham no ‘tempo alegre’ que dá a morte e a vida, que interdiz ao antigo de perpetuar-se e não cessa de gerar o novo e o jovem” (2010, p. 183). Uma das especificidades dos destronamentos rosianos é o fato de serem simultaneamente *cosmofania teocrítica*. Desse modo, os destronamentos se tornam ainda mais ambíguos,

pois passam a ser ao mesmo tempo coroamentos, uma vez que ao morrer os chefes jagunços viram mito.

O princípio de *cosmofania teocrítica* da mitologia, de ocultação de um deus gerando um novo aspecto do mundo, é expresso em uma passagenzinha aparentemente sem importância, já nos fins da narrativa. O grande Zé Bebelo era desconhecido do povo, afinal ainda não tinha morrido, não havia virado mito. Por outro lado, Medeiro Vaz, que já sofrera sua *cosmofania teocrítica*, possui fama de divindade sertaneja: “Às vezes, não sei por que, eu pensava em Zé Bebelo, perguntava por ele em outros tempos; e ninguém conhecia aquele homem, lá, ali. O de que alguns tivessem sem notícia era da fama antiga de Medeiro Vaz” (2006, p. 531/532). O segundo deus do sertão destronado, é justamente Medeiro Vaz. Começa a propagação apoteótica de destronamentos:

Medeiro Vaz – o rei dos gerais –; como era que um daquele podia se acabar?! [...]. Coração me apertou estreito. Eu não queria ser chefe! “Quem capitaneia...”. Vi meu nome no lume dele. E ele quis levantar a mão para me apontar. As veias da mão... Com que luz eu via? Mas não pôde. A morte pôde mais. Rolou os olhos; que ralava, no sarrido. Foi dormir em rede branca. Deu a venta (2006, p. 79).

Medeiro Vaz, o rei dos gerais, na sua agonia de morte sabe que está sendo destronado e se preocupa em coroar seu sucessor. Seria Riobaldo, mas ainda não era a hora e vez do protagonista, ele ainda não era pactário, nunca quis ser chefe jagunço, como mostra essa cena. Ele teve de se tornar chefe, fazendo pacto com o diabo, por amor a Diadorim, para realizar o projeto de vingança dela. Se na segunda metade da narrativa os fragmentos de *mises en abyme* enfraquecem, as cenas de destronamento se intensificam.

O terceiro rei sertanejo a sofrer *cosmofania teocrítica* é precisamente o pai de Diadorim, o chefe dos chefes, rei máximo do sertão, Zeus do Olimpo sertanejo. É esse destronamento que gera a segunda demanda épica, a de vingança familiar de Diadorim. É essa morte que produz a necessidade de Riobaldo firmar pacto para ser coroado chefe e cumprir o projeto de vingança de seu amor. Essa demanda de vingança provoca o fim do mundo jagunço, o apocalipse do sertão primitivo. Sua derrocada começa aí. O sertão divino-heroico começa a ser destronado para o sertão humano ser coroado:

O Gavião-Cujo levantou um braço, pedindo prazo. A fé, quase gritou:
 – “Mataram Joca Ramiro!...”
 “Aí estralasse tudo – no meio ouvi um uivo doido de Diadorim” [...].
 Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava [...].
 – “...Matou foi o Hermógenes...” [...].
 – “...O Hermógenes... Os homens do Ricardão...” [...].
 – “Desgraça foi num lugar, na Jerara, [...]. Aquilo foi à traição toda”
 (2006, p. 295/297).

É interessante que assim que o rei supremo do sertão morre aparece o tema do reino, a partir da imagem da cera da vela. É como se o rei estivesse derretendo, sendo destroçado. Sua *teocriptia* se passa num lugar chamado Jerara, que em linguagem poética deve querer dizer “o que gera”. É o tema da geração e da renovação que vem da morte. Com a ocultação da divindade maior, Joca, o bando jagunço se divide em dois. Um deles é liderado pelo novo grande chefe Riobaldo, junto com Diadorim; o outro por Hermógenes e Ricardão. Já com seu poder de pactário, o Urutu-Branco consegue rastrear os Judas e cercá-los. Ricardão fica encurralado e é o quarto chefe destronado, esse pelo recém-coroadado Riobaldo:

Saiu, deu uns passos. Como vinha, alto, chapéu na cabeça, até meio sorridente. Não se esbugalhava. Assim estivesse pensando que ia ter julgamento? Achei que. E ele não estava ferido. Caminhou mais. Sendo que – e, aí, foi minha ideia? – ah, não; mas vi que Diadorim, de ódio, ia pular nele, puxar faca. Só fiz fim: num tirte-guarde: atirei, só um tiro. O Ricardão arriou os braços, deu o meio do corpo, em bala varado. Como no cair, jogou uma sua perna para lá e para lá. Como caiu se deitou. Se deitou, conforme quase não estivesse sabendo que morria; mas nós estávamos vendo que ele morto já estava” (2006, p. 557/558).

Esse quarto destronamento é dramático, teatral, até circense. A queda de Ricardão em câmera lenta, desengonçado e patético lembra estripulia de palhaço. A cena é altamente gestual e coreografada. Puro gesto carnavalesco de destronamento bufão, zombaria pura, iminente renovação. Com seu poder demoníaco, Riobaldo não precisa de mais do que um

tiro para matar instantaneamente. Cai o braço direito do demo, de Hermógenes. Agora ele liderará sozinho, terá de conter a fúria vingativa de Diadorim solitário. O cenário está montado para a Batalha Final. O palco é o tabuleiro do grande anfiteatro do sertão rosiano, como também o euclidiano. Mais uma vez, Riobaldo protege Diadorim, e mata o primeiro Judas no lugar dela. Se alguém tiver que ser julgado por deus, indo para o inferno por esse assassinato, Riobaldo prefere ser ele a Diadorim.

Antes do apoteótico destronamento final, temos a queda, que na verdade é uma subida ao Olimpo como mito sertanejo, de Marcelino Pampa, o quinto chefe jagunço destronado. Isso se passa já em plena Batalha Final do Paredão, na crise entre o bem e o mal, em pleno estágio de apocalipse. Para o fim da cultura primitiva se processar, não pode restar um representante seu sequer: é o auge da crise que culmina com o destronamento do sertão primitivo, que se renova em sertão humano.

Era a cara pura da morte. – *Av'ave!* Marcelino Pampa, logo esse. Nem olhou ninguém. Curvou o corpo quase se quebrando em dois, ia encostar no chão; e largou tudo, espairoseu as mãos, e bofou da boca diversos feixes de sangue. Sangue dele. Semelhava que um boi nele tivesse pisado... E eu desfechei dez, para a frente, vingando fosse. Daí, vigiei. Um homem morre mais que vive, sem susto de instantaneamente, e está ainda com remela nos olhos, ranho moco no nariz, cuspes na boca, e obra e urina e restos de de-comer, nas barrigas... (2006, p. 581).

Essa é uma verdadeira cena de despedaçamento do rei. Imagem também teatral e coreográfica. A coreografia de morte de Marcelino começa trágica e termina cômica. Além de despedaçado, o rei é zombado. Todas as suas entranhas, que antes absorviam o mundo e o retransformavam, agora retornam ao mundo e serão absorvidas por ele. Um verdadeiro destronamento bufão. O rei está nu e exposto, até as entranhas. Bakhtin ressalta que, “nesse sistema, o rei-bufão, escolhido pelo conjunto do povo, é escarneado por esse mesmo povo, injuriado, espancado quando termina seu reinado” (2010, p. 172). Marcelino morre justamente quando o sertão já é um mundo agonizante. Um novo mundo está gestado, pronto para nascer.

Por fim, o destronamento final é mútuo. O destronador é destronado e o destronado também destrona. O vencedor é vencido e o vencido também vence. Mas a vitória maior é

de Diadorim que se vinga, mesmo que isso tenha custado sua morte. O objetivo final era o fim do Judas traidor, independente da sobrevivência dela ou não. De certa forma, a vingança foi mais importante que o amor. O sexto e o sétimo destronamentos bufões acontecem simultaneamente: é a morte mútua de Hermógenes e Diadorim, o apocalipse da linguagem, dos costumes, pensamentos, sentimentos e práticas primitivas do sertão. Toda essa cultura do interior do ser poético é aniquilada exatamente nessa imagem. Tudo isso tem de ser resgatado pelo canto poético de Riobaldo:

O senhor soubesse... Diadorim – eu queria ver – segurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambeteou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só... [...]. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios... *O diabo na rua, no meio do redemunho*... Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguincho de sangue: porfiou para bem matar! [...]. Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! [...]. Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram (2006, p. 594/596).

Com a morte mútua dos últimos dois representantes da concepção primitiva do *Grande sertão*, acontece seu apocalipse – a jagunçada finda. Agora, para se salvar do diabo, Riobaldo tem de tecer uma narrativa que resgate a concepção poética de mundo dos sertanejos primeiros, com sua originalidade da linguagem poética. Provavelmente a maior ligação entre Riobaldo e Gargantua seja justamente a recriação dessa atmosfera de passagem. É pelo fato de atravessarem processos de crise, na transição de uma era antiga (de opressão) à outra (de liberdade); de uma geração (Grandgousier e Joca) à outra (Gargantua e Riobaldo); de uma amizade à inimizade (como na Batalha Final do *Grande sertão* e nas carnavalescas guerras picocolinas), que essas obras dialogam e mutuamente se implicam.

Com todas essas imagens rosianas recriadas da tradição rabelaisiana, pretendemos delinear a especificidade da paródia rosiana, tão carnavalesca quanto à da Idade Média e

do Renascimento – com suas inversões de sentido, coroações e destronamentos, eterna renovação do antigo. Segundo Severo Sarduy: “A utilização paródica do código a que pertence uma obra, sua apoteose e irrisão – a coroação e o destronamento de Bakhtin – no interior da própria obra são os melhores meios para revelar essa convenção, esse engano” (1972, p. 172). A Batalha Final encena, não apenas a propagação barroca, como também a apoteose da cultura sertaneja primitiva e a da linguagem poética, sua irrisão; ligando-se ao tema barroco do engano. Assim, esse episódio se mostra dos melhores meios para revelar a convenção da obra rosiana.

Além de parodiar Rabelais, Rosa recria Dante, Quevedo, Cervantes, Goethe, Homero, entre muitos outros. Para utilizar a linguagem de Gérard Genette, podemos dizer que as obras de Homero, Aristófanes, Ésquilo, Ovídio, Rabelais, Cervantes, Quevedo, Goethe, Dostoievski, Joyce são hipotextos do hipertexto rosiano. Seguindo esse processo literário das reduplicações paródicas, Guimarães Rosa parece defender a volta cíclica à mentalidade, prática, costume, linguagem primeira, primitiva. Seria o retorno à origem do altíssimo primado da intuição, criação e imaginação. A paródia estaria ligada a essa concepção de mundo primitiva, que é a poética. A paródia seria o próprio modo de os homens e mulheres primeiras captarem o mundo e se relacionarem com ele e entre si. É assim que Rosa defende o altíssimo primado da intuição.

Dessa forma, a paródia em Rosa é uma concepção de mundo, um modo de captá-lo, compreendê-lo, transformá-lo e nos relacionarmos com ele e entre nós mesmos. Captamos a realidade com nossos sentidos que a reconstruam internamente. Ao captarem a realidade, nossos sentidos a decodificam, processam, recodificam e recriam, para formar uma imagem dessa realidade dentro da gente. Imagens e sons recriados no interior da gente, tornando-se o eixo central de nossa compreensão e visão de mundo.

Portanto, o que entendemos como realidade já é, em si, uma estilização ou paródia da realidade: uma recriação dela. Não captamos todas as dimensões da realidade, isso é sabido. Também nossa percepção absorve e transforma a realidade. É por isso que uma mesma realidade pode ser entendida de modo bastante distinto por pessoas diferentes, pois cada uma capta a realidade de acordo com suas experiências, conhecimentos, pensamentos, sentimentos, tabus, interdições, recalques, enfim, de acordo com sua própria cultura e conhecimento de mundo.

A paródia como entranhamento da vida no texto requer o entendimento de que não vemos nossa realidade; a recriamos na nossa mente por processos físicos e mentais, dando

a ela nossos traços pessoais, pelo filtro da nossa experiência, linguagem, cultura. De modo que, em certa medida, somos todos poetas – não há quem não possua capacidade de imaginação e criação. Criamos nossa própria realidade, por isso precisamos sempre do parâmetro do outro para termos certeza de que nosso entendimento de mundo não está submergindo em idiossincrasia. Na verdade, todos nós possuímos a capacidade poética de entendimento do mundo, compreensão, de recriar a realidade numa nova, de imaginar, intuir, construir, destruir, reconstruir, abolir as hierarquias.

A paródia pode, então, ser compreendida como uma forma humana de entendimento do mundo, da realidade. É por isso que quanto melhor se lê o contexto, mais profundamente se lê o texto; e quanto mais se compreende um texto, melhor se entende o mundo. Já que não vemos a realidade em si, mas a recriamos dentro de nós, diante de nossa visão de mundo e de acordo com o que conseguimos e como conseguimos captá-la, a paródia pode e deve ser encarada como um entendimento de mundo e um modo de renová-lo crítica e criativamente.

A paródia tem o sentido fundamental de um desvelar e desvendar do mundo e de si. O que Riobaldo faz é justamente desvelar o mundo do sertão, procurando desvendar seu mistério, enigma esfíngico de vida e morte, descobrindo a si mesmo, para poder se libertar do poder demoníaco de mando e comando, que aprisiona o homem humano em sua subjetividade egoísta. A paródia rosiana pode também ser definida como repetição com diferença, reprodução diferente. A originalidade e a novidade não são fenômenos vindos do nada. A literatura não vem de mera inspiração súbita do poeta, que compõe o texto sem referência no mundo e na própria tradição da arte que ele cria. Na realidade, a originalidade viria de uma espécie de reciclagem da tradição, uma renovação do que já existe, atualizando-o. Toda criação já é, em si, recriação.

Também as épocas históricas viquianas se alternam e acabam se repetindo, mas a repetição é diferente. Há uma semelhança na diferença e uma diferença na semelhança. Ambiguidade carnavalesca. A paródia seria, então, o entranhamento no texto do princípio cíclico-espiral histórico, existencial. Seria a expressão do processo histórico e existencial no texto. É uma forma de o próprio texto ser vida, já que a vida, em grande parte, é texto. Entendemos o mundo e os outros por imagens e palavras, mas, até as imagens nós buscamos racionalizar por meio de palavras.

A paródia rosiana tem mais um sentido profundo, uma motivação subterrânea e secreta. A palavra também tenta recriar o objeto ou o sujeito a que se refere, tenta

recompor a vida ou o fenômeno aludido. A paródia seria um sentido profundo da linguagem e da palavra – deformando e renovando seus sentidos, funcionando como força motriz do símbolo poético. O que Rosa parodia é o próprio mundo, a realidade, as formas de conhecimento anteriores; absorvendo e transformando as concepções de mundo, suas épocas, compreensões, entendimentos, sensibilidades, infindas dimensões – compondo um mosaico de pontos de vista, de possibilidades existenciais. Ele calcula o efeito de sua paródia em seu leitor – ela se propaga e se perpetua nele, que faz a paródia da obra dentro de si, como forma de melhor entendê-la, senti-la e interpretá-la.

Em suas reduplicações, a paródia também se faz cíclica, se repetindo diferente, constituindo-se, ao fim, em espiral. A alternância tem também um sentido topográfico geopoético, representando as serras e cerros do sertão, delineados pelo mar cretáceo. Sua topografia em onda, subindo aos céus, encontrando os deuses, e descendo aos infernos, se reflete em muitos personagens, sobretudo em Riobaldo – encarnação viva dessa alternância. A oscilação temporal há de ser espacial, afinal onda e matéria coexistem, são inseparáveis. Em cada época, temos um modo distinto de captar e entender o mundo; expressando essa volubilidade com sua incessante metamorfose.

A topografia reflete e sintetiza a narrativa do *Grande sertão*. A especificidade da paródia rosiana consiste em sua articulação com a construção em abismo como forma de processo histórico e processamento interno da realidade, alternância de épocas que se coaduna com a concepção poética de Vico do ciclo histórico que se repete diferente, em espiral, numa propagação barroca de reduplicações paródicas que encena a constante metamorfose da natureza, da narrativa, dos personagens, do mundo, do próprio universo, redemoinho cósmico.

A paródia é como um DNA que passa de pai para filho. Embora o filho tenha o mesmo DNA do pai, seja feito da mesma matéria, às vezes até se assemelhe fisicamente, o filho é sempre diferente do pai. Às vezes, o filho tem até temperamento contrário ao do pai, numa espécie de inversão paródica, repetição diferente do semelhante. O DNA tem justamente a forma helicoidal, reduplicação em miniatura da espiral do universo, do tempo e do espaço, da espiral cíclico-existencial de Guimarães Rosa.

Capítulo 2

O Barroco de Guerra em Matos de Rosa

2.1 Citação e reminiscção nas veredas do *Grande sertão*

O Barroco tem como uma de suas principais características, talvez a principal, a paródia. Segundo Severo Sarduy, o “envolvimento sucessivo de uma escritura por outra [...] constitui [...] o próprio barroco” (1972, p. 163). Podemos concluir com isso que a narrativa barroca se fundamenta simultaneamente na paródia e na *mise en abyme*, uma vez que se trata de uma escritura que envolve outra, sucessivamente, até o infinito. Ao reduplicar um fragmento anterior, a paródia faz-se ao mesmo tempo uma reconstrução em abismo, denunciando o caráter indissociável entre a paródia e a estrutura especular.

O próprio Sarduy, ao falar da paródia barroca, se refere à sua capacidade de “assinalar a obra na obra, repetindo seu título, recopiando-a em redução, descrevendo-a, empregando qualquer de seus procedimentos conhecidos na *mise en abyme*” (1972, p. 174). Ele chama esse procedimento de “a obra na obra, a miragem, a *mise en abyme* ou a *muñeca rusa*”, que, para ele, se trata “da representação de um conteúdo mais vasto do que o explicitamente figurado” (1972, p. 175). Há, portanto, um entroncamento indissociável e intrincado entre Barroco, paródia e construção em abismo, embora a paródia e a construção em abismo existam também fora do Barroco.

Sarduy entende o Barroco a partir dos princípios de artifício e paródia. O artifício teria três expressões básicas: substituição, proliferação e condensação. Ele menciona dois tipos de substituição. Primeiro, uma substituição no nível do signo – trata-se da simples substituição de um signo por outro que o represente. O segundo, se expressa quando os elementos funcionais da estrutura arquitetônica são substituídos por outros, servindo de suporte somente em relação ao contexto em que foram inseridos. Sarduy explica que essa substituição é “particularmente interessante, visto que não se limita a uma simples permuta”, mas, “ao expulsar o significante ‘normal’ da função e pôr outro totalmente alheio em seu lugar, o que faz é erotizar a totalidade da obra” (1972, p. 164).

O segundo tipo de artifício barroco é a proliferação. Sarduy o define como “outro mecanismo de artificialização”, que consiste em “obliterar o significante de um determinado significado, sem substituí-lo por outro, por mais distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscendo o significante ausente”. Por isso, traça “ao redor dele órbita de cuja leitura – que chamaríamos leitura radial – podemos inferi-lo” (1972, p. 164).

O escritor e crítico cubano acrescenta que “sua presença é constante, sobretudo em forma de enumeração disparatada, de acumulação de diversos nódulos de significação, de

justaposição de unidades heterogêneas, de lista díspar e *collage*”. Segundo ele, “a enumeração apresenta-se como uma cadeia aberta, como se um elemento, que viria completar o sentido esboçado, concluir a operação de significação, tivesse que acudir para fechá-la, terminando assim a órbita traçada ao redor do significante ausente” (1972, p. 165). Quem explica a presença da substituição e da proliferação barroca na obra rosiana é o próprio Sarduy:

Na exuberância barroca de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, são detectáveis, como sustentamentos oratórios, os procedimentos antes mencionados, mas fundidos numa mesma operação retórica: o significado “diabo” excluiu do texto toda denominação direta – substituição –; a cadeia onomástica que o designa ao longo do romance – proliferação – permite e suscita uma leitura radial de atributos, e esta variedade de atribuições que o assinala vai enriquecendo, à medida que adivinhamos (1972, p. 166).

O terceiro e último modo de artifício barroco é a condensação: “Permutação, miragem, fusão, intercâmbio entre os elementos – fonéticos, plásticos etc. – de dois dos termos de uma cadeia significativa”, constituindo-se o próprio “choque e condensação dos quais surge um terceiro termo, que resume semanticamente os dois primeiros. Figura central do joycismo, de toda obra lúdica, brasão de descendência lewiscarrolliana” (1972, p. 167). O embate dialético gera uma síntese complexa.

Já mostramos a cadeia de significantes que são os *leitmotivs* rosianos. Os dois principais, “viver é muito perigoso...” e “o diabo na rua, no meio do redemunho”, se proliferam, sofrem transformações, se chocam e condensam num *leitmotiv* único: “O demônio na rua... viver é muito perigoso, e não é não” (2006, p. 312). O mesmo se passa na tensão entre deus e demo; entre o sertão antigo primitivo, e o novo civilizado; que se condensam no interior de Riobaldo. Sua principal condensação consiste em assimilar os modos de cada um dos sete chefes jagunços a quem serviu, condensando em sua narrativa os costumes, modos, cultura, linguagem, concepção de mundo do *Grande sertão* primitivo e da jagunçagem, da capacidade poética do sertanejo.

Sarduy observa que “o campo ideal da condensação é a superposição cinematográfica [...] de duas ou mais imagens que se condensam numa só” (1972, p. 168).

Tem um momento em que Zé Bebelo se une simbolicamente a Joca Ramiro e Medeiro Vaz e, para representar esse fenômeno, os três nomes se condensam: “Meu nome d’ora por diante vai ser ah-oh-ah o de Zé Bebelo Vaz Ramiro!” (2006, p. 94). Também as construções em abismo condensam a totalidade da obra e se proliferam indefinida e desproporcionalmente por ela.

O retorno ao primitivo, à primitiva capacidade poética de invenção, é provavelmente o principal fundamento barroco do *Grande sertão*. A narração de Riobaldo resgata exatamente essa capacidade primitiva da linguagem poética, da intuição, da criação, que permitiu e permite a manutenção da espécie humana no mundo. Por isso, ela promove a metamorfose constante, agindo do mesmo modo que a natureza, recriando-se constantemente como paródia de si mesma, proliferando os genes antigos, que se transformam, sem perder de todo sua substância anciã.

Além do artifício, outro traço distintivo do Barroco seria a paródia. Sarduy fala da interação da paródia com o carnaval, em que a “ação central é uma coroação paródica, isto é, uma apoteose que esconde uma irrisão” (1972, p. 169). Ele entende que “a carnavalização implica a paródia na medida em que equivale à confusão e ao afrontamento, à interação de diversos estratos, de distintas texturas linguísticas, à intertextualidade” (1972, p. 169/170). No capítulo anterior, já interpretamos destronamentos e coroamentos carnavalescos do *Grande sertão*. A ação central do sertão antigo é a coroação paródica de Riobaldo, que leva à apoteose da Batalha Final, gerando a transformação do sertão primitivo em novo, moderno, civilizado.

Sarduy resume o fenômeno paródico em dois tipos: a intertextualidade e a intratextualidade. Ele sintetiza a intertextualidade em dois tipos básicos: a citação, “incorporação de um texto estrangeiro ao texto, sua *collage* ou superposição à superfície do mesmo, forma elementar de diálogo, sem que por isso nenhum de seus elementos se modifique, sem que sua voz se altere”; e a reminiscência, “incorporação em que o texto estrangeiro se funde com o primeiro, indistinguível, sem implantar suas marcas na superfície, mas constituindo os estratos mais profundos do texto receptor, tingindo suas redes, modificando com suas texturas sua geologia” (1972, p. 171).

Na obra de Rosa há citações diretas da literatura brasileira e universal, porém elas são difíceis de serem identificadas, pois estão deformadas em linguagem sertaneja. Por exemplo, a palavra “nonada” aparece em vários textos da literatura brasileira do século XIX e início do século XX, inclusive em *Os sertões*, mas, em geral, com seu sentido

vernáculo de ninharia, coisa sem importância. A própria palavra e imagem “sertão” é recorrente na literatura brasileira desde o Barroco, como nos textos jesuítas e nas crônicas de viagem, porém sempre com o mero significado de cenário ou bioma. Já Rosa o converte em símbolo poético que representa a profundidade humana da linguagem intuitiva e criativa da imaginação reflexiva.

Rosa usa essas palavras arcaicas, caídas em desuso, como neologismos, ao acrescentar-lhes novos significados. A cada vez que um *leitmotiv* como *nonada* aparece, ganha um sentido diferente. Por exemplo, quando surge como primeira palavra do *Grande sertão*, representa o nada, lugar nenhum, o Big Bang cósmico que formou o universo existencial e literário. Dois nadas se encontram, suas energias latentes explodem em universo, se expandindo eternamente. Haverá retração? A física contemporânea está prestes a responder. Também a palavra *sertão* se torna um motivo recorrente, ganhando nova significação a cada aparição, variações do mesmo tema, somando sentidos primordiais.

Heitor Martins tem entendimento semelhante, ao afirmar: “De *nonada* ao infinito é o caminho a percorrer entre as páginas do romance, uma viagem que vai do mínimo ao máximo [...], ao mesmo tempo uma imagem da circularidade temporal” (1983, p. 89). Ele rastreia cinco sentidos da palavra “*nonada*”: 1) coisa pequena, sem valor (literal); 2) não é nada (por contração); 3) no nada (referência ao princípio, antes da criação); 4. não nada (de nadar, referência ao motivo do rio); 5) não nada, isto é, não ao nada; e ainda acrescenta um sexto: *nona*, de *nônada*, do nove. Ronaldes de Melo e Souza entende que *nonada* expressa como o modo de ser do personagem (aquele que assume seu alto destino) se manifesta como negação do personagem, negando a clausura da condição de pactário. *Nonada*, pois, vai de mero vernáculo a símbolo de uma dimensão essencial da existência humana.

Há na obra rosiana citações diretas da literatura universal, desde Homero até a modernidade. É o caso, para se ater ao hipotexto mais citado até aqui, destas palavras de Ginasta, durante a guerra contra Picrocolo: “– Comigo é às avessas! – exclamou” (1986, p. 174). Trata-se de um tema tipicamente carnavalesco, a paródia, que inverte o sentido do mundo. No *Grande sertão*, o diabo é “o homem dos avessos” (2006, p. 10). O tema carnavalesco se une ao tema barroco do mundo dos avessos, do mundo desconcertado que gera o homem dos avessos: “Avesso fiquei, meio sem jeito” (2006, p. 79).

Há outras passagens similares: “Afirmei alto que seria só por conta dela que eu estava procedendo pelo avesso” (2006, p. 124); “Revirei meu fraseado” (2006, p. 193). Um

pouco mais deformado, o tema aparece na resposta irônica de Zé Bebelo a Joca: “– É, é o mundo à revelia!...” (2006, p. 255). Também aparece associado ao universo teológico: “Aquilo pedia que deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos” (2006, p. 340); mais para o fim, ele se percebe endiabrado: “Daí, de repente, quem mandava em mim já eram meus avessos” (2006, p. 470). Até a acusação do pai de Diadorim, Joca, e demais chefes sertanejos a Zé Bebelo é semelhante à que o pai de Gargântua, Grandgousier, faz a Picrocolo por meio de seu prisioneiro Touquedillon: “Quem muito abarca pouca aperta”. Em eco, diz Joca: “De lá não sai barca”. Eis a acusação de Grandgousier:

– É muita coisa – diz Grandgousier – e quem muito se abarca pouco se aperta. Já se foi o tempo em que assim se conquistavam os reinos, com prejuízo ao próximo irmão cristão. Essa imitação dos antigos: Hércules, Alexandres, Anibais, Cipriões, Césares e outros como esses, é contrária à profissão do evangelho, que nos ensina a guardar, salvar, reger e administrar cada qual o próprio país e as próprias terras, e não invadir hostilmente as alheias. O que outrora os sarracenos e os bárbaros consideravam proezas, chamamos agora de banditismo e perversidade (1986, p. 212).

A acusação de Joca a Bebelo segue na mesma direção: de que Bebelo estaria promovendo uma “invasão estrangeira”, tentando tomar, dominar, aculturar terras e culturas alheias, do mesmo modo que os jesuítas fizeram no Brasil e na América. Essa é a principal demanda épica da obra, pois dela surge a segunda contenda heroica de vingança familiar. O julgamento é a apoteose da linha euclidiana por excelência do *Grande sertão*:

Até o que disse: “– De lá não sai barca!”. Assim se diz. Joca Ramiro não reveio logo. Mexeu com as sobancelhas. Só, daí: “– O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu velho costume de lei...” [...]. “– O senhor não é do sertão. Não é da terra...” (2006, p. 260).

Inversamente, Joca chega a ter um paralelo com Picrocolo. Diz um soldado de Picrocolo: “– Majestade, nós vos tornamos, hoje, o mais feliz e o mais valoroso príncipe

que já houve desde a morte de Alexandre da Macedônia” (1986, p. 165). Já Riobaldo diz: “Joca Ramiro era um imperador em três alturas! Joca Ramiro sabia o se ser, governava; nem o nome dele podia atôa se babujar” (2006, p. 179). Como um nome divino, o de Joca não pode ser pronunciado em vão. Um exemplo cabal de citação, porém, é fornecido por Elizabeth Hazin, no seu breve texto “De Aquiles a Riobaldo: ação lendária no espaço mágico”, ao falar da paródia da *Iliada* composta no *Grande sertão*:

A pasta E17 do Arquivo Guimarães Rosa traz o título DANTE HOMERO LA FONTAINE e, embora nela não encontremos indicação precisa de datas, a edição alemã da *Iliada* – que integra o acervo da biblioteca do autor, também depositada no IEB – traz o milésimo 1940, com letra de Guimarães Rosa, o que permite localizar as anotações nos anos desse decênio, anteriores, portanto, à fatura do *Grande sertão*. Esse volume apresenta inúmeros grifos e chamadas marginais, das quais grande parte foi transcrita na pasta supracitada, que apresenta 33 páginas dedicadas à *Iliada*. As citações aparecem entremeadas com frases de Guimarães Rosa, oriundas de sua leitura, e estão enumeradas – citações e frases – de 1 a 110. A partir daí, à altura da página 9, aparecem mais citações da *Iliada* e frases do autor, sem numeração alguma, entretanto. É nas páginas iniciais que vamos encontrar, dentre as citações retiradas da edição alemã, versos que têm ligação com o romance de Rosa. Por exemplo: 66 – “Castor, o amansador de cavalos” (E17, p. 6); “Orestes, amansador de cavalos” (E17, p. 9). A segunda frase, sem numeração, repetindo praticamente a anterior, menciona personagem diferente: Orestes, em vez de Castor, trazendo à margem o conhecido sinal gráfico usado pelo autor: m% (100% meu, no que diz respeito à autoria), precedido da palavra “peão”. É inevitável relacioná-las às frases do *Grande sertão*: “Não sou amansador de cavalos!” (GSV, p. 11) e “tu sendo peão amansador domador?” (2008, p. 295/296).

Elizabeth Hazin fornece aí a prova cabal da existência de citação no *Grande sertão*, como também chega a defender sua importância na obra. Sem dúvida, a citação é um elemento constitutivo da obra, com função própria, um dos fragmentos do mosaico

significativo sertanejo. Essas duas citações da *Ilíada* remetem à astúcia narrativa de Riobaldo, inspirada em Odisseu, a sua dimensão heroica e zoogônica, em que os animais estão em pé de igualdade com tudo o mais, entre outros significados essenciais à composição arquitetônica do romance, que cita e recria o antigo, atualizando-o.

Outro sentido da frase homero-rosiana é dada pela própria Hazin: “O ‘não sou amansador de cavalos!’ oculta significado especialmente grave: a negação do pacto feito”. Assim, dizer que não é amansador de cavalos equivale a dizer que não é pactário, e a construção da frase reforça a ideia da narração como um todo orgânico, apesar das idas e vindas da memória do tecedor. O fundamental é a interdependência entre as partes gerando novos significados: “Uma realidade depende de outra, num processo de associação de ideias: pacto, cavalo, só se possuindo visão de conjunto do livro se pode compreender a unidade secreta de segmentos como esses, aparentemente desconectados” (2008, p. 297).

Prova irrefutável da ligação entre cavalo, pacto, diabo consiste no fato de o jagunço Riobaldo Tatarana realizar toda a sua travessia pelo sertão da obediência a pé, andando qual cavaleiro errante; e, logo após o pacto demoníaco, o explorador extremo seu Habão lhe concede seu melhor cavalo, para melhor completar o traje mágico de herói medieval. Agora a travessia pelo sertão de mando e comando do Urutu-Branco será a cavalo, como um centauro. Não por acaso, o protagonista batiza o bicho de Siruiz, sugerindo um elo entre a canção popular com o pacto (ficcional), o diabo (dionisíaco metamórfico), e o volúvel volátil mundo telúrico. Vale também lembrar que só após o pacto Riobaldo assimila o dom de se comunicar com os animais e mandar nos cavalos.

Para Hazin, a grande ligação paródica entre o *Grande sertão* e a *Ilíada* está na significação musal dos rios. A própria origem primitiva da linguagem vem da imitação dos ritmos dos rios. Os rios têm função primordial na vida dos seres humanos, não só por lhes matar a sede, sendo suas cidades construídas a beira deles, como a própria linguagem que garante a manutenção da espécie daí proveio. Rosa, ao tratar da “questão fluvial” de sua obra com seu tradutor francês, fala sobre a alma barroca de Riobaldo, sobre a metamorfose dinâmica da narrativa em sua ambiguidade:

Como na *Ilíada*, no *Grande sertão*: *veredas* os rios são muito mais do que acidentes geográficos, realidades inanimadas. No poema homérico, o Scamandro aparece como um deus, filho de Zeus, desempenha um papel no combate de Aquiles contra os troianos. É a cólera que o faz

transbordar, é uma força superior que o constrange a conter-se no leito. No *Grande sertão: veredas* o São Francisco é “acidente físico e realidade mágica, curso d’água e deus fluvial, eixo do sertão”. A imensa distância cronológica parece elidir-se nessa divinização de uma força da natureza, animismo que, abolindo um abismo de milênios, equipara culturas tão opostas numa espécie de solidariedade politeísta, com raízes profundas na mente primitiva [...]. Rosa [...] escreve a J. J. Villard, seu tradutor francês: *GSV*, romance tão fluvial e de tantos rios [...]. O Urucuia [...] é quase a própria alma do livro [...]. Veja: à medida que escrevo, evolui o pensamento [...]. Tratando-se de um monólogo de homem inculto e ardente espírito barroco, penso que isso seria permitido. No texto tudo o que Riobaldo diz oscila permanentemente, ao sabor dos vai-vens de seu estado de espírito, nada guarda fixidez rigorosa. Assim, por exemplo: a pedra preciosa que ele trouxe de Arassuaí às vezes é dita ser um “topázio”, às vezes “turmalina”, às vezes “ametista”. E em muitas outras coisas aparece essa diversidade ambígua (2008, p. 299).

Só para citar mais um exemplo, Riobaldo parece traduzir Heráclito em vulgar: “Um rio é sempre sem antiguidade” (2006, p. 146). A citação é importante na obra rosiana, mas estamos vendo que, às vezes, ela se deforma tanto que passa ao nível da reminiscência. As citações diretas apontam para o fundo mais importante, que são as recriações dos motivos literários. O terreno paródico rosiano por excelência, portanto, consiste na reminiscência, tanto que, no título de uma de suas histórias de *Tutameia*, Rosa nomeia esse processo poético de reminiscção. A reminiscência é um termo platônico que envolve uma espécie de resgate do mundo ideal de luzes, imóvel e imutável, em oposição ao mundo sensível de sombras em que viveríamos – dicotomia essa inaceitável para Guimarães Rosa.

Por isso ele cria a “reminiscção”, liberta de toda a carga racionalista da reminiscência, injetando nela o primado da intuição, da imaginação, da invenção e da criação. Rosa acaba mudando tanto o eixo do conceito que o desloca do mundo meramente conceitual para o plano vital, para o símbolo poético, a ponto de precisar haver uma renomeação, a partir dessa releitura, indo da reminiscência platônica para a reminiscção viquiana.

Quem explica essa conversão do conceito filosófico em símbolo poético é Maria Lucia Guimarães de Farias. Para ela, a reminiscção é um processo “cheio de invenção e memória – não no sentido platônico da reminiscência, de esfera ideal das essências, mas na acepção viquiana, em que a memória opera em conjunção dinâmica com o engenho e a imaginação” (2013, p. 3). Maria Lucia define assim a reminiscção: “Reminiscção, a reminiscência em ação, a recordação em parceria com a imaginação, conspirando para uma verdadeira ‘futurização’ do passado, capaz de celebrar o advento de um acontecer que jamais se esgota no acontecido” (2013, p. 4).

Maria Lucia completa: “A reminiscência recorda o que foi; a reminiscção acorda o fluvial devir do que nunca deixou de ser. A reminiscção é memória futura que faz existir. Intensamente vivido, o presente é um passado futuramente” (2013, p. 4). Por essa interpretação, podemos entender que a reminiscção gera uma simultaneidade entre passado, presente e futuro, sendo ela, então, que gera a concepção mitopoética do mundo, originando uma linguagem mitopoética.

Desse modo, é o próprio Rosa quem nomeia a especificidade de sua paródia. Em conversa com Benedito Nunes, ele a chama de tradução de textos sagrados. Tradução, nesse caso, num sentido bem próximo ao dado por Haroldo de Campos, enquanto recriação de um texto anterior. Em seu último livro, Rosa nomeou essa tradução de reminiscção, delineando definitivamente a especificidade de sua paródia, aquela que advoga o primado da intuição e da imaginação, por princípios próximos aos viquianos, contra a megera cartesiana.

A paródia barroca apresenta, além de intertextualidade, intratextualidade. No *Grande sertão* há dois tipos de diálogos intratextuais: aquele causado pelo jogo de espelhos, em que um fragmento reflete o outro, desnuda-o, na assimilação de uns personagens pelos outros; e também o jogo entre o *Grande sertão* e as obras rosianas anteriores, *Sagarana* e *Corpo de baile*, em que Nhorinhá aparece como amor de Grivo, em *Corpo de baile*, e um dos três amores de Riobaldo, no *Grande sertão*, promovendo uma conexão cósmica entre as obras.

Esse diálogo entre as obras rosianas chega a promover a menção direta de Nhorinhá e Joãozinho Bem-Bem, assim como o próprio Bem-Bem ressoa em Bebelo. O primeiro a perceber a ligação entre Bebelo e Bem-Bem foi Antonio Candido: “Zé Bebelo, o pitoresco José Rebelo Adro Antunes (que, aliás, se inspirava no modo de ser do grande Joãozinho Bem-Bem, ‘de redondeante fama’)” (2000, p. 127). Riobaldo faz a mesma travessia que

Augusto Matraga. Trata-se de um sertão para lá de paródico e barroco. Como bem enxergou Pedro Xisto, temas e tipos ligam as obras de Rosa entre e si e essa organicidade entre elas constitui “comunicações interplanetárias” (1961, p. 16).

Além de barroco, o *Grande sertão* também é neobarroco. Sarduy define o Barroco como “nódulo geológico, construção móvel e lamacenta, de *barro*, pauta da dedução ou pérola, dessa aglutinação, dessa proliferação incontrolada de significantes, e também dessa destra condução do pensamento de que necessitava o Concílio de Trento” (1972, p. 161). Para ele, “o espaço barroco é a superabundância e o desperdício [...]. A linguagem barroca compraz-se no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto” (1972, p. 176).

Já o Neobarroco, tido como “o Barroco atual”, “reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico”. O Neobarroco seria o Barroco que perdeu o ponto de vista teológico: “Nossa perda do *ailleurs* único, harmônico, concordante com nossa imagem, teológico em suma”. Por fim, Sarduy conclui sua visão sobre o Neobarroco: “Barroco em ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótico, metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e sua autoridade” (1972, p. 178).

A narração de Riobaldo se passa em ação de pesar pela ausência irremediável de Diadorim, seu duplo existencial, amoroso, literário, paródico. Toda vez que o narrador se aproxima do sertão e de Diadorim por meio de sua voz poética, eles lhe escapam, tal qual o drama de Tântalo e Sísifo, tal qual a realidade que nos rodeia. Lamento amoroso que remete a Orfeu, mas também a Quevedo, Góngora e o neoclássico Cláudio Manuel da Costa. Em Gregório esse lamento é mais sutil e lembra o Polifemo de Góngora, em que se faz uma narração monumental em tamanho e alcance artístico, com uma linguagem afetada de neologismos e arcaísmos convertidos em neologismo.

Riobaldo narra metaforicamente a impugnação da autoridade antiga que estrutura o sertão até então. O *Grande sertão* se passa nessa crise sacrificial da renovação do mundo antigo, divino-heroico, em novo, racional. O tempo todo Riobaldo promove a discussão da ordem promovida pelo civilizador Zé Bebelo, o deus julgado, qual Orestes e Cristo. Ele promove a transgressão da lei heroica do sertão por meio de seu julgamento civilizado de calibre. O mundo do mando e comando cai, mas sua linguagem poética primitiva, original e originária, é resgatada pelo canto poético do Range-Rede. Barroco da Revolução.

Mais ou menos na mesma época que Sarduy, também o romancista e (auto) crítico brasileiro Autran Dourado fala do Barroco de Rosa. Também ele reconhece o traço paródico do Barroco – se referindo à barroca paródia rosiana assim: “Devo muito a ele, como Rosa deve a outros: a Mário de Andrade, a Joyce, como Joyce deve a Rabelais e Flaubert, como devo a todos. Literatura [...] é terreno baldio, arte muito antiga, nada é de ninguém particularmente, vai ver os gregos” (1973, p. 52). Ele define bem a construção linguística barroca de Rosa, com seus neologismos e arcaísmos surpreendentes:

Rosa, como Rabelais e Lewis Carrol, inventa e fabrica palavras por processos de formação erudita, pseudoerudita ou fantasiosa (os incautos caíram no seu conto do vigário, pensando que eram regionalismos), usando de prefixos e sufixos latinos e gregos, mesmo de arcaísmos linguísticos de outras línguas, fingindo às vezes de coloquial mineiro, fala de gente das Minas Gerais. O inverso também é verdadeiro: muita gente boa, depois dos estudos de Cavalcanti Proença, pensa que muitas palavras que o Rosa usa são inventadas por ele, quando são puro regionalismo arcaico (1973, p. 52/53).

Essa exuberância remete a Góngora, excessividade que representa a constante expansão do universo e a incessante brotação de tudo. Linguagem em forma de *physis*, de natureza dinâmica que a tudo forma, conforma, deforma, reforma, transforma – metamorfose barroca. A constante transformação gera incessantemente o novo, que, por ser diferente do antigo, surpreende. A construção da linguagem rosiana encena o engano barroco, uma vez que compõe uma linguagem única, mas que soa cotidiana – sertaneja também no sentido regionalista. Faz as vezes de regionalista sem o ser, veste a máscara, como aponta Dourado. Guimarães Rosa usa processos típicos de construção de palavras da língua, cruzamento vocabular, prefixação, sufixação, redução, entre outros processos linguísticos morfológicos, mas sob combinações nunca usadas, diferentes, novas.

Sua linguagem soa normal por utilizar os processos linguísticos típicos de nossa língua, mas espanta, soa insólita, por compor novas combinações. No nível morfológico de formação vocabular, a linguagem rosiana é típica – “normal” –, mas inova e surpreende no nível da seleção e combinação dos morfemas porque engendra combinações nunca tentadas antes. Somando os arcaísmos, a linguagem acaba soando como regionalmente

sertaneja. Embora seu uso, até alcançar o barroquismo, seja comum em algumas partes do interior do país e do sertão brasileiro, sobretudo o mineiro, muitos dos arcaísmos rosianos não são dessas regiões, mas acabam gerando certa verossimilhança por seu mero uso que o alude, se refletindo também no nível sintático, já que os movimentos sintagmáticos são comuns, mas com inovações nas combinações, soando sempre como coordenações.

A excessividade da linguagem barroca, sua característica transbordante, se reflete na composição geopoética dos vastos espaços barrocos. Como aponta Autran: “Em Rosa, o aberto dos gerais, o cerrado livre e descampado (os pássaros, os bandos de maritacas e papagaios passando no céu), o cerrado livre e solto” (1973, p. 53). Ao parodiar os vastos espaços do mundo desconcertado barroco, o sertão rosiano engloba a recriação de suas concepções de mundo e de literatura, tais quais as de Camões, Cervantes, Góngora, Quevedo, Gregório de Matos e padre Antônio Vieira.

2.2 O Barroco ibérico do *Grande sertão*

O Barroco nesta tese só é entendido como um estilo na medida em que, como diz Damaso Alonso, individualiza uma fala, enquanto diferencial de uma voz, traço distintivo de uma dicção. Essa singularidade da fala vem do fato de o Barroco ser um modo de ver o mundo, de apreendê-lo, sentir, se relacionar com ele, consigo mesmo e com os outros; é um ponto de vista, um modo de ser e estar no mundo. O Barroco é aqui considerado uma visão de mundo que o apreende, deformando-o, para melhor explicá-lo.

A obra máxima de João Guimarães Rosa se caracteriza fundamentalmente pela dinâmica constante, o que a liga diretamente à *physis* grega. Essa estratégia poética, contudo, remete também ao estilo pictórico, que, segundo Wölfflin, caracteriza a arquitetura barroca. Para o crítico alemão, “o estilo pictórico visa à impressão do movimento”, sendo que “a composição segundo massas de luz e sombra é o primeiro momento desse efeito” (1989, p. 42).

O segundo momento seria a dissolução da regra, correspondente ao estilo livre, à desordem pictórica: “Não pictórica é a linha reta, a superfície plana [...], tampouco é o alinhamento uniforme, a disposição métrica” – características tão caras à Antiguidade e à Renascença –, “prefere-se a eles a disposição rítmica e, ainda mais, o agrupamento aparentemente casual cuja necessidade está apenas na distribuição precisa das massas de luz e sombra” (1989, p. 42).

Os episódios rosianos são agrupados aparentemente de forma casual, apesar de sua distribuição precisa, segundo os princípios de luz e sombra, deus e demo. A primeira travessia do Liso do Sussuarão é a escuridão sombria do inferno, já a segunda é a luz celeste do paraíso. Está aí a distribuição precisa dos episódios segundo o princípio barroco das massas de luz e sombra, gerando o movimento da narrativa e deixando os pontos obscuros de sombra para incitar a imaginação do leitor, que é periodicamente convocado pelo narrador, por meio do interlocutor oculto, que, de certa forma, somos nós. Como vimos, a narrativa é labiríntica e obscura – se destacando pelas linhas curvas em movimento espiral, numa estrutura musical – até a cena do pacto e depois se torna mais linear e clara – propiciando um momento de simetria clássica em meio à assimetria barroca.

Rosa promove um estilo pictórico que se enamora do colorido, que é um personagem vivo, dinâmico, em que as cores se entrelaçam para formar outras mais densas e profundas. Wölfflin dá mais uma chave para ligarmos esse estilo ao recriado por Rosa, ao aferir que o estilo pictórico excita “o mais possível a imaginação no sentido de imaginar o oculto”, pois, “na sua expressão suprema, o estilo busca profundezas insondáveis” (1989, p. 44). Em Rosa, as profundezas insondáveis do ser humano, animal, vegetal e cósmico estão intimamente ligadas às profundezas frias e cheias de vida dos rios do sertão do norte de Minas, que se condensam no São Francisco.

O próprio sertão é uma profundidade insondável que Riobaldo, como nós, leitores, precisa imaginar, estimulando o máximo possível sua imaginação de narrador e a nossa, de leitor. É para instigar a imaginação e a memória que o romance tem cerca de seiscentas páginas. É o monumento barroco provocando a imaginação e sua memória com sua grandeza de entendimento de mundo. O mármore clássico ganha movimento e se renova, como a mente e o sentimento do leitor. A volta diferente de episódios, personagens, construções em abismo, *leitmotifs* etc., serve para evocar a memória do leitor tal qual a do narrador e a do autor.

Diadorim é quem vai ensinando o sertão oculto para Riobaldo, mas também Zé Bebelo, Joca, Hermógenes e todos os seus chefes jagunços. Eles são doze e, ao assimilar as características dos 12 mantenedores da cultura sertaneja, Riobaldo assimila todas as 12 dimensões do sertão, que refletem as 12 dimensões do céu, os 12 signos do zodíaco, que representam sua totalidade. A estratégia literária adequada para representar esse tipo de concepção de mundo é a técnica da expectativa desiludida, uma vez que se cria expectativa no leitor pelo ocultamento do desfecho concreto, que só será conhecido ao final do

episódio, assim como de cada palavra, fazendo esse desfecho ser sempre aberto, e tendo sua representação máxima na lemniscata. Todas as estratégias narrativas se ligam ao motivo de luz e sombra, velado e desvelado, ou revelado, claro e obscuro.

Esse claro-escuro barroco ganha uma significação individual, única, original em cada obra. O claro-escuro rosiano, ao mesmo tempo, é e não é o claro-escuro de Camões, Quevedo, Góngora e Cervantes. O Barroco tem muitas vezes traços trágicos e cômicos – assimilando da comédia a reflexão crítica corrosiva e a expectativa desiludida. Provavelmente, a cena mais clássica e conhecida de expectativa desiludida é o encontro de Dom Quixote com Dulcineia del Toboso.

Como podemos perceber da interpretação de Auerbach em “Dulcineia encantada”, de sua *Mimesis* (2009), na cena quixotesca, a expectativa do leitor é desiludida duas vezes. A primeira, e mais óbvia, é a representação de Dulcineia como a máxima idealização quixotesca, mas, quando Dom Quixote enfim a encontra, ela não passa de uma agricultora, feia e bruta como qualquer outra. A expectativa do protagonista é quebrada, e conseqüentemente a do leitor. A expectativa desiludida é um modo refinado de se criar a surpresa barroca.

Ambas as expectativas voltam a se frustrar. Sancho se quixotizou (ou estava apenas fingindo para agradar o chefe?) e se convence de que Dulcineia é a mulher mais linda do mundo para poder convencer seu amigo. Sancho enfim consegue convencer Quixote de que Dulcineia é a própria perfeição em mulher, mas fora encantada e por isso o cavaleiro e seu escudeiro a veem feia. Assim, Dom Quixote pode continuar seus devaneios poéticos por mais um tempo, antes de sua desilusão total por esse mundo desconcertado, carente de imaginação criadora.

Quem fala especificamente do jogo de assimilações em *Dom Quixote* é Helmut Hatzfeld: “Cervantes [...] cindiu a alma humana em duas: uma idealista, Dom Quixote, a outra materialista, Sancho Pança”. Ele aprofunda sua visão sobre a complexidade desse jogo observando a ambiguidade da loucura do Cavaleiro da Triste Figura: “Dom Quixote, quando fala de qualquer problema da vida que não se refira ao cavaleiresco, se conduz sempre como a pessoa mais sensata e amável [...], um perfeito fidalgo” (1988, p. 260/261).

Hatzfeld começa a falar das absorções: “Sancho chega a aprender com o seu senhor uma boa dose de saber e abnegação, e Dom Quixote toma de seu escudeiro muitas normas de conduta” (1988, p. 260/261). Mais à frente, o crítico fala ainda mais claramente de como a figura do fiel escudeiro também é ambígua e assimila características de seu amigo

e vice-versa: “Sancho tampouco é ingênuo como parece. Por sua longa convivência com Dom Quixote, absorve traços deste; e Dom Quixote [...], de Sancho” (1988, p. 309).

Por fim, as absorções chegam ao leitor: “A vida de Dom Quixote [...] não deixa de sofrer, na mente dos leitores, transformações, metamorfoses e disfarces, como [...] todo herói barroco” (1988, p. 266). Essa cena entre Quixote e Dulcineia, mediada por Sancho, representa a fé inabalável e a assimilação dos personagens uns pelos outros, com inversões e trocas de papel. Essa troca de atributos é característica barroca para além de Cervantes, uma vez que Damaso Alonso percebe que “a troca de atributos é uma característica do gongorismo” (1960, p. 284).

No *Grande sertão* rosiano há uma cena de expectativa desiludida ainda pouco ou nada explorada pela sua fortuna crítica, apesar de sua centralidade na obra. Sem interpretá-la não se pode entender o romance. É a cena em que Zé Bebelo renuncia voluntariamente à chefia, para passá-la a Riobaldo. Se Bebelo não aceitava ser inferior hierarquicamente a ninguém, se não abria mão de seu projeto de civilizar o sertão, por que passou a chefia a Riobaldo, aparentemente desistindo de seu projeto civilizatório? Como em *Dom Quixote*, essa atitude inesperada está ligada às assimilações dos personagens e só pode ser explicada por meio delas.

Para começar, é fácil comprovar que Zé Bebelo não aceitava ser inferior hierarquicamente a ninguém, não só porque sempre foi chefe jagunço e jamais chefiado, como porque, mesmo quando foi preso por Joca Ramiro, não aceitou inferioridade e conduziu todo o processo do julgamento que o salvou da morte. Quando está preso, Bebelo exige, não solicita, julgamento: “O homem estúrdio! Foi defrontar com Joca Ramiro, e assim agarrado preso [...], brabo gritou: – Assaca! Ou me matam logo, aqui, ou então eu exijo julgamento”. Num diálogo lapidar com Joca, Bebelo nunca se assume como preso, mas como igual ao grande chefe:

– Dê respeito, chefe. O senhor está diante de mim, o grande cavaleiro, mas eu sou seu igual. Dê respeito!

– O senhor se acalme. O senhor está preso... – Joca Ramiro respondeu, sem levantar a voz.

Mas, com surpresa de todos, Zé Bebelo também mudou de toada, para debicar, com um engraçado atrevimento:

- Preso? Ah, preso... Estou, pois sei que estou. Mas, então, o que o senhor vê não é o que o senhor vê, compadre: é o que o senhor vai ver...
- Vejo um homem valente, preso... – aí o que disse Joca, disse com consideração.
- Isso. Certo. Se estou preso... é outra coisa...
- O que, mano velho?
- ...É, é o mundo à revelia!... – isso foi o fecho do que Zé Bebelo falou. E todos deram risadas (2006, p. 255).

Essa demonstração de autoridade de Bebelo, mesmo quando preso, é o ponto nodal da narrativa, em que o perdedor, ao ser preso, vence, pois inverte a ordem do sertão primitivo em julgamento civilizado. Deixando de ser imediatamente sacrificado, como manda a lei heroica do sertão bárbaro, ele civiliza sua lei do sacrifício racionalizando-a em julgamento, quase civil. Como bom herói barroco, ao perder, ele ganha; Joca, ao ganhar, perde. A atitude altiva de Bebelo quando preso já constitui em si uma expectativa desiludida, dando um tom cômico ao momento que deveria ser dramático, no sentido trágico. É o “engraçado atrevimento”. Ele torna-se heroico por sua atitude cômica, irônica. Tripudia porque sabe que, ao perder sendo preso, ganhou, civilizando o sertão com seu julgamento racional.

Hatzfeld lembra que Cervantes vê o que é em contraste com o que deveria ser. Ele recorda que “Cervantes também diz que a imitação dos antigos é recomendável, sempre que esses mostrarem ‘a piedade de Eneias, a valentia de Aquiles...’, esses heróis não foram pintados por Homero e Virgílio tais como eram, mas como deveriam ser” (1988, p. 88). Visão de mundo cervantina que parece se expressar nessa frase de Bebelo: “O que o senhor vê não é o que o senhor vê, compadre: é o que o senhor vai ver”. A frase de Bebelo faz lembrar que o presente não se desliga do passado e do futuro e, ao mesmo tempo, autodesnuda a obra, sugerindo que o *Grande sertão* não encena o mundo só como ele é, mas sobretudo como deveria ser.

Pela interpretação que aqui tecemos, o mundo deveria ser o dos homens e mulheres integrais, integrados consigo mesmos, com os outros, a sociedade, a natureza, o cosmos. Enfim, os homens e mulheres que resgataram a originalidade primitiva da linguagem poética, o ponto de vista mitopoético, que não hierarquiza os entes – seria um mundo livre

do poder de mando e comando. É a libertação em relação a esses elementos que permite uma convivência harmônica e minimamente consensual entre os seres.

Fato lapidar a respeito do insolúvel poder de mando de Bebelo é quando Riobaldo se torna seu professor e, ao chegar à fazenda dele, diz: “Sou o moço professor”. Porém, Bebelo, por não aceitar inferioridade hierárquica, o toma por secretário: “O comum, com Zé Bebelo, virava diferente adiante, apazava engano. Estudante sendo ele mesmo [...]. E aí comigo falou sério – naquilo se tinha de sungar segredo: eu visse. ‘– Vamos constar é que estou assentando os planos! Você fica sendo meu secretário’” (2006, p. 128).

Se Bebelo não aceita ser mandado nem desistir de seu projeto civilizatório, por que abandona o sertão justo no ápice do processo civilizador? Essa pergunta jamais foi respondida pela constelação crítica do *Grande sertão*. Depois do pacto, Riobaldo começa a ser tomado pelo poder de mando e comando e a desejar a chefia do bando: “– Tenho de chefiar! – eu queria, eu pensava” (2006, p. 436). Para isso, ele inventa um problema – o bando tem dois chefes: “A verdade, porém, que um tinha de ser o chefe. Zé Bebelo ou João Goanhá. Um para o outro olharam. ‘– Agora quem que é o chefe?’” (2006, p. 435).

A expectativa começa a ser desiludida aí, pois a chefia não fica nem com Goanhá nem com Bebelo, mas com Riobaldo: “João Goanhá se riu para mim. Zé Bebelo sacudiu uns ombros” (2006, p. 436). Agora ele é o terrível chefe demoníaco Urutu-Branco. Prova de que Riobaldo assimilou a dicção de mando e comando de Bebelo é que é o herói civilizador quem rebatiza o protagonista, reconhecendo que Riobaldo civilizaria o sertão por ele: “‘– Mas, você é outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutu-branco...’. O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu” (2006, p. 238).

Zé Bebelo voluntariamente abandona a chefia e o sertão, pois percebe que Riobaldo assimilou seus trejeitos e sua dicção civilizatória – que ele está pactário, com o diabo no corpo, e irremediavelmente tomará para si o poder de mando e comando. Bebelo percebe que realizará seu projeto civilizatório, qual diabo, pelas mãos dos outros, no caso, pelas de Riobaldo. Esse é o motivo que justifica essa cena de expectativa desiludida. Só assim podemos entender essa cena sem quebrar a verossimilhança interna da obra. O Barroco é não só uma visão de mundo da obra sertaneja, mas também uma das chaves fundamentais para interpretá-la.

Fato interessante é que o próprio Zé Bebelo tem traços quixotescos, pois quer “consertar” o mundo por meio de sua própria ação heroica. Mas consertar o mundo, para

ele, é modernizá-lo e, nesse sentido, ele tem mais a dicção do litoral civilizado euclidiano do que a do sertanejo forte, embora sua motivação seja quixotesca ao inverso – inversão paródica. Bebelo é um Quixote às avessas porque, ao invés de lutar para instituir a palavra poética, luta por seu apocalipse, luta para instituir a linguagem civilizatória e racional.

Hermógenes é um Quixote às avessas, pois quer manter a poesia telúrica do sertão. Hermógenes se assemelha a Quixote na luta pela linguagem poética, mas, nesse caso, ela tem que ser mantida, e não reconquistada. O Riobaldo personagem está cindido, procurando a música erudito-popular do sertão, indeciso entre lutar para civilizá-lo ou mantê-lo primitivo e poético. Já o narrador é quixotesco, uma vez que reconquista a primitiva linguagem poética com sua narrativa rapsódica. Em muitas passagens, Riobaldo e Diadorim fazem as vezes do Cavaleiro da Triste Figura e seu fiel escudeiro, num jogo constante de assimilações.

Outra congruência entre as obras cervantina e rosiana consiste no fato de Quixote ser um louco sensato. Há uma congruência na significação de louco na obra de Cervantes e na de Rosa, como na de Machado de Assis com seu Quincas Borba e seu Alienista – em que a loucura representa a capacidade de imaginação, criação, intuição, a sensatez, ou a filosofia, ou a ciência, representa o rigor das reflexões críticas que se sobressaem nas parábases rosianas, mas estão por toda a parte.

É numa dessas parábases que Riobaldo revela: “Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura” (2006, p. 16). É por isso que a narração sertaneja ganha tons de reza, para sarar da loucura do pacto demoníaco gerado pelo desvario da paixão e do amor. A loucura vinda de Dioniso se liga ao inferno demoníaco pelo aforismo de Heráclito de que Dioniso é Hades. Também Hades há de ser dionisíaco, embriagado, nublado, gerando imagens qual cabeça de louco.

É Hatzfeld também quem aponta para as diferenças e semelhanças entre o estilo de Cervantes e o de Góngora. Cervantes praticaria um puro barroco impressionista; já Góngora, um confuso impressionismo maneirista, sendo ambos estilos evocadores. Os recursos encontrados tanto em Cervantes quanto em Góngora, mas tratados de modo muito diferente em cada caso, são a surpresa, a perspectiva escatológica, o claro-escuro, os ecos e personificações, as enumerações selecionadas e bem-dispostas, a visualização através de uma fusão de elementos pitorescos e de movimento, para conseguir um quadro dinâmico,

além do modelo barroco da comédia dentro da comédia, da representação dentro da representação, ou do quadro dentro do quadro.

Em Guimarães Rosa, a surpresa se dá pela técnica da expectativa desiludida, como a comédia dentro da comédia se expressa em construções em abismo, fenômenos já aqui observados e interpretados. A perspectiva escatológica se expressa numa temporalidade cíclica espiral viquiana, gerando o tempo mitopoético ao mesmo tempo passado, presente e futuro. O motivo do claro-escuro se amplia no conceito de que o mundo-sertão é um cenário finito que reflete o infinito.

Os ecos em “n”, de nonada, e em “d”, de Diadorim, ressoam pelas constelações sonoras vizinhas, como demonstra Augusto de Campos. As personificações expressam o entendimento de que todas as coisas estão vivas, em devir, são sujeitos, se comunicam e estão em constante mudança. As enumerações carnavalescas são barrocamente selecionadas e bem-dispostas e a visualização do sertão sem fim se dá pela fusão de elementos naturais, humanos, cósmicos, que geram movimentos cinematográficos.

Para Hatzfeld, “tanto Cervantes como Góngora [...] tentaram encontrar novas soluções épicas”. Ele observa que, “para atingir seu propósito, Cervantes renovou a antiga épica, vertendo-a nos moldes da narração em prosa do romance concebido como uma épica sem verso”; “Góngora, por sua vez, tentou dar forma lírica aos temas épicos” (1988, p. 188). O modo como o crítico alemão descreve o estilo de Góngora caberia, em grande parte, ao de Guimarães Rosa: “A palavra intrincada, o véu linguístico abstrato-concreto, as metonímias e personificações de efeitos mágicos, as misteriosas alusões, os longos períodos na frase para exprimir aladas ilusões, a magnificência das cores [...], a superação da realidade através do mito” (1988, p. 187).

A comparação mais óbvia entre Guimarães Rosa e Góngora é justamente a linguagem intrincada, o “véu linguístico”, o uso de arcaísmos e cultismos, que obscurecem a linguagem e cifram a “mensagem”. O estilo exuberante e a valorização do gênio artístico criativo são as principais heranças gongorinas de Guimarães Rosa. Um comentário do tradutor brasileiro de Góngora, Péricles Eugênio da Silva Ramos, é esclarecedor quanto à equivalência dos arcaísmos rosianos com os cultismos gongorinos: “Dos cultismos, ou palavras introduzidas na língua por via culta, já Damaso Alonso mostrou que Góngora, antes de introduzi-los, na maior parte, usou vocábulos utilizados antes” (1988, p. 12).

Exatamente como Autran Dourado se refere à criação de palavras por Guimarães Rosa. Em geral, Rosa ressignifica palavras antigas, arcaicas, arcaísmos, atualizando-as

para sua linguagem sertaneja, que remonta à primitiva linguagem poética dos seres humanos. Assim, mesmo as palavras que não constituem cruzamentos vocabulares são neologismos em Rosa, pois ganham novas camadas significativas, como se atraíssem para si o significado de outra palavra que, na verdade, é ela mesma.

Teresinha Souto Ward tem uma passagem lapidar a esse respeito: “O que houve foi estilização, uso de artifícios cultos para traduzir a dicção oral-rural” (1984, p. 10). Assim, explica não só o cultismo da linguagem rosiana como sua origem erudito-popular. A própria Teresinha cita a seguir o uso de estrangeirismos, latinismos, palavras eruditas, elementos léxicos e arcaísmos. Ela também revela que *GSV* incorpora um vasto número de subtextos, como bilhetes, sermões, poemas, canções e narrativas orais.

Só para citar mais um exemplo, Mary Lou Daniel aponta, no nível lexical, elementos eruditos, científicos, arcaicos, poéticos, indígenas, dialetais e estrangeiros. No nível da renovação sintática, observa inversão de frases, construções divididas, assíndeto, parataxe, elipse, condensação, parêntese, construções absolutas e inovações de pontuação, além do emprego de formas geminadas, justapostas e redundantes, o que ela intitula “conceito acumulativo”. No nível poético e retórico, ela aponta “o ritmo, a rima, aliteração, onomatopeia, repetição, elipse, inversões, perguntas retóricas, digressão narrativa, diálogo estilizado” (1968, p. 166).

Elo interessante entre essas obras é a hipérbole, a desmesura, o entendimento amplo, expansivo, infinito de tempo e espaço, do mundo. Galateia tem a pele tão branca que obscurece a espuma dos mares. Mais branca que os flocos de neve e que os lírios. Branco de muitos brancos, sobretudo rosa ou púrpura, como sua fronte: “Purpúreas rosas sobre Galatea/ La Alba entre lírios cândidos deshoja:/ Duda el Amor cuál más su color sea,/ O púrpura nevada, o nieve roja” (1988, p. 104). O próprio Polifemo é tão gigantesco quanto a paisagem que o rodeia, remetendo ao aspecto monumental, desmesurado, do Barroco.

Os sertanejos, tanto euclidianos como rosianos, entendem o sertão como um mundo infinito e sem fronteiras. Para eles, não existe outro universo que não o sertão, que se constitui como umbigo do mundo: “O *gerais* corre em volta. Esses *gerais* são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte” (2006, p. 8). Adiante o narrador reforça essa ideia: “O sertão é do tamanho do mundo” (2006, p. 73).

Ponto de vista incorporado de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, onde lemos: “Galgava o topo da favela. Volvia em volta o olhar para abranger de um lance o conjunto da terra... E quase compreendia que os matutos crendeiros, de imaginativa ingênua, acreditassem que ‘ali era o céu’” (1984, p. 15). Ali mesmo, o observador fala sobre “a ilusão de uma planície ondulante e grande”. Páginas a seguir, vemos que nas caatingas “o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas” (1984, p. 23).

A passagem mais direta sobre a imensidão sem fim dos sertões provavelmente seja esta: “Amplios campos gerais, que se desatam para o Piauí e que ainda hoje o sertanejo acredita sem fim” (1984, p. 57). Acredito ser exatamente essa passagem a inspiração para a passagem do prólogo rosiano reproduzida acima. Na página seguinte, Euclides liga a infinitude do sertão com seu caráter teatral, dramático: “Os grandes gerais, desmedidas arenas feitas à sociedade rude, libérrima e forte dos vaqueiros” (1984, p. 58). O sertão em Euclides é sempre descrito como um grande anfiteatro sem fim onde se passa o drama da terra, da luta e do homem sertanejo. Também na Batalha Final, o *Grande sertão* se conforma num grande anfiteatro onde ocorre o drama final de renovação do ser.

Fator interessante de tangência entre a obra rosiana e a gongórica são as alusões mitológicas. Péricles aponta que, em Góngora, “nas alusões mais puras, não se nomeia a figura mitológica” (1988, p. 22). Ele comenta que em “Entre las ondas y la fruta, imita/ Ácis el siempre ayuno en penas graves:/ Que, en tanta gloria, infierno son no breve,/ Fugitivo cristal, pomos de neve” há alusão a Tântalo, pois, sempre que Ácis vê os brancos seios de Galateia, eles escapam qual a água e a maçã escapam a Tântalo. No *Grande sertão*, além de algumas citações diretas a figuras mitológicas – como saci, Virgem Maria, Jesus e Judas – as alusões mitológicas se dão pela assimilação dos fundamentos de certos mitos pelo narrador, sem os citar – como no pacto fáustico com o diabo, em que Riobaldo assimila os aspectos civilizados do mundo, sem nunca mencionar o nome de Fausto.

Outra assimilação mitológica importante é a que alude a Odisseu, herói multiastucioso. As astúcias de Riobaldo, além de ligá-lo a Odisseu, o ligam também ao próprio Lalino de *Sagarana*, personagem de astúcia poética. Riobaldo mesmo alerta: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é mais forte, com as astúcias” (2006, p. 19). Astúcia que levou Odisseu a planejar o cavalo de Troia, dando a improvável, quase impossível, vitória aos gregos. Teseu usou da astúcia do fio de Ariadne para derrotar o Minotauro, representando a superioridade civilizacional de Atenas sobre o rei Minos, sua

libertação do domínio cretense. Parece que os gregos antigos consideravam a astúcia o cerne de sua civilização e o elemento fundamental para a manutenção de sua supremacia na região.

O “cavalo de Troia” de Riobaldo, sua astúcia, consiste no pacto que faz com o demo, sucumbindo ao poder de mando e comando e à clausura da subjetividade narcísica, mas, ao mesmo tempo, assimilando poderes mágicos equivalentes aos de Hermógenes, de modo a neutralizar os poderes malignos dos Judas, permitindo assim a vitória final do bando de Riobaldo e Diadorim, que vinga seu pai. Como Orestes travestido de Fúrias Erínias, ou como a poética barroca, o texto de Rosa segue sempre a propagação de inversões paródicas.

Zé Bebelo tem a astúcia de perceber que Riobaldo assimilou seus trejeitos civilizados e civilizatórios e se retira do sertão, para deixá-lo provocar o apocalipse jagunço em seu lugar. Ele já havia utilizado a astúcia do julgamento civil tanto para se livrar de ser bode expiatório do sacrifício ritual sertanejo quanto para iniciar o processo de racionalização do sacrifício primitivo, divino-heroico. Além de ter traços quixotescos às avessas, Bebelo é multiastucioso como Odisseu.

Esses exemplos são breves, mas suficientes para mostrar como as alusões mitológicas rosianas podem ser consideradas recriações paródicas das gongóricas. Ambos os escritores, além de citarem diretamente algumas figuras mitológicas, têm por processo principal aludir aos personagens mitológicos sem os citar. Em Góngora, isso se dá por similaridade de situações, de características, entre outras semelhanças; já em Rosa, Riobaldo assimila alguns caracteres dos mais variados personagens mitológicos e os mistura alquimicamente numa unidade harmônica. Assim se dá a sugestão primeira do homem integral, que se elevou ao ouro por unir o alto com o baixo, o céu e a terra, o riso e o sofrimento, gerando o conhecimento, conectando comédia e tragédia.

Ligação clara entre Rosa e o poeta cultista espanhol é o fato de Góngora ser mestre em recriar obras clássicas, como fez com seu Polifemo e Galateia, vindos da Antiguidade e de Ovídio, sendo recriada na modernidade por Guimarães Rosa. Damaso Alonso se refere assim ao Polifemo de Góngora: “Sua indiscutível obra-prima, o ápice das imitações da Antiguidade que em nossa literatura se fizeram nos séculos XVI e XVII” (1960, p. 238). Podemos começar comparando o fragmento 52 da fábula gongórica com um fragmento da Canção de Siruiz, reconstituída pela memória de Riobaldo:

Sentado, a la alta palma no perdona
Su dulce fruto mi robusta mano;
En pie, sombra capaz es mi persona
De innumerables cabras el verano.
¿Que mucho, si de nubes se corona
Por igualarme la monatana en vano,
Y en los cielos, desde esta roca, puedo
Escribir mis desdichas con el dedo? (Góngora: 1988, p. 142).

E a Canção de Siruiz:

Buriti, minha palmeira,
Lá na vereda de lá:
Casinha da banda esquerda,
Olhos de ondas do mar... (2006, p. 52).

Além de lembrar os olhos de ressaca de Capitu, os olhos de ondas do mar remetem ao grande mar cretáceo que formou o sertão euclidiano, incorporado por Rosa, como também Galateia é uma deusa marítima que foge para o próprio mar, quando ameaçada por Polifemo. Os olhos de Diadorim, além de vivos como as ondas do mar, são verdes como os buritis, a palmeira da vida de Riobaldo. Há uma cisão nesse sertão, em que cada parte da unidade se encontra numa margem do rio oposta à outra, em que cada parte oscila entre a margem do céu divino de Joca à direita e do inferno telúrico de Hermógenes à esquerda. A montanha de Polifemo liga a terra, onde as cabras pastam e o sol esquenta, ao céu, onde o pastor escreve suas desditas, seus infortúnios, desconcertos e desenganos.

Damaso Alonso interpreta Galateia como o celestial e Polifemo, como o telúrico; ela, de beleza clássica, e ele, monstruoso e gigante, se completam, mas nunca ficam juntos. Também Riobaldo e Diadorim se completam, mas nunca ficam juntos. Riobaldo sempre se aproxima do coração selvagem da vida, mas nunca o penetra, a não ser em sua narração apolíneo-dionisíaca. Como Polifemo, Riobaldo canta a dor de seu desencontro amoroso para purgar esse sentimento com seu canto poético. As semelhanças do Polifemo de Góngora com o *Grande sertão* se estendem pelos vastos espaços barrocos, variados, ondulados em serras, infernalmente áridos ou paradisiacamente floridos. O labirinto

geopoético se reflete no labirinto da linguagem e do ser. Por fim, cabe ressaltar que a distinção fundamental entre o fragmento 52 do Polifemo e o da Canção de Siruiz é a excessividade da linguagem gongórica em relação à da Canção de Siruiz, mais sintética.

A diferença fundamental entre o desencontro amoroso de Polifemo e Galateia com o de Riobaldo e Diadorim é que Polifemo é desprezado por seu amor, diferentemente de Riobaldo, que não é desprezado por Diadorim – seu amor é irrealizado por questão de gênero, por Riobaldo ser heterossexual e crer que Diadorim é homem. Ambos são tocados por amores irrealizados, mas por motivos distintos. Polifemo é tomado pela ira e mata Ácis, namorado de Galateia, com uma pedra; já no *Grande sertão* quem é tomada pela ira de Aquiles é Diadorim, que quer vingar seu pai, movida pelo amor paterno, e não pelo amor apaixonado de Polifemo.

Em Rosa, o tema do amor impossível se mistura com o tema medieval da donzela guerreira, da dama travestida de cavaleiro. Mesmo o Barroco de Rosa tem um tom medieval. Também Cervantes imita a linguagem dos livros de cavalaria, mas num majestoso tom barroco, conforme afirma Hatzfeld. O crítico alemão interpreta a mulher barroca como cheia de dignidade e pureza – com a “vergonha e recato das donzelas”, perseguem seus particulares interesses com energia, disfarçadas de homem até conseguirem justiça, chegando a tomar parte na luta. Além de tudo, são belas.

Por fim, ele observa que “todas essas heroínas barrocas, tanto na ascensão como na queda, têm sempre deus presente no espírito e no coração” (1988, p. 102). Diadorim tem a beleza dos olhos verdes de buriti que despertam o buriti de Riobaldo. Ela persegue inflexivelmente seu interesse particular de vingança aos Judas, a Hermógenes e a Ricardão. Não só ela toma parte na luta, como lidera a guerra e alcança seu objetivo de matar os inimigos, satisfazendo sua ambição original de vingança familiar. Tanto na morte de seu pai, Joca, quanto na ascensão à liderança do bando, matando Hermógenes, Diadorim é sempre comparada à Virgem Maria, mãe de deus, inclusive no momento de sua morte.

E é justamente o travestimento de Diadorim em cavaleiro que torna seu amor por Riobaldo impossível. É o Barroco desengano do desencontro amoroso no mundo desconcertado do sertão primitivo. Desconcerto amoroso típico do Barroco, de Quixote e Dulcineia, de Polifemo e Galateia, de Garcilaso de la Vega por sua amada falecida Elisa, de Lope de Vega por Helena (Fílis), Isabel, Lucinda e Marta, ou a de Quevedo por Amarílis, Amintas e, a mais cantada de todas, Lise. Segundo Hatzfeld, esses escritores

barrocos se “filiam” a uma tradição anterior, fazem parte dos “seguidores de Dante e Petrarca, que rendem homenagem à amada morta” (1988, p. 152).

A melancolia de amor que gera o canto poético é uma ligação óbvia entre as obras de Rosa, Quevedo e Cláudio Manuel da Costa. Desde Orfeu, ela ressoa por toda a poesia. Uma ressonância clara da poética quevediana em Rosa é a sátira aguda, corrosiva que liga Quevedo, Rosa e Gregório – ela é explícita em Gregório, menos explícita em Quevedo e obscura no sertão rosiano. Contudo, se o *Grande sertão* tem traços cultistas, como pode possuir também conceptistas? Se, além de recriar Gregório, Rosa recria o neoclássico Cláudio Manuel e toda a literatura clássica, como une estilos aparentemente tão contraditórios como o barroco e o renascentista? Para responder a tais perguntas podemos começar pela interpretação de Manuel Morillo Caballero, que une Renascimento e Barroco, Cervantes e Quevedo:

Renacimiento y Barroco son los movimientos artísticos que ocupan el periodo [Siglo de Oro] y cuyos estilos no resultan ser tan contrapuestos como con frecuencia se ha puesto de manifiesto. En los dos se parte de una revisión de los elementos clásicos, aunque el punto de vista difiere: optimismo y racionalismo impregnan el Renacimiento; desengaño y pesimismo, en cambio, serán fuerzas permanentes en el Barroco. Nada más expresivo que el Quijote para percibir las diferencias entre ambos movimientos: en la primera parte [...] el protagonista está imbuído de los ideales heroicos y vitalistas del Renacimiento, en la segunda parte [...], en cambio, el ingenioso hidalgo irá hundiéndose hasta sucumbir en una realidad que ya está muy lejos de los ideales que lo llevaron a emprender su loca aventura. Nada es ya igual porque el Renacimiento, definitivamente, ha dado paso al Barroco. En este mundo barroco vive y escribe Quevedo y de esta nueva realidad desengañada y desilusionada será, tanto por su vida como por su obra, uno de sus máximos representantes (1999, p. 9).

Por incrível que possa parecer, a união entre ambos os estilos é mais um traço quixotesco do *Grande sertão*. Para começar, toda aquela assimetria barroca é minuciosamente calculada numa simetria clássica, numa atitude da ideia, conceptista,

tomada pela intuição artística, pelo gênio cultista. Há na narrativa do *Grande sertão* uma divisão quixotesca entre Barroco e Renascimento, cujos julgamento e pacto são as fronteiras que unem as margens numa terceira em que, até o pacto, a narrativa é fragmentada, toda entrecortada por construções em abismo e parábases, um verdadeiro arabesco barroco cheio de volutas sensuais; já depois do pacto, a narrativa ganha certa linearidade, clareza e simetria renascentista.

A parte barroca, em desequilíbrio, corresponde à confusão mental e sentimental do sertanejo protagonista divino-heroico, e a segunda parte, renascentista, representa a fase racional de homem humano do narrador. De modo que o narrador, barranqueiro de Range-Rede, representa a razão, clássica, o Renascimento; o Riobaldo personagem representa a confusão barroca do mundo desconcertado do sertão primitivo, sua fé e seu heroísmo num mundo divino-heroico, barroco e medieval.

A primeira parte mostra a excessividade do gênio barroco, uma atitude do gênio intuitivo, imaginativo, criativo, do cultismo gongórico; já a segunda parte influi de uma iniciativa da ideia, da clareza, da concisão, da beleza simétrica e estática da estátua de mármore. Não é por acaso que a primeira parte, barroca, é gigante, e a segunda parte, após o pacto, é bem menor. Já há aí um indício forte de como Rosa une cultismo e conceptismo numa alquímica tensão harmônica.

Como nesse *Quixote* sertanejo o Barroco constitui a primeira parte e o Renascimento a segunda (enquanto o *Quixote* espanhol é renascentista na primeira parte e barroco na segunda), o traço quixotesco do *Grande sertão* se firma como uma inversão paródica do *Quixote* de Cervantes. No fundo, o *Grande sertão* narra barrocamente o Renascimento do ser por meio da ressurreição de sua capacidade primitiva de intuição racional e razão intuitiva, geradora da primeira linguagem poética da humanidade.

Cabe ressaltar que, embora a segunda parte da narrativa sertaneja misture Renascimento e conceptismo por meio da razão, vale lembrar que no conceptismo há o desenfreado da razão, expresso no gesto desmedido. Já no Renascimento, a razão se expressa como equilíbrio, gerando a constância e a correspondência das formas, a simetria clássica. O conceptismo de Quevedo não deixa de expressar uma poderosa afetividade, como, por exemplo, na ascensão platônica da beleza particular, da mulher, para o belo absoluto e eterno.

O estoicismo de Quevedo é pessimista, o clássico é otimista. O incrível Renascimento conceptista de Guimarães Rosa abarca ao mesmo tempo o otimismo e o

pessimismo na oscilação entre o deus e o diabo do ser internamente cindido, buscando unir os opostos para se constituir um homem integral. Rosa consegue explorar justamente essas fronteiras (no sentido de congruências e tangências, não de separação) entre os diferentes estilos, entre renascentista e barroco, cultismo e conceptismo, de modo a forjar uma unidade harmônica, em forma de sinfonia musical, expressa em narrativa poética.

Para começar a falar das congruências entre cultismo e conceptismo, vale lembrar que Hatzfeld enquadra ambos na categoria de maneirismo. Para ele, cultismo e conceptismo foram absorvidos pelo Barroco de Calderón, mas não constituem sua essência. Fato importante, pois mostra que o crítico alemão não entende cultismo e conceptismo como estilos excludentes. Damaso Alonso também entende que tais estilos não se excluem e podem se misturar, através do mais importante, a novidade do século XVI e XVII: “É uma sensação de novidade que [...] pode se dar por baixo do gongorismo ou do conceptismo, ou misturada com eles. Uma sensação de nos acharmos fora do mundo da tradição renascentista, greco-latina” (1960, p. 414).

Guimarães Rosa tanto mistura gongorismo e conceptismo quanto escapa a eles. Mistura também maneirismo, barroco clássico e barroquismo ou rococó, ou seja, mistura também os estilos geracionais do Barroco. É a álgebra mágica das improváveis misturas alquímicas, politropia estilística. A desmesura da razão se converte em intuição divino-heroica da palavra poética pelo seu transbordamento. O próprio Damaso Alonso ressaltou a posição espiritualista de Quevedo face ao amor.

Nhorinhá representa o amor carnal e erótico do protagonista. É tão divino quanto seu deus Eros. Seu amor espiritualista é Diadorim, amor proibido por interdição ritual – sua perda amorosa eternamente cantada para purgar a dor de sua falta – amor ambíguo, ao mesmo tempo hetero e homossexual, telúrico e divino, ctônico e celeste. Algumas poesias a Diadorim são tecidas numa melancolia quevedesca, como as de Cláudio Manuel, vindo da tradição do petrarquismo, da constante tendência do pensamento para bifurcar-se – encruzilhada cósmica do amor. Já Otacília consiste em um amor civil, de papel passado.

Damaso Alonso dá contribuição importante ao falar da sátira de Quevedo, para quem, no mundo, triunfa a iniquidade, o poder injusto, a riqueza. Damaso ressalta que “em alguns dos ‘Sueños’ Quevedo se permitia inconcebíveis e escandalosas zombarias com o inferno” (1960, p. 393). Para Hatzfeld, “Quevedo sonha pesadelos infernais, que criam um mundo ainda mais terrível que o existente, como para livrar-se dele” (1988, p. 299). Ao elencar aspectos de Quevedo, ele cita que “Lain Entralgo se fixa em seu existencialismo

[...]; Damaso Alonso em sua angústia vital, em seus horripilantes complexos psicológicos, na [...] sua crítica devastadora [...], defendendo-se de um regime autoritário” (1988, p. 311).

Um dos argumentos centrais de Riobaldo de que seu pacto não vale é justamente o fato de ele ter sido firmado para se defender do regime autoritário e traidor de Hermógenes. Ele teria se enclausurado no poder de mando e comando por meio do pacto para se livrar do poder ditatorial, que transforma o mundo primitivo da palavra poética do sertão bárbaro em desconcertado. Do mesmo modo que Quevedo satiriza todas as classes sociais, do alfaiate ao agricultor, até o clero e a nobreza, também Riobaldo ironiza todas as classes sociais estruturadas pelo poder de mando e comando: dos catrumanos aos altos deuses olímpicos do sertão, como Joca e Hermógenes, até os titânicos deuses originários, como Selorico Mendes, seu Habão e Joãozinho Bem-Bem.

Outro traço quevedesco da poética de Rosa pode ser extraído do comentário de Hatzfeld de que “os heróis quevedianos se nos afiguram algo assim como os protagonistas de Kafka e Camus, rebeldes contra uma força mais poderosa que eles” (1988, p. 311). É exatamente isso que Riobaldo faz ao firmar o pacto, rebelar-se contra uma força mais poderosa do que ele, a força demoníaca do pactário Hermógenes. É isso que Diadorim faz ao buscar inflexivelmente, qual Antígona trágica, sua vingança contra as forças superiores do destino e do pactário. Se Diadorim vence forças maiores do que ela, há de se supor que Riobaldo vencerá a força superior do demônio, muito superior à dele, anulando o pacto.

Por fim, o conceptismo rosiano consiste em que, de certa forma, a narração de Riobaldo é um ato de pensamento, questiona a existência do bem e do mal. Parte de uma ideia de que o diabo não existe e a defende. Ela se mistura à astúcia homérica, como mostra a passagem do “missionário engambelando índio”, discurso bem construído, com rigor formal, para convencimento do outro (e, no caso, de si mesmo também) de que diabo não há: o que existe é homem humano.

Creio que com essas breves demonstrações, por meio de comparações literárias de estilos poéticos, já foram levantados elementos suficientes para a comprovação da tese. Seria possível citar ainda a recriação rosiana de motivos literários de outros autores fundamentais da literatura universal, como, por exemplo, Camões. De Camões, além da releitura da mitologia clássica, Rosa absorve sobretudo o motivo literário da viagem exploratória rumo ao desconhecido, motivo literário que Euclides da Cunha já havia transposto para o ambiente poético do sertão e que Rosa elevou ao seu último grau, qual

ouro alquímico. A obra de Guimarães Rosa é o ouro alquímico da literatura brasileira, pois mistura “química” e “fisicamente” todos os seus motivos literários, elevando-os ao ouro do mais alto quilate da literatura universal.

Cândido Jucá dá uma pista do caráter camoniano do *Grande sertão* ao interpretar *Os Lusíadas* como uma epopeia moderna que se contrapõe à *Ilíada*, promovendo a consubstanciação de toda a ciência acumulada no século XVI, somada à revelação artística de um novo mundo, tendo dado origem a vários movimentos literários. Também o *Grande sertão* é uma epopeia moderna, que recria a *Ilíada* e a *Odisseia*, que promove a consubstanciação de toda a ciência acumulada até o século XX, ou até a física quântica. Ele promove a revelação de um mundo novo por meio do apocalipse sertanejo.

Jucá dá outra contribuição importante ao afirmar que o gênio camoniano realizou a simbiose entre classicismo pagão e cristianismo medieval. É essa unificação de mundos opostos que Rosa promove. Frase definitiva de Jucá é a que diz: “No lenho modestíssimo, onde, contrastado pelas borrascas, ia Vasco da Gama navegando, por ignotos e longínquos caminhos, ia também com ele a futura transformação da humanidade” (1955, p. 26). Transportada para o sertão rosiano, a frase de Jucá poderia ficar assim: no sertão mitopoético, onde, contrastado por forças demoníacas, ia Riobaldo navegando por ignotos e longínquos caminhos existenciais, ia com ele a futura transformação da humanidade, de poética, divino-heroica, em racional, humana, por meio do apocalipse jagunço. Ecos camonianos que chegam a Gregório e Cláudio Manuel, até ressoarem em Guimarães Rosa.

2.3 Guerra em Matos de Rosa

O que Gregório de Matos e sua poesia têm a ver com o sertão? Nada, ou quase nada, poderia supor o senso comum. Como crítico, é preciso averiguar tal fato com mais cuidado, a começar pelos elogios lançados por Araripe Júnior ao poeta baiano, ao afirmar que “seu lirismo ascendeu à originalidade de um Petrarca sertanejo”. Provavelmente foi Araripe Júnior o primeiro a chamar Gregório de poeta sertanejo, e do quilate de um Petrarca, um dos modelos do Barroco ibérico. No entanto, é um verso moderníssimo de Gregório de Matos, como bem o percebeu Augusto de Campos, que remete diretamente ao sertão, ligando-o à imagem do vaqueiro e do pastor:

“Um vaqueiro.....o sertão” (1990, p. 827).

Essa deve ser a primeira aparição do sertão na literatura brasileira. É o próprio Augusto de Campos quem analisa a ambiguidade da palavra vaqueiro, que pode significar tanto o “traje do pastor” quanto o “condutor de vacas/ do sertão” (1990, p. 1302). Gregório, de certa forma, foi o primeiro a ligar sertão e poesia por meio do pastoreio bucólico. No próximo capítulo, veremos o sentido estrito de bucólico na obra de Rosa. E foi justamente Guimarães Rosa quem elevou o conceito de sertão a símbolo poético máximo de nossa literatura.

Começam a se desenhar as ressonâncias barrocas gregorianas na obra sertaneja. Nessa primeira aparição do sertão na literatura brasileira, Gregório o trata ainda como coisa distante, em oposição a sua triste e desconcertada Bahia. Ele chega a tratá-lo de forma contígua, embora distante. Anchieta havia tratado o sertão em oposição ao litoral. Talvez daí venha o motivo literário euclidiano da luta das “tropas do litoral” contra os “sertanejos revoltosos”. O motivo histórico é bastante conhecido. O motivo social só pode ser extraído da forma poética.

A sátira do mundo desconcertado da triste Bahia une Gregório a Quevedo, ressoando em Guimarães Rosa. Como já falamos sobre Rosa e Quevedo, também Gregório zomba de todas as classes sociais: escravos, negros, mulatas, índios, nobreza e clero. O escárnio de Gregório atinge a tudo e a todos de forma mais corrosiva e direta do que em Rosa e Quevedo. Ele chega a citar nominalmente vários de seus desafetos ou fazer referências claríssimas a eles, fato que lhe rendeu muitos dissabores e inimizades em vida. Em seu breve comentário sobre a sátira gregoriana, Manuel Bandeira disse que “a importância de Gregório de Matos advém da parte satírica de sua obra, a primeira que reflete em versos a sociedade da colônia, com o seu mestiçamento, o parasitismo português, os desmandos sexuais e outros males” (1985, p. 50).

A crítica de Gregório a sua triste Bahia consiste no fato de que ela foi trocada pela máquina mercante. Trata-se da Bahia transtornada pela troca. José Miguel Wisnik observa que no verso “a ti trocou-te a máquina mercante” há um trocadilho, pois “a máquina mercante troca = transforma e empobrece a cidade ao impor-lhe o primado da troca, isto é, do comércio” (2010, p. 25). Ele afirma que “a Bahia é duas, as duas sociedades da sátira [...]: uma saudada nostálgicamente – a ‘triste Bahia’ com o qual o sujeito se identifica no passado –, a outra amaldiçoada por ter se entregado às artimanhas do comércio e do comerciante” (2010, p. 25).

Curiosamente, o que Riobaldo mais parece condenar é o comércio das almas, expresso tanto no pacto demoníaco quanto no poder de mando e comando. É a sociedade do comércio, estruturada em sua rígida hierarquia de domínio de uns pelos outros, pela exploração do homem pelo homem. Foi também Jesus quem condenou o comércio dentro do templo, transformado num covil de ladrões. Parece que poucas coisas podem chatear mais os deuses do que o comércio humano, que imputa a tudo e a todos valores de troca, em que uns se tornam mercadoria de outros.

A sátira rosiana denuncia o homem humano, demasiadamente racional, enclausurado em sua mera subjetividade narcísica, apegado a seu poder de mando e comando. O homem humano, explorador de outros humanos e não humanos constitui o diabo, pois sequestra a alteridade do ser, rouba a autonomia de personagente dos outros. O homem humano é aquele que quer construir sua própria autonomia roubando a alheia, explorando os outros, tornando-os cães sem pluma, fazendo a pessoa tornar-se outra, alienada de si mesma, uma vez que obedece às ordens de outrem, e não às próprias.

Há a sátira da tentativa de suprimir o entendimento poético do mundo, por meio de uma imposição imperialista supostamente civilizatória. Quem usa o tom civilizatório como pretexto para submeter os outros, buscando roubar suas terras e aculturá-las, é Zé Bebelo. Embora essa invasão bárbara – que se diz civilizada – do sertão não possa ser evitada, a cultura ancestral pode ser nela preservada, promovendo uma espécie de sincretismo poético, misturando as visões de mundo, só aparentemente contraditórias. A sátira rosiana não se desliga de sua dimensão carnavalesca de inversão paródica, destronamentos, excessos e riso libertador. Num artigo de jornal, Haroldo de Campos liga a sátira rosiana com a carnavalização descrita por Bakhtin. Ele fala do aspecto de “comicidade”, de “irreverência” popularesca, de “piada devastadora”, de irrupção do riso amoral (1996).

Importante se faz destacar o rebaixamento carnavalesco causado pela sátira gregoriana, que leva ao riso libertador, e seu caráter de destronamento do oficial e do constituído, denunciando o extraoficial das essências por trás do oficial das aparências. Desse modo, purga-se o desconcerto do mundo, rindo dele por meio de reflexão crítica corrosiva, que rebaixa à terra e destrona para gerar o novo mundo e inverter a ordem de poder. No fundo dessa zombaria carnavalesca de bufão, costuma haver a sugestão de uma reversão do sistema de hierarquia e coerção.

Esse rebaixamento ao nível da terra se traduz em uma linguagem alusiva ao popular, em Gregório inserindo gírias locais, palavras chulas, indígenas e africanas no falar

lusitano do soneto, e em Guimarães Rosa forjando uma linguagem popular sertaneja, só na aparência de sentido geográfico, já que, na essência, esse símbolo poético, “sertanejo”, significa a capacidade primitiva da linguagem original e originária divino-heroica latente em cada ser, qual herança genética.

Haroldo de Campos vê bruxulear ecos dessa liberdade e da autenticidade carnavalesca na linguagem “baixa” de Gregório. O crítico lembra que, segundo Segismundo Spina, Gregório introduziu a farsa em nossa poesia e viveu em “uma época na qual ainda se celebravam festas como a ‘saturnal cristã’ de São Gonçalo do Amarante, ‘onde se mesclavam monges e índios, negros e mulheres, nobres e o próprio vice-rei’” (1996). Não entraremos aqui na polêmica sobre o caráter conservador ou revolucionário da sátira gregoriana, como a de Merquior com os irmãos Campos. Basta lembrar que a sátira de Quevedo chegou a ser acusada de conservadora e que Gregório critica todas as classes sociais. A discussão sobre a hipótese de essas sátiras serem movidas por inveja, ciúmes e recalques reacionários, ou por causas libertárias, não passa de puro jogo de adivinhações.

Ao debochar de todas as classes, Gregório se pauta por certo princípio de igualdade, sobretudo sem idealizar o oprimido, que muitas vezes age pela mesma lógica do opressor – de tanto apanhar, o oprimido acaba só conhecendo essa linguagem da violência, de modo que assimila e reproduz as práticas e ideologias de seu próprio algoz. Talvez Gregório seja transgressor e conservador ao mesmo tempo, como uma boa ambiguidade barroca. O fato é que, do ponto de vista historicista, Gregório pode ser considerado um Dante reacionário; do ponto de vista carnavalesco, pode ser um poeta libertário – ambivalência barroca. O fato é que essa carnavalização da sátira por meio da bufonaria da linguagem é um traço que ressoa fundo na literatura moderna de Guimarães Rosa.

Voltemos a Wisnik, que observa: “Segundo Genette, a poesia barroca tende a transformar toda diferença em oposição, toda oposição em simetria, e a simetria em identidade. Nos limites desse trajeto, o diferente torna-se idêntico, o outro torna-se o mesmo” (2010, p. 29). A situação narrativa de primeira pessoa, segundo a categoria de Franz Stanzel, situa Riobaldo como o outro, o narrador, que é o mesmo, o personagem que foi, como também o é Brás Cubas. A distância temporal entre o personagem divino-heroico que foi e o narrador demasiado humano que é – imagem de sua metamorfose existencial – permite a distância irônica e incita a reflexão crítica sobre si mesmo e sobre o mundo em que se vive. Essa reflexão identifica os momentos ativos da vida e suprime os inativos, relegando-os ao esquecimento.

A reflexão crítica de Riobaldo sobre si mesmo e sobre o sertão bárbaro e adusto em que viveu pinta um mundo desconcertado pelo poder de mando e comando, pelas invasões bárbaras que se dizem civilizadas, pelo poder do pacto com o demo, pela sede implacável de vingança, mesmo que custe a vida e a cultura primitiva da terra. Por meio de seus erros pelo sertão antigo, Riobaldo passa por provas de fogo, aprendizados, ritos iniciáticos. O mundo desconcertado em que viveu gerou o conhecimento e o sentimento criadores do concerto sinfônico da narrativa poética de velho barranqueiro, já de Range-Rede.

Note-se que a triste Bahia está tão dessemelhante de si mesma quanto o eu lírico que a canta. Também o Riobaldo narrador, racional no seu sertão civilizado, está dessemelhante do personagem divino-heroico que foi. Ambos foram trocados pelo comércio: das mercadorias, em “Triste Bahia”; das almas, no *Grande sertão*. Em ambas as obras, a salvação do sujeito parece ser purgar o comércio, o poder de uns sobre outros, salvação que, nesse caso, só se dá por meio da palavra poética.

Se a sátira rosiana tem leves traços gregorianos, por ser mais alusiva, enquanto a de Gregório é mais direta, a maior ressonância do poeta barroco na obra de Rosa é a união entre cultismo e conceptismo. Manuel Bandeira, sem tom tão recriminatório, observa que Gregório “não tinha escrúpulos em plagiar Góngora e Quevedo” (1985, p. 49). De tanto parodiar os barrocos poetas ibéricos, Gregório de Matos chegou a ser ferozmente acusado de plágio. O que Gregório faz é o mesmo que todo poeta barroco, isto é, parodia outros poetas.

Emanuel Araújo trata do tema com sobriedade: “Não se trata [...] de plágio, mas de reminiscências de quem foi educado na metrópole e deve ter frequentado intensamente círculos literários sob forte influência de Góngora e Quevedo” (1990, p. 1286). Ele sela de forma cabal a questão de autoria em Gregório de Matos: “Quando se descreve o estilo de Gregório de Matos, na verdade tem-se como referência o estilo comum a todos os poetas da época [...], torna-se [...] ociosa a discussão sobre ‘filiação’ a qualquer das principais correntes do Barroco: o cultismo [...] ou o conceptismo” (1990, p. 1285).

Gregório de Matos usa ora o cultismo, ora o conceptismo, bem como mistura os dois estilos. O mesmo se pode dizer em relação a Rosa, como acabamos de ver. Wisnik fala da imersão de Gregório nas poéticas da época por conta de seus estudos em Coimbra: “Aí se enfrontou nas poéticas do tempo: o estilo camoniano, que vinha do século anterior, e as práticas correntes do século XVII, mais tarde denominadas barrocas, tendo em Quevedo e Góngora as suas grandes referências” (2010, p. 18).

Na canção de Siruiz podemos encontrar muitos traços conceptistas, como a concisão da linguagem e das imagens, oriundas de uma atitude de pensamento, e da intuição. Os versos são curtos e as imagens sintéticas. A exuberância transbordante e cultista de quase todo o resto da obra tem seu contraponto conceptista na canção do jagunço pastor poeta. É atrás dessa canção conceptista que Riobaldo sai ao sertão qual Quixote, encontrando a exuberância cultista da metamorfose constante da terra e do cosmos do sertão martirizado.

Podemos dizer que *Grande sertão* oscila entre cultivar mais palavras do que pensamentos e mais pensamentos do que palavras e é sintetizado pela canção de Siruiz, que cultivava mais pensamentos do que palavras, inserindo o máximo de significado em cada palavra, para impregnar de exuberância cultista os versos conceptistas. O conceptismo de Riobaldo caminha na direção do *Sermão da sexagésima*, de Antônio Vieira. As obras de Rosa estão cheias de pregadores – que professam o fim do mundo como messias apocalípticos. Em Rosa, a figura do padre Vieira – enquanto pregador da nova concepção de mundo – se mistura às profecias apocalípticas de Antônio Conselheiro. Seus pregadores são espécies de “Padre Antônio Vieira Conselheiro”.

A própria narrativa de Riobaldo tem por fim convencer a si, ao interlocutor oculto (leitor), a deus e ao diabo, a todo mundo, de que seu pacto fáustico não vale. Seu sermão busca convencer quanto à importância fundamental e profunda do dom curativo da palavra poética. Riobaldo prega essa palavra, única capaz de gerar uma nova concepção de mundo, livrando-nos do poder hierárquico. Numa inversão paródica, o homem da terra, Riobaldo, filho de uma índia, Bigrî, ensina os doutores letrados o conhecimento não oficial da palavra poética, tenta convencê-los a escapar da mera racionalidade fria e embarcar no remanso largo da intuição criativa. Embora diga gostar de “história de missionário engambelando índio”, Riobaldo inverte os papéis e é ele, filho de índio, que vai engambelar o missionário da ciência. É o diálogo da poesia com a ciência.

Diz textualmente Vieira, no prólogo de seu sermão: “O pregador [...] semeia como pelas distâncias que percorre, e não volta, nem mesmo diante das dificuldades que a natureza lhe apresenta: as pedras, os espinhos, as aves, o homem. Cristo ordenou que se pregasse a todas as criaturas porque há homens-brutos, homens-pedras e homens homens” (2000, p. 24). Ora, Riobaldo percorre as distâncias infundáveis do sertão divino-heroico. Segue os preceitos de Cristo, pregando para os homens brutos, jagunços e catrumanos do sertão adusto, como aos homens-pedras, aos homens animais, vegetais e até ao homem

humano. Não é curioso que Vieira comece seu sermão falando de homens homens e Riobaldo termine sua narração falando em purgar o homem humano?

O padre segue: “Diz cristo que saiu o pregador evangélico a semear a palavra divina” (2000, p. 24). O que Riobaldo faz para se libertar de seu pacto demoníaco é semear a palavra divina, não só cristã, mas de todas as concepções religiosas, já que ele mesmo diz beber água de todos os rios. Vieira conclui seu raciocínio: “Para quem lavra com deus, até o sair é semear, porque também das passadas colhe fruto. Entre os semeadores do Evangelho, há uns que saem a semear, há outros que semeiam sem sair”. Riobaldo cumpre os dois papéis: como personagem em construção, sai pelo sertão descobrindo a palavra divina, telúrica e cósmica, pregada por Diadorim; depois, já narrador, prega sem sair de sua rede rangedora. O protagonista sertanejo também não retorna diante dos obstáculos, como o pregador ideal de Vieira.

Diferença importante entre a narrativa de Riobaldo e um sermão é que o estilo de Vieira exige um só assunto e uma só matéria. Se a narrativa sertaneja tivesse um só assunto, seria antes um conto do que um sermão. É justamente por conter várias linhas narrativas entrelaçadas, cada uma com assunto e matéria próprios, que *Grande sertão* é um romance, e não um conto. Uma passagem do discurso de Vieira a esse respeito parece descrever o *Grande sertão* (linha narrativa norteadora) e suas veredas (linhas que brotam da principal): “Deste tronco hão de nascer diversos ramos, que são diversos discursos, mas nascidos da mesma matéria e continuados nela” (2000, p. 41).

O sermão de Vieira funciona como variações do tema da semeadura da palavra; a narrativa de Riobaldo varia sobre o tema da tensão entre deus e demo. É como se *Grande sertão* fosse um conto – seu tronco – que se faz romance – seus galhos e frutos, suas veredas. A mistura de gêneros narrativos, como de gêneros literários e artísticos, é uma das marcas desse sertão. Algo do estilo do sermão foi assimilado por Riobaldo, sobretudo o sentido de conversão. É ele próprio quem diz: “Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços” (2006, p. 15). O discurso do narrador acaba tendo um fundo pregador (da palavra poética). O narrador quer converter seu pacto demoníaco em divino e o leitor à primitiva palavra poética, como o sertão foi convertido de divino-heroico em humano.

O pregador enquanto semeador da nova palavra e do novo mundo acaba encontrando todos os obstáculos possíveis. Homens, animais, vegetais, pedras se voltam contra a novidade. Interessante notar que em *Os sertões* toda a natureza se arregimenta e luta ao lado dos jagunços canudenses contra as tropas do litoral. No *Grande sertão*, a

natureza chega a decidir uma batalha, quando as tropas jagunças de Riobaldo não conseguem atravessar o adusto Liso do Sussuarão martirizado.

É como se o Liso se arregimentasse e lutasse a favor de Hermógenes e contra Riobaldo e Diadorim, impedindo momentaneamente a travessia e a vingança. A travessia é mais do ser do que geográfica. Depois do pacto, os homens, a natureza e o cosmos conspiram a favor da demanda de Riobaldo e Diadorim. Se antes tudo impedia sua passagem, agora a travessia chega a ser até paradisíaca – conversão. O discurso de Vieira é civilizatório, como se a palavra divina fosse tirar os homens-troncos, homens-pedras, de sua condição bárbara. A mesma crença parece ter Riobaldo, de que a palavra divina vai tirá-lo da condição demoníaca. Numa inversão paródica, ele quer ir da palavra racional civilizada à linguagem poética primitiva. Zé Bebelo é quem melhor representa a tentativa de impor a dicção civilizada ao sertão supostamente bárbaro.

Vieira fala da questão do bem e do mal e da conversão de um extremo em outro, numa parábola que a liga à terra: “De maneira que o trigo que caiu na boa terra nasceu e frutificou; o trigo que caiu na má terra não frutificou, mas nasceu, porque a palavra de deus é tão fecunda que nos bons faz muito fruto, e é tão eficaz que nos maus, ainda que não faça fruto, faz efeito” (2000, p. 31). No *Grande sertão* há uma passagem semelhante: “Melhor, se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada” (2006, p. 11).

Essa conversão constante, essas metamorfoses divinas são de origem antiga, como observa Vieira: “Tantos pecadores convertidos, tanta mudança de vida, tanta reformação de costumes; os grandes desprezando as riquezas e vaidades do mundo, os reis renunciando aos cetros e às coroas; as mocidades e as gentilezas metendo-se pelos desertos e pelas covas” (2000, p. 29). Essa passagem parece até uma interpretação da narrativa sertaneja, ajudando a revelar as ressonâncias bíblicas da narrativa de Riobaldo.

Interessante que a primeira atitude de pensamento conceptista, segundo Vieira, é mergulhar em sua própria individualidade: “Que coisa é a conversão de uma alma, senão entrar um homem dentro em si, e ver-se a si mesmo?” (2000, p. 30). Vieira parece atualizar a inscrição do frontispício do oráculo de Delfos sobre conhecer-se a si mesmo, que é seguida por Sócrates, com sua filosofia de duvidar de tudo, questionar tudo, como meio de obtenção do conhecimento.

Ao saber que não sabe, o filósofo busca constantemente o conhecimento, que, uma vez alcançado, escapa, pois as coisas mudam o tempo todo. Por isso Sócrates conclui que aquele quem acha saber nada sabe, pois estratificou seu conhecimento sobre algo que não se estratifica, e os que não sabem conhecem, pois questionam o tempo todo, captando sempre o conhecimento novo, que logo escapa, e assim sucessivamente. É preciso buscar o movimento do conhecimento, sua constante mudança, que nos leva a nunca saber. Só conhecendo a si mesmo é que podemos conhecer o mundo, pois somos o filtro entre nós mesmos e o universo exterior.

Essa doutrina é compartilhada por Riobaldo: “Quem desconfia, fica sábio” (2006, p. 138). Seu discurso, como o de Sócrates, está disposto em forma de diálogo e se constitui muitas vezes em aporia, pois suas perguntas estão para além de qualquer possibilidade de resposta. São perguntas para gerar reflexão crítica e conhecimento, para movimentar o conhecimento. O mundo seria muito mais feito de perguntas do que de respostas, até porque não há uma resposta única para as questões, existe o caminho, mas também existem as veredas. Riobaldo entra em si para externar sua interioridade, purgando o mal do poder hierárquico.

Outro elo entre Sócrates, Vieira e Rosa é a práxis, a coerência entre o discurso e os atos. Sócrates inaugura a coerência filosófica ocidental ao tomar a cicuta, obedecendo à decisão da assembleia. Vieira a prega como meio de convencimento. Segundo ele, se o discurso não segue o próprio exemplo da vida, ele não é convincente. Podemos dizer que seria mesmo hipócrita pregar uma coisa e fazer outra. Assim Vieira resume: “A definição do pregador é a vida e o exemplo”. Esse é um dos problemas de Riobaldo. O exemplo que ele deu enquanto personagem foi o de mandar e obedecer, desde o apocalipse jagunço ele busca uma nova vida, procura dar um novo exemplo para expurgar sua antiga prática de mando e comando.

É nesse momento que Vieira defende a concisão, a ideia enxuta expressa por palavras sintéticas, mas com a legitimidade de corresponder às ações: “Quer dizer que de poucas palavras nasceram muitas obras” (2000, p. 34). Este parece ser o princípio conceptista por excelência: com poucas palavras, produzir muitas obras. Riobaldo produz uma obra monumental, ora com muitas palavras ora com poucas. As palavras só entram no coração quando são confirmadas por obras. Esse preceito de Vieira parece ser seguido à risca por Riobaldo.

Outra passagem do padre barroco parece até uma parábase rosiana: “Quero começar pregando-me a mim. A mim será, e também a vós: a mim, para aprender a pregar; a vós, para que aprendais a ouvir” (2000, p. 29). Em palavras breves sobre aprender com seu próprio falar e o interlocutor aprender com o ouvir, diz Riobaldo: “Eu guiava o senhor até tudo” (2006, p. 26). Nesse momento, Vieira vinha dissertando justamente sobre as perdas do pregador, que não impedem suas colheitas. O argumento de Riobaldo parece seguir exatamente essa linha argumentativa, afinal foi ele quem sofreu a terrível perda de Diadorim, mas agora colhe seu canto poético, que o liberta: “Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas. Mas conto. Conto para mim, conto para o senhor. Ao quando bem não me entender, me espere” (2006, p. 145).

Com sua palavra divina, Riobaldo tenta transformar os homens, de novo, em santos. Como ele foi o estopim da mudança da época divino-heroica para a racional, parece agora querer se redimir fazendo retornar a época primitiva por meio de sua palavra poética, ou seja, divina. Seu canto original evoca e faz retornar o tempo antigo, porém sua volta é modificada – a época é a mesma, já sendo outra, como o próprio Riobaldo: narrador e personagem. A sua narração parte de uma atitude do pensamento que nega o pacto divino-heroico. O fato de ele narrar a estória situado na época racional humana denuncia a narrativa como um ato de pensamento, mas essa obra é também oriunda do gênio cultista, que mistura as diversas culturas do mundo numa nova; na verdade, explora as fronteiras, as unidades de todos os ritos culturais, a confluência entre todas as culturas e todos os mitos.

O próprio Riobaldo é quem revela: “Sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias”. Guimarães Rosa deforma sutilmente a atitude de pensamento conceptista até fazê-la astúcia heroica da razão oriunda da intuição criativa. O próprio pensamento é uma categoria de entendimento do mundo intuída por homens e mulheres. Riobaldo diz uma frase ainda mais reveladora de seu caráter conceptista: “Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (2006, p. 25). É também Riobaldo quem denuncia como a astúcia no narrar, para se libertar do demo, leva às más devassas do contar cultista: “O senhor tolere minhas más devassas no contar... quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra coisa” (2006, p. 198).

Mescla interessante a de Guimarães Rosa, álgebra alquímica, uma vez que a astúcia inclui a intuição, a imaginação, a criação, enquanto a mera razão, não. O Barroco marcou o começo do entendimento de que o mero pensamento já não dava conta de explicar a realidade. A razão precisa ser renovada, em cultivo exagerado da palavra pelo gênio

cultista, ou exagerada em transbordamento do pensamento pelo impacto sensível. O forte impacto emocional causado pelo amor não correspondido ou pela morte da amada se transforma em atitude do pensamento para compor a poesia em música.

A astúcia heroica de Riobaldo em seu sertão divino o leva ao apocalipse do homem humano, do ser tão humano. O conhecimento poético precede e preside o racional e intelectual. Por toda a narrativa, Riobaldo ironiza, com seu conhecimento poético não oficial, o conhecimento intelectual oficial de seu interlocutor letrado. Há aí uma espécie de dialética da malandragem, pois existe uma busca pela unidade de todos os mitos. Rosa consegue harmonizar a astúcia heroica de Odisseu com a do malandro do folclore americano, por exemplo, Pedro Malasarte. Riobaldo usa a astúcia heroica para ultrapassar as intransponíveis barreiras da existência e a astúcia malandra para se compor enquanto ser integral, por agregar em si o aprendizado da experiência de servir a cada amo, a cada chefe jagunço, acumulando seus traços, unindo as doze dimensões do *Grande sertão*.

Guimarães Rosa faz o pensamento transbordar em reflexões críticas expressas nas parábases constantes, reflexões sobre si mesmo, o outro, o mundo, a terra, o cosmos, deus e o diabo. Reflexões que não excluem as sensações e sentimentos, transformando a tensão dicotômica barroca do mundo desconcertado na tensão harmônica do homem integral que se quer Riobaldo pelo dom curativo da palavra. Ao transbordar os pensamentos, os sentimentos transbordam juntos. É a união da corrosiva reflexão crítica cômica do autodesnudamento, do rebaixamento, que leva ao riso e à terra, e o impacto emocional trágico, que eleva ao conhecimento, aos céus divinos.

A mistura alquímica desses elementos em álgebra mágica nos leva à antropofagia literária, em que os índios americanos devoram com sua escrita mágica o estrangeiro bispo Sardinha, com sua razão e fé cristã. Dessa deglutição real e fantástica surge um terceiro elemento, aquilo que modernamente podemos chamar de americano, o produto externo digerido e recriado pelos poetas americanos. Augusto de Campos foi um dos primeiros a apontar o traço antropofágico da poesia de Gregório: “Há nessa poesia acentos novos, mesmo em relação ao modelo quevediano que inspirou o Barroco tardio. Sem a boca do inferno do nosso primeiro antropófago, esse baiano e estrangeiro que deglute e vomita o Barroco europeu e o retempera na mulatália e no sincretismo tropical” (1990, p. 1296).

O crítico sintetizou bem o traço paródico gregoriano, já transformado em paródia brasileira, denominada por Oswald de Andrade de antropofagia, referência à nossa capacidade primitiva de recriar o mundo exterior. Seguindo a mesma linha, Wisnik alerta

para “a antropofagia, que une numa correlação imprevista o cá e o lá, o não nobre e o nobre” (2010, p. 26). Já vimos que Camões, Quevedo e Góngora foram as principais deglutições de Gregório. Em “Triste Bahia”, ele deglute o poeta barroco português Francisco Rodrigues Lobo, como mostra Emanuel Araújo. Outras vezes Gregório recria os poetas ibéricos assimilando seus estilos, pela concisão de uma atitude transbordante da ideia, como em Quevedo, ou pela exuberância da excessividade de palavras que expressa o transbordamento genial do poeta criativo, como em Góngora.

Que Gregório de Matos parodia os autores barrocos de sua época é uma unanimidade crítica. Mais recentemente, percebeu-se que essa paródia se trata de uma antropofagia. Mas também Gregório é recriado pela tradição literária brasileira? A ressonância de Gregório na literatura brasileira não pode deixar de ser estudada sem levar em consideração as formulações de Antonio Candido. Em sua “Dialética da malandragem”, Candido, numa espécie de retificação do sequestro do Barroco em sua *Formação da literatura brasileira*, coloca Gregório de Matos como precursor da literatura malandra no Brasil.

O poeta barroco, com suas expressões rutilantes, exprime no nível da poesia a irreverência, astúcia, malandragem e amoralidade de certos provérbios populares que Pedro Malasarte expressa no nível do folclore. O crítico vê ressonâncias dessa literatura malandra em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, no século XIX, e nos modernistas do século XX, como Mário e Oswald de Andrade, em obras como *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. Podemos inserir Riobaldo dentro dessa tradição malandra inaugurada por Gregório.

É desse modo que Antonio Candido volta a inserir o Barroco dentro da formação da literatura brasileira. Está certo que as literaturas nacionais não são passagens de tocha, por isso não é tão relevante que Gregório não tenha influenciado diretamente o século XVIII – nem o arcadismo, nem o neoclassicismo, ou o rococó – porém o maior escritor brasileiro desse século, Cláudio Manuel, tem as mesmas fontes de inspiração que Gregório, sobretudo Camões e Quevedo – podendo-se falar numa ressonância indireta de Gregório no século XVIII e direta a partir do século XIX, até culminar no *GSV*.

Antonio Candido teve a grandeza de retificar sua posição, libertando o Barroco de seu sequestro e o reintroduzindo na formação de nossa literatura. Para além da brevíssima retificação realizada pelo crítico, podemos perceber que Gregório inaugura estratégias permanentes de composição de nossa literatura, levando-a do nacional ao universal, pela

paródia antropofágica, a sátira, a complexa erótica do sexo, do amor e da paixão – tanto por meio do amor carnal quanto pelo amor platônico –, bem como outros traços de composição – como o eco enquanto engano aos ouvidos, a proliferação de significantes e significados, o princípio metamórfico, entre outros – e também o tema recorrente do mundo desconcertado, desequilibrado, instável.

Cabe ressaltar que Guimarães Rosa desemboca no Eros religioso da alta poesia barroca, com o amor carnal de Riobaldo por Nhorinhá (Afrodite do sertão), o platônico por Diadorim; e o conjugal por Otacília. Wisnik foi quem percebeu com mais nitidez o tratamento carnal dado por Gregório às negras e mulatas e o amor platônico, idealizado, pelas brancas. Diz o crítico: “A lírica amorosa de Gregório de Matos [...] tematiza [...] o choque entre ascetismo e sensualismo, espírito e matéria, fazendo os contrários passarem por uma série de transformações que os faz inseparáveis” (2010, p. 28). Porém, o crítico chega a insinuar certo racismo: “Essa tendência a fazer da mulher objeto de uma libido agressiva fica sintomaticamente mais visível quando esta é negra ou mulata” (2010, p. 31).

O que Wisnik não percebeu é que Gregório estava unindo a terra carnal ao céu ideal; a poesia telúrica de Góngora com o amor espiritual de Quevedo. Porém, é o próprio Wisnik que percebe que “o fogo e a água, a paixão e o refreamento misturam-se a ponto de confundirem inextricavelmente essências e aparências” (2010, p. 29). É importante ressaltar que o carnal, tanto em Rosa quanto em Gregório, se liga à fertilidade da terra, que faz tudo brotar e se renovar constantemente. O amor carnal tem a ver com a imagem do grande falo, representado no *Grande sertão* pelo buriti, encravado na terra úmida, seca, porém margeada pelas águas da concepção.

O que espanta na conclusão de Wisnik é ele ter interpretado a erótica gregoriana desconsiderando seu caráter paródico. Podemos extrair desse fato que as interpretações sobre a literatura barroca que não são feitas à luz da paródia perdem coerência e legitimidade. Somos obrigados, então, a nos perguntar: Por que Gregório ama idealmente a branca, e não a mulata? Porque Gregório faz uma recriação do mito de Galateia e Polifemo, tal qual Góngora havia recriado de Ovídio, e ele, da Antiguidade clássica. As poesias de amor às filhas brancas dos latifundiários e comerciantes portugueses expressam o grito de terror de Polifemo ao ver sua amada Galateia nos braços de Ácis.

É como se essa poesia erótica de Gregório expressasse o berro horroroso de Polifemo ao se dar conta de que seu amor jamais será realizado. O branco tem toda uma significação e importância especial no Barroco. Galateia é o branco eterno, por isso o

branco se torna a cor do amor desenganado. Não é de surpreender que uma poesia barroca de amor inacessível ressalte a cor branca, nesse caso como cor da pele, como a de Galateia. Vale ressaltar que, como bacharel mazombo, Gregório não tinha acesso às europeias brancas, o que provoca o tema do amor não realizado, mas tinha acesso às mulatas, o que ensejou o tema do amor realizado.

Não é, contudo, o fato histórico, social, pessoal, que leva Gregório a proceder assim em sua poesia. É preciso lembrar as palavras de Antonio Candido a respeito dos estudos de Sérgio Buarque de Holanda acerca das escolhas dos poetas entre as louras e morenas em suas obras, “mostrando que as preferências por uma ou outra vêm menos de circunstâncias raciais ou sociais que dos arquétipos da imaginação, fixados pela literatura e se impondo mais do que a experiência direta dos autores” (1991, p. 20).

O amor de Riobaldo por Diadorim é marcado justamente pelo jogo entre essência e aparência. Há aí a tensão entre a aparência masculina de Diadorim, que impede a concretização do amor de Riobaldo, e sua essência feminina, que permitiria a ligação profunda entre eles, entre esses rios que correm paralelos, ameaçam se encontrar, mas não se misturam jamais, só no mar da morte. Como na poesia de Gregório, sob a frágil aparência da branca ou da mulata, há o jogo fundo entre o Eros ascético (carnal) e as alturas celestes do amor religioso, sublime; existe o encontro do amor carnal, espiritual e civil nesse mundo desconcertado do desengano do amor profundo e puro do ser tão.

Esse mundo desconcertado do desencontro amoroso e do poder de mando e comando só pode ser purgado pelo dom curativo da palavra poética. O Range-Rede tece toda a sua narrativa como uma condenação ao personagem que foi para se salvar. Como definiu Ronald de Melo e Souza, “a narração de Riobaldo é um diálogo cujo *logos* é um *Katharmós* verbal” (1978, p. 9). Ou seja, essa narração tem fins catárticos, o poeta canta, ao fim, para se salvar. Para ele, esse é o único modo de se salvar do poder de mando e comando assimilado no pacto fáustico, assim como de sua dor de amor por Diadorim.

Também Gregório satiriza seu mundo desconcertado para se salvar pela linguagem. No entanto, Wisnik alerta que essa salvação só se dá por um momento. Denunciando as mazelas do mundo, o poeta pode purgá-las. É como se o poeta estivesse condenado a viver nesse mundo desconcertado da triste Bahia, só podendo se livrar dele por meio da poesia. A metamorfose da linguagem que expressa a mudança do mundo da feliz Bahia em triste também pode mudá-la em um novo mundo, que retomaria o equilíbrio. Riobaldo parece sugerir justamente que a mutação apocalíptica do sertão divino-heroico em humano pode

representar uma salvação, pois sua linguagem poética representa a iminência da volta ao mundo divino-heróico.

A deformação do mundo e de sua captação explica em grande parte o gosto barroco pelo claro-escuro. A visão de mundo desconcertado explica a técnica da tensão entre opostos. Essa meia-luz que se abateu sobre o mundo da tensão entre opostos gera o *engaño* dos sentidos, provocando o *desengaño* amoroso do mundo desconcertado. Os traços barrocos por excelência da poética rosiana são o desengano amoroso, a constante metamorfose do mundo em *physis* poética, o universo desconcertado de mando e comando do sertão, sua ambiguidade entre deus e demônio, luz e sombra. A maior expressão de princípio barroco em Rosa é a paródia enquanto antropofagia, mistura interna e alquímica da identidade interior com o exterior, produzindo um terceiro elemento. Muitos desses elementos da concepção barroca se prolongam no Arcadismo brasileiro.

Capítulo 3

As minas douradas de Costa a Rosa

3. 1 O bucolismo neoclássico nas veredas do *Grande sertão*

Guimarães Rosa é um escritor que não esconde o gosto pelo trabalho com a palavra – a ponto de unir a popular com a erudita, a clássica com a barroca, e assim por diante. Não é à toa que ele intitulou algumas de suas anotações de *Ave, palavra*, as quais Paulo Rónai fez questão de publicar postumamente sob o mesmo título. Um dos capítulos trata da questão bucólica na obra rosiana, abordada pelo próprio autor em anotações preciosas e precisas para esta tese.

No capítulo “Pé-duro, chapéu-de-couro”, Rosa revela que o tema da poesia pastoril é antiquíssimo, sem data, bíblico e até bem anterior: “Antigo veio o tema: o de estrênuos pegureiros, que lutavam com anjos, levantavam suas tendas e vadeavam os desertos – Caldeia e Canaã um rastro de rebanhos, e o itinerário do espírito” (1970, p. 123). Vale lembrar que Hesíodo, um dos poetas originários, era pastor. Rosa liga o tema pastoril com o itinerário do espírito. O *Grande sertão* narra o itinerário do espírito de Riobaldo (do bem ao mal), que, com sua palavra poética, pretende fazer o caminho inverso (do mal ao bem).

O moderno escritor mineiro remete o tema bucólico não só à travessia simbólica e diabólica como em seguida evoca os idílios bucólicos e a sua origem etimológica: “O velho idílio – ‘*eléláthei bouíkos*’ – retente, trescantado: o ruo, o zagal, as faias, um vão amor e a queixa, de ‘quanto gado vacum pastava e tinha’” (1970, p. 123). A palavra “bucólica” vem do grego *βουκόλος*. João Pedro Mendes traduz *βούκολοι* como “pastores de boi” (1985, p. 37). Quem explica o significado etimológico da palavra como empregada por Rosa, reflexo da de Virgílio, é Ronaldo de Melo e Souza: “No mito grego, vaqueiro poético se diz *βουκόλος*, plural *βουκόλοι*, que são boieiros iniciados na religião de mistérios, a que se reportam as *Bucólicas* de Virgílio” (2008, p. 132).

Nas bucólicas rosianas do ser tão, todo signo linguístico precisa ir da divisão da palavra diabólica para a união da palavra simbólica – jogo de vida e morte da linguagem sertaneja. Rita Marnoto observa que “o funcionamento semiótico do signo linguístico caracteriza-se por uma dupla referencialidade. À relação entre significante e significado que Saussure designava como não motivada [...] vem a sobrepor-se outra”; desse modo, “ele funciona como signo e como símbolo, simultaneamente, sem que o significado simbólico anule o significado institucionalizado que lhe é próprio” (1996, p. 19).

Depois de remeter à origem etimológica e poética do seu bucolismo, Guimarães Rosa principia uma espécie de avaliação do desenvolvimento do tema dentro da literatura brasileira, por meio da figura do vaqueiro coincidente com a do pastor poeta, como vimos

na poesia de Gregório de Matos e na etimologia da palavra *βουκόλοι*. Rosa começa por Tomás Antônio Gonzaga, que desacertava das medidas clássicas: “De começo, nossa volumosa lida pastoril, subalterna e bronca, desacertava das medidas clássicas, segundo se sente do árcade” (1970, p. 123).

O motivo bucólico da literatura alcança nosso Romantismo por meio da figura do vaqueiro sertanejo, em formato pitoresco, romanticamente idealizado: “Assim a apanhou Alencar – a figura afirmativa do boieiro sertanejo – passando-a na arte como avatar romântico, daí tomado, bem ou mal, por outros, à maneira regional ou realista, mas indesviado da sugestão sã de epopeia” (1970, p. 124). Na visão rosiana, o motivo bucólico do sertanejo como vaqueiro pastor poeta penetra na literatura brasileira por meio dos versos desacertados de alguns árcades, como Gonzaga, e passa ao Romantismo de forma pitoresca e descritiva, ou realista e regionalista. O vaqueiro começa a ganhar contornos artísticos no começo do século XX, com Euclides da Cunha, que desce a sua profunda humanidade para o mitificar:

Todavia, foi Euclides que tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais mero paisagístico, mas ecológico –, onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões funcionais sobressai. Em *Os sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro, como se de sua superfície, já estatuado, dissesse de se desprender. E as páginas, essas, rodaram voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude (1970, p. 125).

Euclides, ao encenar o apocalipse sertanejo de Canudos teria sido profético em relação à figura do boieiro em nossa literatura: “Aí, porém, se encerrava o círculo. De então tinha de ser como se os últimos vaqueiros houvessem morrido no assalto final a Canudos. Sabiam-se, mas distanciados, no espaço menos que no tempo, que nem mitificados, diluídos” (Rosa: 1970, p. 125). Talvez seja esse um dos motivos do resgate desse tema literário por Guimarães Rosa. Essa é a análise e interpretação do caminho, da travessia do motivo bucólico em nossa literatura até alcançar Euclides. Esta tese pretende mostrar como esse motivo chegou até o autor do *Grande sertão*.

Guimarães Rosa parece dar muita importância para o vaqueiro pastor enquanto expressão de uma dimensão fundamental da natureza humana. O couro os liga à terra e aos animais, à vida terrestre vegetal, animal ou mineral, o couro se faz símbolo telúrico: “São de couro. Surgiram da ‘idade do couro’. Os ‘encourados’. *Homo coriaceus*: uma variedade humana” (1970, p. 129). O homem só permaneceu na terra por irmanar-se com os animais: o boi serviu como amigo, alimento e roupa para lhe proteger das intempéries naturais, forneceu-lhe cordas e outros instrumentos fundamentais para o seu desenvolvimento.

Rosa aprofunda o entendimento dessa natureza que é o vaqueiro, explanando o sentido que o torna universal: “Vaqueiros, o que redirmana-os, soforma de soldados certos ou de *scouts* sertanejos, na universalidade histórica, ou na pura expressão humana, é um espírito glório e contreito, uma séria hombridade maior, um *tonus* conquistado de existência” (1970, p. 135). É neste sentido que ele declara a Günter Lorenz desejar que o mundo fosse todo composto só de vaqueiros: “sou meio vaqueiro, e [...] digo-lhe apenas isto: ‘Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo’! Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor” (1973, p. 323).

Ao equivaler à natureza humana, a alma do sertanejo funciona pelos mesmos processos que a natureza, assim, Rosa liga a natureza bucólica ao conhecimento poético dos pastores, que remete à essência humana e à sua condição primitiva, a poesia. Diz Rosa: “É a condição primordial da cultura, e que verdadeiramente a caracteriza: a dominação da natureza, mas da natureza humana” (1970, p. 143). Ele não deixa de unir claramente o vaqueiro ao pastor – a começar pelo aboio: “Aboio, obsessivo – boo e reboo – um *taurophthongo*; vibrado, ondeado, lengalongo, bubúlcito” (1970, p. 126).

Rosa dá a entender que em sua linguagem poética, a figura do vaqueiro e do pastor não se desliga jamais, como numa poesia bucólica. Seus sertanejos são “atavicamente boólatras e grandes pastores” (1970, p. 131). A seguir, o escritor mineiro delinea o território do vaqueiro como pastoril, inclusive abordando o tema do mando, central no *Grande sertão*: “Não cumprem mando ostensivo, nem se destaca nenhum cabo cavaleiro, cabeça-de-campo, vaqueiro alferes [...]. E joga, eficaz, a regra não escrita, o estatuto do campeão, vivo em suas poucas cláusulas em todo o território pastoril, acertando o convívio dos chapéus-de-couro” (1970, p. 134).

Além de ligar o vaqueiro ao território pastoril, Rosa também aborda sua lei não escrita e o poder de mando, elementos centrais da narrativa de Riobaldo. O sertanejo escritor mineiro não deixa de declarar textualmente que vaqueiro e pastor são

indissociáveis: “O vaqueiro é o pastor do boi, do boi bravo” (1970, p. 136) – passagem lapidar que comprova a tese da ligação inexorável entre pastor e vaqueiro na poética de Rosa, consistindo no traço bucólico por excelência dessa obra.

Outra ligação fundamental e reveladora é a que Rosa faz entre o pastor poeta e a primitiva sabedoria poética: “Boi, que, sendo um dos primeiros animais que o homem soube prender a si e que pelo planeta o acompanhou, deles é o único que fortuitamente pode encontrar-se restituído, perto do homem, à sua vida primitiva e natural, no regime pastoral” (1970, p. 136). Eis que o próprio escritor mineiro desvenda a ressonância do motivo bucólico na literatura brasileira, desde o Arcadismo até a sua obra moderna. Além disso, o boi se liga ao eterno Brahma, como bem lembrou Benedito Nunes.

Guimarães Rosa entendia o bucolismo árcade não como mera transferência dos riachos sussurrantes e dos belos campos europeus, com suas ninfas e deuses gregos, para o cenário poético do sertão, mas, de um modo profundo, ancestral, que remete a Virgílio, como um motivo literário da antiguidade agrícola que se civiliza em cidades e o do pastor poeta, com seus desafios líricos, nos quais vencida o melhor versejador, tudo de repente, de improviso. João Pedro Mendes descreve assim a paisagem vivida por Públio Virgílio Maro: “São estas ‘realidades rústicas’ e a paisagem humana, mítica e animal que povoa – pastores, deuses e semideuses, faunos e ninfas, rebanhos de bois, ovelhas e cabras [...] – em perfeita simbiose de ritmos vitais e partícipes de um concerto interminável de música e poesia” (1985, p. 16).

A intuição intelectual dos pastores – que concretizam seu conhecimento poético em canto, por uma imaginação criativa altamente ativa – constrói cenários bucólicos habitados por deuses e ninfas. Também Rosa privilegia a imaginação criadora inspirada nas musas e ninfas dos riachinhos de seu sertão. Ele soluciona a questão de assimilação das sereias de modo muito mais consistente do que Cláudio Manuel da Costa, pois institui uma visão mitopoética que permite misturar os mitos regionais brasileiros aos estrangeiros do mundo inteiro.

Certamente, é por conta dessas recriações da Antiguidade clássica que Antonio Candido foi provavelmente o primeiro a classificar Cláudio Manuel como poeta neoclássico, sem prejuízo da sua herança cultista. O neoclassicismo foi um estilo que se desenvolveu por volta do século XVIII e XIX, sobretudo na França e norte da Europa, originando-se pela insatisfação com a tradição artística vigente na época: o barroco e o rococó. Parecia necessário realizar um reexame da Antiguidade para regenerar as normas

criativas consagradas, de modo a se tornar um movimento de renascimento dos ideais e das imagens antigas.

O projeto neoclássico consistia em trabalhar com formas e cores simples, evitando toda complicação desnecessária, de modo a restituir uma arte mais geométrica, rejeitando o movimento dos estilos barrocos anteriores – gerando o propósito de reproduzir as formas de arte grega e romana, sujeitando-se a normas muito restritas. Como a arqueologia na época engatinhava e os conhecimentos sobre a Antiguidade eram mais esparsos, esse estilo varia da postura séria (para se contrapor ao rococó) ao resgate de temas heroicos. O neoclassicismo assimilou ainda as influências de artistas do Alto Renascimento, como Rafael e Michelangelo.

Hans Tintelnot observa que “o iluminismo, cuja influência se exercera tanto sobre as teorias estéticas e a ciência histórica como sobre a arqueologia, abriu finalmente o caminho da reviravolta política, pois as críticas dirigidas contra o absolutismo tinham levado ao nascimento de uma ideologia burguesa que rompia com o passado” (1972, p. 9). Para ele, com o declínio do rococó, a arte europeia se viu invadida por teorias com intenção normativa. Onde havia reinado o barroco sentia-se necessidade de substituir a redundância por qualquer coisa nova, gerando uma tensão entre o cristianismo predominante e o resgate dos deuses da Antiguidade. Tintelnot conclui que “surge então uma arte nova, uma arte puramente subjetiva, correspondente ao individualismo ébrio de liberdade nascido deste período de transformações súbitas” (1972, p. 10).

Um dos escritores mais importantes e famosos da época neoclássica certamente foi Joachim Winckelmann, que viu o culto grego ao corpo como um meio de expressar o desenvolvimento de uma beleza espiritual interior e que o escultor de *Laocoonte* teria aprendido a retratar. Winckelmann convidou os artistas seus contemporâneos a examinar as grandes obras da Antiguidade a fim de conseguir expressão igualmente elevada – de sentimentos heroicos. Ele afirmava que a escultura grega evitava qualquer distorção facial e corporal, cujo supremo ideal seria o *Laocoonte* com seu estoicismo, porque, mesmo atormentado até a morte, ainda sabe conservar a grandeza e a serenidade exterior.

Quem, posteriormente, aceitou a provocação de Winckelmann foi Lessing, para quem, em *Laocoonte*, o propósito do mestre era representar o mais alto grau de beleza com a condição accidental da dor física até a contorção. Ele observa que “hay pasiones y grados de pasión que el rostro traduce por las contracciones más desagradables y que dan a todo el cuerpo actitudes tan violentas, que destruyen totalmente la bella armonía de líneas de los

contornos em estado de descanso” (1945, p. 18). Mesmo sem representar o grito, por expressar baixeza da alma, o escultor consegue demonstrar compaixão pela beleza unida ao sofrimento.

Para analisar o mito grego em toda a sua complexidade, Lessing se debruça sobre o estudo da representação do Laocoonte nas obras de Homero, Sófocles e de Virgílio, modelos clássicos por excelência. Segundo Lessing, Homero lança seus heróis acima da natureza humana. Em sua poesia épica, o heroísmo no bárbaro é uma chama devoradora. Assim, na luta entre gregos e troianos, ouve-se os gritos selvagens dos troianos e o silêncio civilizado dos gregos. O Laocoonte de Sófocles se perdeu. Já Virgílio é o primeiro e único que faz as serpentes matarem pais e filhos. Seu Laocoonte está revestido de adornos sacerdotais e aparece com os braços soltos para dar mais expressividade. Por fim, Virgílio descreve o escudo como parte de seu herói e não como mero objeto.

O principais modelos da Antiguidade retrabalhados por Cláudio Manuel são os poetas pastores Hesíodo, Teócrito e sobretudo Virgílio. O neoclássico árcade mineiro principiou na poesia imitando Virgílio, de modo a tentar inserir as maravilhosas musas e ninfas europeias, de rios e riachos exuberantes, em seu cenário devastado do corregozinho do Ribeirão do Carmo. A poesia de Cláudio cresce quando ele abandona a ingênua tentativa de mera transposição dos mitos europeus para as suas Minas de Ouro Preto, mantendo o traço bucólico da alma amena, mesmo nos ambientes mais terríveis da exploração da terra e do homem pelo homem.

Ele renova seu pastoril verso neoclássico com as influências barrocas de Quevedo, mas sobretudo Góngora, tanto em seus sonetos de tom bucólico como nos seus poliestilísticos idílios. Essa mistura seria, inclusive, típica do estilo bucólico, segundo Rita Marnoto: “o gênero bucólico não se encontra vinculado nem a um modo enunciativo específico, nem a uma forma de expressão fixa. Nas éclogas de Teócrito e de Virgílio, o modo narrativo, o modo lírico e o modo dramático intersectam-se continuamente através de complexos processos articulatórios” (1996, p. 17).

É importante lembrar que muitas das éclogas de Virgílio são baseadas nos *Idílios* de Teócrito, verdadeiras recriações poéticas, estratégia consonante com a usada tanto por Cláudio Manuel quanto por Guimarães Rosa, sendo talvez essa a principal característica bucólica dessas poéticas obras brasileiras. No poeta latino, a paródia é declarada, a fonte é textualmente citada; Cláudio cita suas fontes no prólogo de suas obras; já Guimarães Rosa

esconde ao máximo suas fontes. Virgílio, representado no universo ficcional por Menalcas, chega a citar nominalmente Teócrito em vários de seus versos:

Menalcas

Se assim é para nós, divino poeta,
O teu verso, tal é a grama ao sono
No estio, a água a saltitar no rio
E a flauta a modular. Tua voz
Iguala-se à de Teócrito. Ditoso
E hábil, serás de perto o segundo.
Conduziremos Dáfnis aos astros,
Exaltaremos a quem nos amou (2008, p. 61/63).

Sileno

Louvo Thalia, que habita o bosque,
E o siracusano verso imito
De Teócrito. Ao cantar reis e batalhas,
Apolo adverte-me admirar em troca
Pelos campos o gado e as ovelhas (2008, p. 69).

Galo

[...].
Ali irei com o verso calcídico,
A flauta e o canto a imitar Teócrito,
Pela floresta, entre covis de feras,
A entalhar com brandura meus amores (2008, p. 107).

João Pedro Mendes revela o confronto estabelecido entre o autor desse poema e o idílio I de Teócrito, em que “o pastor Tírsis, mestre na arte do canto bucólico, canta a ‘paixão de Dáfnis’, e os cantos de Mopso sobre a morte de Dáfnis, e de Menalcas sobre a sua ressurreição, Virgílio teria conservado seu modelo”. Mendes completa que “o hino composto por Menalcas responde a Mopso e ao silêncio de Teócrito celebrando a ressurreição e apoteose de Dáfnis. Neste aspecto, não existe modelo conhecido, havendo

brotado do coração e do entusiasmo fervoroso do poeta” (1985, p. 69). Esse comentário mostra claramente como Virgílio mantém certos traços de Teócrito e inova ao inventar outros.

O verso final, que fala da brandura dos amores, se propaga por toda a tradição arcádica, alcançando também Cláudio Manuel da Costa. Acontece que o amor brando, expresso pela alma terna e o peito sem dureza, ao não ser realizado, se torna amor tirano, corroendo o amante. O amor tirano, que submete o peito singelo, tem a dureza das pedras e o perigo profundo dos penhascos. Essa consciência de pedra com seus perigosos penhascos se expressa sobretudo nos abismos rosianos, que levam a verdadeiras descidas ao inferno da morte da amada, do apocalipse sertanejo, da primeira travessia ao Liso do Sussuarão, da sede irrefreável de vingança, mas sobretudo do pacto demoníaco, instaurador do diabólico poder de mando e comando.

Como Dante escolheu Virgílio para guiar seus versos rumo ao inferno, não é demais inferir que Rosa faz referência a isso, assim como Cláudio. O próprio Virgílio é um dos poetas a encenar um *descensio ad inferos*. Segundo Mendes “à famosa catábase da *Enéida* (VI, 268-898) é impossível negar uma filiação na descida de Pitágoras ao Hades [...]. A *κατάβασις* de Pitágoras filiar-se-ia, por sua vez, na *κατάβασις* de Hércules, da qual seria réplica” (1985, p.147).

Os pastores poetas de Virgílio, além de cantar reis e batalhas, nomeiam juízes para seus desafios líricos em que vencedores e perdedores saem todos vitoriosos pelo intenso aprendizado poético. No seu pastoreio, os guardiões da poesia e das ovelhas se intimizam tanto com a natureza que conseguem perceber sua vida, seu movimento e substância vital – e do diálogo com a natureza viva surge a poesia. O rosiano pastor jagunço poeta Siruiz deve ter sintonizado tanto com a natureza telúrica do sertão que Riobaldo jamais esqueceu sua música, saindo, qual Quixote, em busca dessa Arcádia prometida, dessa natureza viva, ativa e encantadora. Quem ensina Riobaldo a ler essa natureza telúrica que o encantou no canto de Siruiz é Reinaldo menino e o jovem jagunço Diadorim.

Foed Chamma ressalta essa intimidade: “Os pastores desenvolviam a integração com a natureza nas diferentes modalidades de união dos opostos, transformada em igualdade e plenitude do belo. O modo simples de viver possuía como fundamento a complexa relação natural entre os seres e as coisas, projetada na prática afetiva” (2008, p. 10). Nesse sentido, João Pedro Mendes ressalta que Virgílio tinha uma “sensibilidade apuradíssima em relação ao mundo circundante, que lhe fazia captar o lado interior das

coisas e dos seres vivos. E a sensação amorosa que se desprende de muitas de suas descrições envolve tudo e todos, vivos e inanimados, numa aura radiante” (1985, p. 21).

Em seus versos, Virgílio diz tocar flauta, mesmo instrumento que Riobaldo diz tocar o diabo. Primeiro, o Range-Rede diz que seu modo de contar é às flautas, e por isso mesmo original: “Se estou falando às flautas, o senhor me corte. Meu modo é este. Nasci para não ter homem igual em meus gostos” (2006, p. 60). Não por acaso, nesse momento o narrador está falando de deus e demo, e um pouco antes fizera um poema para um riachinho, qual árcade poeta bucólico: “Tendo até bandinha-de-música, como vieram com todos, parecendo nação de maracatu! Iam para os diamantes, tão longe, eles mesmo dizendo: ‘...nos rios...’ Uns tocavam jumentos de almocreve, outros carregavam suas coisas – sacos de mantimentos, trouxas de roupa, rede de coroá a tiracol” (2006, p. 58).

Trecho que liga o vaqueiro, pastor, como sugerido desde Gregório na literatura brasileira, à religião por meio do padre, com o mesmo chapéu de couro que reaparece em *Ave, palavra*: “O padre, com chapéu-de-couro prà-trasado. Só era uma procissão sensata enchendo estrada, às poeiras, com o plequêio das alpercatas, as velhas tiravam ladainha, gente cantável. Rezavam, indo da miséria para a riqueza” (2006, p. 58). Nessa passagem, o poema ganha um tom singelo pela sua assonância em “a” ao fim dos versos (outro tema virgiliano, como também de Cláudio), e insere no poema ao riachinho o dom curativo da palavra divina. Podemos perceber como, na concepção rosiana, a reza eleva da miséria à riqueza. Seria o elemento secreto da fórmula alquímica para converter qualquer metal em ouro, provocando uma nova idade dourada pela intuição mística da mistura alquímica.

O pequeno poema para o riachinho liga o tema bucólico à estrutura carnavalesca. A música e a poesia não podem vir sozinhas, sem serem acompanhadas pela dança, dos corpos e das palavras: “Lá venta da banda do poente, no tempo-das-águas; na seca, o vento vem deste rumo daqui. O cortejo dos baianos dava aparência com uma festa. No sertão, até enterro simples é festa” (2006, p. 58). Há nesses versos a ligação dos elementos opostos, do seco vento demoníaco com a água purificadora, batismal, renovadora.

Fato interessante é que a flauta, ao evocar o motivo bucólico, remete simultaneamente ao diabo, já que Riobaldo diz que o Mefisto fala com uma flauta: “O diabo falou com uma flauta” (2006, p. 475). Se o protagonista sertanejo fala às flautas como o diabo, ele tem em si a dicção diabólica. Qual seria a ligação do diabo com a motivação bucólica? Se Dioniso corresponde ao Hades, como dizia Heráclito, então o inferno dionisíaco tem a dupla face da vida e da morte, é metamórfico, do mesmo modo

que a terra. Seria essa a dimensão telúrica do inferno, que em geral se situa no interior da própria terra. Essa seria uma das dimensões do homem do interior.

Do mesmo modo que um rio leva ao Hades, é nas águas do rio Jordão que Jesus é batizado – é a ambiguidade simbólica dos rios. O rio árcaico tanto pode levar ao céu quanto ao mundo subterrâneo. No *Grande sertão*, o maior deus sertanejo, o chefe dos chefes, Joca Ramiro, morre próximo a um córrego. A poesia fúnebre vem do motivo bucólico do rio, dos riachinhos e dos córregos: “A desgraça foi num lugar, na Jerara, terras do Xanxerê, beira da Jerara – lá onde o córrego da Jerara desce do morro do Voo e cai barra no Riachão... Riachão da Lapa... Diz-se que foi sido de repente, não se esperava” (2006, p. 297). Essa música bucólica encena as águas do rio descendo ao inferno, como que para chorar a morte de Joca Ramiro.

Hugo Bauza lembra que a maioria das teofanias musais ocorreu próxima a riachos, fontes, correntes d’água. Numa inversão paródica, ao invés de narrar uma teogonia ou uma teofania próxima ao córrego, Riobaldo narra a teocriptia do deus maior do sertão, Joca Ramiro, perto de um breve curso de água. Sempre que o personagem Riobaldo cruza com um córrego ou riacho, o narrador Range-Rede faz uma poesia em homenagem a ele, com cantos festivos, fúnebres, teofânicos, teocrípticos, hinos, odes e elegias. Cada corrente de água ganha uma música própria por fluir num ritmo próprio. Homenagem necessária, já que o motivo do rio se impregna inclusive na formação do nome do narrador-protagonista.

Bauza lembra as três dimensões em que as musas podem ser representadas no texto: “Tal hecho [...] se daría en três direcciones diferentes: 1) un sentido *personificado*: Musa pensada como divindad; 2) un sentido *concreto* o *objetivo*: ‘canto, poesía, música’, es decir, composición musical o poética; y 3) un sentido *abstracto* o *subjetivo*, entendido como ‘inspiración, entusiasmo, facultad poética’” (1981, p. 8). As duas últimas dimensões musais sobressaem no *Grande sertão*, já que a narrativa alude muitas vezes ao fato de ser formada por canto, palavra e dança, assim como pela intensa inspiração poética, e também uma vez que a personificação das musas só se dá pela assimilação de algumas de suas características por algumas personagens.

Outra observação de Bauza que ajuda a elucidar o motivo musal do *Grande sertão* é a da estrutura ternária das musas em que cada uma das três sereias originárias representa uma das três dimensões fundamentais do canto poético, vindo do ritmo dos rios, do farfalhar das folhas, do grunhido dos animais. Em suma, dos sons da natureza surgiram os dons humanos da imaginação poética, como forma de entender o mundo, gerando a

capacidade de comunicar simbolicamente esse mundo por meio da palavra cantada e da dança, que Vico chamou de hieróglifo, ou seja, gerando a linguagem, sendo a primeira linguagem humana a poesia.

Ronaldes também remete a esses traços significativos das musas: “Na dança, que é mito em atos, e no canto, que é rito em palavras, elas instituem o sentido do mundo, dos deuses, dos homens e dos entes intramundanos” (2008, p. 172). Bauza ressalta que as três musas pré-hesiódicas Meléte, Mneme e Aoide representam respectivamente a invenção, a memória e o canto. Essas três musas expressam as três dimensões fundamentais da narrativa musal e bucólica de Riobaldo: vigor de imaginativa intuição criativa (Meléte); rigor de composição poética sinfônica (Mneme), numa tensão harmônica unindo ambas (Aoide).

No seu trabalho sobre as musas, Walter Otto fornece conhecimentos importantes sobre os aspectos musais da literatura. Para ele, as ninfas eram deusas, benfeitoras, que os gregos acreditavam encontrar na solidão dos bosques e montanhas. A flauta que aparece em Virgílio e Riobaldo é o instrumento de Pan. Quando ele toca sua flauta é o silêncio primevo que se escuta. Exatamente como a flauta diabólica de Riobaldo, que toca o silêncio primevo da poesia ancestral. Também o crítico alemão remete a linguagem primitiva à imitação da natureza. Ele lembra que Pan é o deus dos rebanhos, certamente é por isso que Virgílio o considera o deus da Arcádia, junto com Apolo:

Também o digno e formoso Apolo
Apascentou ovelhas junto aos rios.
Outros pastores vieram com Menalcas
A indagar sobre o amor de Galo,
E veio Apolo consolar e ainda
O deus Silvano, com o ornato agreste
E a coroa de folhas na cabeça,
Brandindo canas com os grandes lírios,
E Pan veio sanguíneo, o deus da Arcádia (2008, p. 105).

O próprio Apolo era pastor e músico, como também Orfeu, poeta e músico. O canto do poeta virgiliano também lamenta a perda irreparável da amada e toda a natureza chora essa perda junto com o amante. Mopso e Apolo cantam a perda definitiva de Dáfnis, como

Riobaldo canta a de Diadorim. Afinal, é também Walter Otto quem observa que “toda música humana, inclusive la más amorosa, está tomada a través de tonos de un conocimiento doloroso” (1981, p. 71). Ele recorda que o tom melancólico corresponde inteiramente à arte das canções populares.

Afirmção importante do crítico é a de que a tradição órfica remete ao conhecimento secreto da salvação da alma depois da morte, uma vez que Orfeu desceu ao inferno. Interessante ambigüidade do canto órfico, portanto telúrico, cósmico e musal, que representa o *descensio ad inferos* da perda irreparável da amada, mas, ao mesmo tempo, essa dor representa o surgimento do conhecimento poético restaurador, libertador, catártico. Nestes versos, Virgílio encena o modo como o canto poético de Menalcas recupera os campos compondo uma poesia bucólica aos cumes e águas:

Na verdade, ouvi dizer que os campos
Menalcas os recuperou compondo
Versos aos cumes, às águas do Míncio
E às ramagens de uma antiga faia (2008, p. 95).

Nessa dimensão divina das musas, as vertentes, bosques, flores, aromas e raios solares se entrelaçam em um ser inexpressável que em seu encanto une todas as coisas. É o canto musal uma das pistas da tentativa de Riobaldo de se constituir um inexpressável ser integral, unindo em si as diferentes dimensões do sertão, do mundo, da terra e do cosmos em um musal canto teluricósmico. Também Walter Otto alega a unidade entre ninfas e musas corroborada pela pluralidade. Elas são deusas telúricas e cosmogônicas cuja tarefa consiste em cantar a alegria de Zeus, dos deuses, sua vida bem-aventurada, sua aparição no mundo, a origem do ser e o destino dos mortais. O crítico alemão conclui que a dança, a música e o mundo ao redor elevam o homem acima de si.

3.2 Julgamento do desafio poético nas bucólicas do *Grande sertão*

A poesia de Virgílio é fonte imediata de grande parte do canto bucólico musal tanto do árcade Cláudio Manuel quanto do moderníssimo Guimarães Rosa. Essa irrefreável travessia poética e existencial rumo à inexorável Arcádia prometida consiste justamente em um dos elos vitais entre a clássica arte pastoril e as bucólicas rosianas do *Grande*

sertão. Os versos finais do famoso poema de Virgílio tratam dessa travessia rumo à Arcádia:

Porcos monteses caçarei e o frio
Não há de me impedir galgar os montes
Partênios ou da Arcádia arremessar
As setas da Sidônia, qual remédio
Ao furor, como este que é o mal
De amor que todo homem torna frágil
E os deuses não conseguem aplacar.
Se às Hamadríades o canto desagrada,
O bosque se retrai e elas se afastam.
As fadigas de amor o frio rio Hebro
Não abranda, nem as neves da etíope
Sitônia. Sob as estrelas do Câncro
A árvore não murcha nem o ulmeiro seca.
A tudo vence o Amor, obedeçamos (2008, p. 107).

O sujeito poético bucólico precisa atravessar os obstáculos para subir esse monte existencial à Arcádia prometida. Rita Marnoto ressalta que “é no plano semântico-pragmático que o bucolismo ganha [...] sua especificidade como modo, enquanto configuração de constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio” (1996, p. 17). A palavra poética diz que o amor tudo vence, essa é a esperança de Riobaldo ao tecer seu canto pastoril. O mito do retorno à Idade de Ouro pelo nascimento de um jovem herói é um de seus principais motivos bucólicos. A estrutura temporal cíclico-espiral da narrativa rosiana alude a esse retorno à Idade de Ouro divino-heroica em que viveu o jovem personagem Riobaldo. A écloga IV das *Bucólicas* de Virgílio é dedicada a esse tema:

Sicilianas musas, o meu canto
Elevo aos bosques a exaltar os feitos
Mais sublimes de Pólio, digno oráculo
Cumano à Idade de Ouro. A ordem

Dos séculos está por retornar,
E Saturno, Astreia reinará
Sobre a progênie que ressurgirá agora.
Virá com o nascimento do menino
A idade áurea e findará a do ferro.
Sucedendo a Apolo, reina Diana.
Será o filho de Pólio, o cônsul,
Honra dos séculos a dar início
A grandes meses que decorrerão
Desfazendo vestígios da maldade
Dos frustrados, que fugirão de medo.
Terá vida dos deuses o herói
E a virtude do mundo sobre a pátria.
Dará maior vigor à hera errante
Que sobe desgarrada, à erva bacoar
(contra olhadura), idem ao acanto.
Haverá gado e cabras para o corte,
Tetas cheias de leite; os rebanhos
Não temerão no pasto os leões.
Flores em vez de ervas venenosas
E serpentes. O amomo assírio
Renascera. Ao herói a obediência
Produzirá exemplo de virtude (2008, p. 51).

João Pedro Mendes destaca a relação simétrica entre os cantos da bucólica: o IV estaria em consonância simétrica com o VI. Para ele, “a profetisa de Apolo conhece o porvir; Sileno é o devir. Ela anuncia o fecho iminente do ciclo das idades e o começo da nova era; ele, com seu ‘discurso sagrado’, explica o processo de construção do cosmos a partir do caos, a fim de instalar-se a realeza de Saturno da nova idade de ouro”. Mendes conclui que a “segunda parte do seu discurso, evoca a inexorável processão do uno ao múltiplo, como inverso desintegrador do primeiro movimento que pôs ordem no caos”. (1985, p. 67).

Também no *Grande sertão* rosiano a mudança da era divino-heroica para a racional é marcada pelo nascimento de um menino. Prova maior de que esse nascimento representa a chegada da época racional é o menino não querer nascer, não sair da barriga, como se a gestação da era humana já tivesse passado do ponto e não quisesse sair à luz. O menino só sai atraído com uma cédula de dinheiro por Riobaldo. Também o dinheiro é a única coisa que fazia o bebê Macunaíma se mover. Na idade da razão já não vale mais a honra heroica ou a sublimidade divina, e sim o poder do dinheiro e do mercado financeiro. Agora que Riobaldo tem o poder de pactário, possui o dom do parto, de originar.

Como na concepção bucólica, o nascimento de um menino representa a chegada de uma nova era: “Da mulher – que me chamaram: ela não estava conseguindo botar seu filho no mundo [...]. Eu tirei da algibeira uma cédula de dinheiro [...]. Digo ao senhor: e foi o menino nascendo [...]. Alto eu disse, no me despedir: – Minha Senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!” (2006, p. 467/468). Trecho lapidar que representa a lenta passagem da era divino-heroica para a racional – processo contínuo que só se consuma definitivamente na Batalha Final. Também é Mendes quem tem uma passagem sobre o nascimento da criança divina:

O genetliáco e a epifania dessa criança, que vem trazer de volta à terra o paraíso, são os de um ser de essência mítica, “novo Dionísio”, “bom pastor”, herdeiro presuntivo do *numen* de César. As músicas sobre-humanas que retumbam nas concavidades dos antros sagrados lavam os espíritos de velhos pecados, da “antiga maldade” das guerras civis [...], e inundam as almas aquietadas de alegrias inefáveis somente ouvidas no limiar dos deuses (1985, p. 67).

A questão da Idade de Ouro no *Grande sertão* é complexa, como todas as outras. Qual seria a Idade de Ouro, a divino-heroica do personagem ou a racional do narrador? O comentário de Foed Castro Chamma de que a curva do tempo tem, em todas as épocas, a Idade de Ouro como apogeu de uma realidade favorecida pela luz, nos leva a ligar essa época à luz da razão, portanto à era do narrador Range-Rede. O próprio Riobaldo, ao fazer o pacto, não chama o diabo por qualquer nome, mas sim por Lúcifer, o deus da luz, nascido da luz, portador da luz já em seu nome. Daí Rosa encontra uma ligação clara entre o diabo e a era da luz racional.

Se toda época possui sua Idade de Ouro, pode-se concluir que sua temporalidade é cíclica, mas, se essa época é o auge de uma era, há de existir alguma progressão linear nessa espiral. João Pedro Mendes vislumbra uma “conjugação de duas perspectivas aparentemente opostas: a linear, do avanço, da progressão para um objetivo; e a cíclica, a eleita que faz voltijar a imaginação do leitor em torno da peça maior [...]. Esta perspectiva circular [...] constitui o sumo requinte da técnica virgiliana” (1985, p. 161).

Chamma afirma que esse se trata de um “período de organização social pressentida por Virgílio, ao referir-se ao surgimento de um herói que devolveria à natureza o apogeu e à família, a honra das núpcias. A Idade na qual a Virtude emparelha-se com a Lei é aquela pressentida e anunciada por Virgílio” (2008, p. 14). No *Grande sertão*, o momento em que a virtude heroica se encontra com a lei civil é o julgamento civilizado de calibre. Essa organização social pressentida por Virgílio se passa na narrativa de Riobaldo, mesmo de forma breve, na era divino-heroica do personagem aprendiz. Ele é o herói que muda o mundo com seu poder demoníaco durante a Batalha Final.

É certo que o poder de mando e comando da era racional precisa ser expurgado, como também é certo que esse poder é herança da própria era divino-heroica. A continuação do poder hierárquico de uma era à outra denuncia a permanência da época divino-heroica na racional. Tanto que a narração poética, divino-heroica, de Riobaldo se dá na idade da razão. Não existe idealização da Idade de Ouro no *Grande sertão*. Mesmo na idade dourada de Rosa há constantes obstáculos a serem vencidos, perigos incessantes, tanto na época divino-heroica como na racional.

A Idade de Ouro, segundo Foed Chamma, é o cenário das epopeias de Homero, de absoluta sacralidade, cristalizada em ritos consagrados à natureza e aos atos. A alma, associada ao sonho, percorria o campo dos deuses imortais. Também o Riobaldo personagem precisa atravessar o campo dos deuses imortais do sertão, os chefes jagunços. Diadorim, a filha de um deles, lhe ensina os ritos consagrados à natureza do *Grande sertão* e seus atos, como o ato de vingança familiar. Já ressaltamos, no capítulo anterior, alguns motivos homéricos da obra de Rosa. Desse modo, a Idade de Ouro estaria mais associada à era divino-heroica do que à da razão.

A idade divino-heroica parece sobressair pelo seu dom da primitiva palavra poética, que cura e liberta. Como em Vico, após a teocracia inicial e o poder dos heróis sobre as nações, na transição dessas fases primitivas para a humana, há um breve momento de igualdade e prosperidade, de liberdade. Essa fase é representada no *Grande sertão* no

momento do julgamento. Foed Chamma observa que a Idade de Ouro tem expressão no Gênesis como o Jardim do Éden, onde Adão e Eva viviam em liberdade e igualdade até praticarem a transgressão, degradando a igualdade no barro. Ele ressalta como a mística da Cabala denota “ressonância ulterior na física quântica, de maneira a se poder acompanhar a curva do tempo em direção ao indivíduo como um fim e permanente reinício especular da diferença na semelhança” (2008, p. 15).

A deusa Astreia, evocada por esses versos virgilianos, é uma das deusas da justiça e da virtude. A filha de Zeus e Temis se situa na Idade de Ouro, mas, com a degeneração da humanidade, ela sobe aos céus sob a forma da constelação de Virgem – constelação essa associada à Perséfone, ou Prosérpina. O mito do rapto de Perséfone por Hades se liga a essa linha da descida aos infernos como viagem telúrica. É precisamente porque Perséfone (filha da deusa da fertilidade e da colheita, Deméter ou Ceres) é raptada que a Idade de Ouro tem fim e começa o ciclo das estações. Deméter é filha de Cronos e Rhea, pertencendo à segunda geração olímpica. Ela é a divindade da terra cultivada e especialmente do trigo. Em várias das versões de sua lenda ela aparece indelevelmente ligada à Perséfone, sua filha com Zeus.

No momento em que a terra se abre para permitir que Hades leve Perséfone para o mundo inferior ela grita por sua mãe, que quando chega já não encontra a filha. Deméter passa a percorrer toda a terra procurando sua cria, até que o Sol (Hélios) lhe revela os fatos. A mãe, desesperada, resolve abster-se de germinar os grãos até que sua filha reaparecesse. Depois de descansar em Eleusis e virar criada em uma casa, ela incumbe Demofon ou Triptólemo a ensinar o povo do mundo a cultivar o trigo.

Nessa ocasião, a humanidade já estava à beira da extinção pela falta dos grãos, obrigando Zeus a ordenar que Hades entregasse Perséfone à sua mãe. Já não era possível porque Perséfone havia comido alguns grãos de romã, prendendo-a ao Hades. A união entre mãe e filha parece fadada ao fracasso, comprometendo o futuro da humanidade. Para solucionar o impasse Zeus se traveste de juiz supremo buscando equilibrar os interesses distintos. Ele tem que encontrar uma solução astuta para resolver o problema, promovendo o retorno da harmonia e dos ciclos naturais que garantem a permanência humana.

Seu julgamento decide que Perséfone saia do mundo intraterreno para viver parte do ano com sua mãe e parte do ano no inferno com Hades. Quando Perséfone sai da terra na primavera, ela sobe ao céu, abrindo as primeiras sementeiras, retornando ao inferno no outono. Seu afastamento de Deméter provoca o inverno e a infertilidade provisória da

terra. Mito que provavelmente narra a origem das estações cíclicas por uma catábase, promovendo uma união teluricósmica.

Karl Kerényi se debruça sobre o mito do sequestro de Perséfone. Ele pesquisa as várias fontes e versões do mito. A história cretense é diferente da arcádica. O crítico também lembra que: “It is Ovid who first tells us that her love was a hunter” (1967, p. 30). Kerényi interpreta, através das várias versões do mito, a singularidade da figura entre mãe e filha. Ele afirma que: “This would signify that Demeter and Persephone, though of different origin, had become an inseparable unity” (1967, p. 32). Após análise minuciosa de todo o percurso do mito, Kerényi conclui:

In the Homeric hymn the Kore is carried back to her mother, just as she was ravished, in Hades’ chariot. When Hades hears Zeus’ decision from Hermes, he feigns wholehearted obedience. But secretly he gives Persephone a tiny pomegranate seed to eat, knowing that this will make her return to him for a third of the year and during this period reign over all living creatures as Queen of the Underworld. A third of the year is a period without significance in the life of the grain. No seed remains beneath the earth for four months. As the Great Goddess over all mortal beings, a true ruler of the world, Persephone is now permitted to mount the chariot Hades. Hermes guides her to the temple of Demeter. Demeter springs to meet her like a maenad worthy of her own mother Rhea, the ecstatically wandering Great Mother, who in another form of the myth is as closely connected with Persephone as herself. She, too, appears in the hymn and persuades Demeter to make the plants grow again on earth, Hekate, who had helped in the search, also joins in celebrating the reunion (1967, p. 44).

Todo o mito se constitui sobre a justiça entre a união entre esposa/marido e mãe/filha. Depois da união mitológica e simbólica entre mãe e filha, é a vez da celebração e dos ritos sagrados, louvando o mito iniciático. Kerényi observa que “after Demeter has seen her daughter, she hastens to the kings of Eleusis to initiate them and show them the sacred rites by which they are solemnize the ineffable secret”. Por fim, o crítico decreta: “The hymn concludes with the praise of the two blessings of the goddesses: the inner

blessing, the vision with confers beatitude, and the outer blessing of wealth, which the Two Goddesses pour forth on those who love them” (1967, p. 44).

Na narrativa rosiana ocorre uma inversão uma vez que o demo Hermógenes rapta o pai Joca da filha Diadorim. Ao fim, Diadorim volta a ficar com seu pai na narração cíclica de Riobaldo. Na propagação reduplicativa, Hermógenes rapta Diadorim ao Hades e Riobaldo precisa resgatá-la. Ele faz isso por meio da palavra poética da terra do sertão. Essa união também marca a passagem de eras (da época divino-heroica à racional e vice-versa) constituindo-se um rito iniciático, que sempre se renova em fertilidade. É o descompassado eterno retorno da organização.

A fertilidade da palavra poética pode retornar permitindo a permanência da vida humana e transumana. Rito iniciático que remete ao dom gerativo da terra e do cosmos, num casamento original e originário, teluricósmico: fórmula alquímica da álgebra mágica de toda vida. O tempo precisa julgar o casamento do Sol com a Lua de modo que não interfira na relação dela com sua mãe Terra. Deus em seu julgamento constante decide sempre por fórmulas que procurem promover o equilíbrio dentro do caos formativo. O caos, então, se propaga em cosmo se expandindo ao infinito. Rosa define a vida arcaica precisamente como “caótico cosmos, no [...] qual forças míticas se empenham para formar o mundo segundo sua própria imagem” (2003, p. 377).

No *Grande sertão*, há também a inversão paródica em que a transgressão do julgamento gera um breve momento de igualdade na lei de mando e comando, só derrotada no apocalipse jagunço, ainda assim não gerando igualdade total já que ainda há donos de terra, como Riobaldo. Por mais que ele a compartilhe com seus meeiros, isso só gera certa igualdade e estabilidade, muito frágil, já que essa igualdade está submetida ao desejo do dono das terras, que pode rompê-la a qualquer momento. Agora o pacto demoníaco é entre os homens para o “compartilhamento do poder” estar submetido a um poder central. É a iminência da era de um Nero, 666, em que o mundo vai enlouquecer e recomeçar.

Astreia é uma deusa da idade da crise e da transição entre épocas. Sendo assim, os versos de Virgílio não são isentos de julgamento. Seus pastores poetas são julgados por um juiz designado por ambos os desafiantes, de modo que ele seja o mais neutro possível. Em geral, um dos poetas sai vencedor, mas, por vezes, o juiz chega a decretar empate por ser impossível hierarquizar os versos de um desafiante acima do outro. É a lei da igualdade prevalecendo sobre a da hierarquia. Quando os poetas atingem o mais alto grau de excelência literária se torna impossível hierarquizá-los, só é possível comparar seus estilos.

Mais uma vez é Foed Chamma quem recorda que “na época de Virgílio o paganismo evoluíra para o sentido de Justiça e Lei, minando assim a sacralidade do Mito em função do Direito, que o Poeta reclama nas *Bucólicas* em relação às suas herdades” (2008, p. 9/10). Essa questão da lei se associa ao drama civilizatório na dicção bucólica, como se pode depreender das palavras do filósofo: “A Lei entre os hebreus era uma imposição civilizatória” (2008, p. 14). Ao exigir julgamento, Bebelo promove essa imposição civilizatória sobre o *Grande sertão*.

O julgamento do *Grande sertão* se consuma como desafio poético entre a dicção civilizatória de Zé Bebelo contra a divino-heroica dos sertanejos, primeiro liderados por Joca, depois todos reunidos em pé de igualdade – promovida pelo processo de julgamento. Riobaldo fala de forma clara e direta que as hierarquias se dissolveram como em pleno carnaval, com a instauração do nivelamento de todos, da igualdade: “E até os outros chefes, todos, um por um, mudaram de jeito: não se sentaram também, mas foram ficando moleados ou agachados, por nivelar e não diferir” (2006, p. 259).

Essa passagem, além de mostrar o fenômeno da dissolução carnavalesca da hierarquia de modo coreografado, encena claramente essa transição do poder de mando dos chefes para a igualdade do julgamento, em que, teoricamente, todos têm voz igual. O problema é que esse momento de igualdade é brevíssimo, pois se desfaz com o fim do processo jurídico e o conseqüente começo da contenda de vingança, de caça aos Judas. O fato é que essa igualdade é o ponto nodal da narrativa, em que todas as suas linhas se cruzam e todos os seus personagens se encontram. É o equilíbrio da igualdade e da fronteira entre o velho mundo e o novo.

Esse equilíbrio começa a ser imposto por Zé Bebelo ao não aceitar ficar em relação de inferioridade a Joca Ramiro, mesmo sendo prisioneiro dele. É aí que começa o desafio poético entre a linguagem divino-heroica do sertão antigo de Joca e a dicção civilizatória e modernizante de Bebelo. Joca, então, apresenta tom solene, oficialesco, enquanto Bebelo assume tom irônico e zombeteiro de bufão cômico. Ele se converte em bufão dessa dissolução carnavalesca das hierarquias.

Para começar, o prisioneiro exige igualdade: “Dê respeito. O senhor está diante de mim, o grande cavaleiro, mas eu sou seu igual. Dê respeito!”. Em tom solene, Joca lembra que Bebelo está em situação de inferioridade enquanto prisioneiro: “O senhor se acalme. O senhor está preso... – respondeu Joca sem levantar a voz”. O tom de oratória de Joca lembra mais a linguagem de um juiz de ofício do que de um sertanejo, chefe jagunço.

Contudo, Bebelo ironiza a sua situação de preso: “– Preso? Ah, preso... Estou, pois sei que estou. Mas, então, o que o senhor vê não é o que o senhor vê, compadre: é o que o senhor vai ver” (2006, p. 255).

O leitor mais desatento pode não entender o motivo da ironia de Bebelo, uma vez que ele se encontra preso. O fato é que, mesmo preso, é o herói civilizador quem comanda todo o processo, inclusive seu próprio julgamento. Sua prisão, ao promover o jurídico ato civilizador, já representa em si sua vitória. Joca se sente vitorioso por enfim prender o chefe civilizador, mas não percebe que isso representa simultaneamente sua derrota. Por isso o que o senhor Joca vê (a prisão do adversário) não é o que o senhor vê (a vitória de Joca), mas, o que ele não vê (ele permitiu a civilização do sertão e foi derrotado com sua vitória), é o que ele vai ver com a traição dos Judas.

Apesar da zombaria de Bebelo, Joca mantém o tom sério e eloquente, ressaltando que está em superioridade: “Vejo um homem valente, preso”. De nada adianta, pois Bebelo segue ironizando sem admitir inferioridade: “Isso. Certo. Se estou preso... é outra coisa”. Joca enfim desce de sua eloquência ao tom sertanejo, de modo a acabar tratando Bebelo como igual: “O quê mano velho?”. Com tantas reversibilidades dentro de um mesmo fenômeno, com o vencedor sendo perdedor e o perdedor vencedor, a frase de Bebelo só poderia ser essa que marcou a vida de Riobaldo: “É, é o mundo à revelia” (2006, p. 255).

O tom cômico de zombaria aumenta quando Joca acusa Bebelo de querer desvirtuar a antiga lei jagunça do sertão: “o senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei”. A resposta de Bebelo é irônica ao tornar ambígua a fronteira entre o novo e o antigo: “Velho é, o que já está em si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo”. Bebelo deixa claro que quer destruir o velho para realizar o novo. Joca segue acusando Bebelo de não ser da terra, o que o herói civilizador responde com mais zombaria cômica e ambiguidade devastadora, ligando três, dos quatros, elementos naturais e dos signos do zodíaco, faltando só citar a água: “Sou do fogo? Sou do ar? Da terra é a minhoca – que galinha come e cata: esgaravata!” (2006, p. 260/261).

Simbolicamente, ele dá a entender que pertence ao olímpico mundo superior, fogo e ar, e que com sua superioridade de galinha caçadora vai comer as minhocas da terra, a caça. É a mistura da antiga cultura telúrica do sertão com a civilizada cultura olímpica do deus cósmico – Bebelo –, formando uma linguagem teluricósmica. É a união da dicção heroica de Joca e cômica de Bebelo, gerando a dúvida trágica em Riobaldo entre o mundo antigo e o novo, entre os deuses telúricos, politeístas, ou o deus civilizador, monoteísta.

Trata-se da configuração de um drama humano histórico da passagem da visão de mundo religiosa politeísta para a monoteísta que marca o mundo moderno.

Nesse embate de diferentes dicções, do heroico contra o cômico, do oficial com o extraoficial, que virá a se tornar o oficial, do sério com o jocoso, quem sai vencedor é Zé Bebelo. Ele representa tão somente a dicção civilizada nesse desafio poético, enquanto Joca representa toda a comunidade sertaneja, jagunça, com sua primitiva linguagem originária. Embora o juiz designado para arbitrar esse desafio poético seja o próprio povo jagunço, como quem julgou Jesus foi supostamente o próprio povo da Palestina, o estrangeiro Bebelo vence o desafio, não sendo morto e voltando para o sertão, que se civiliza na Batalha Final. O árbitro final do desafio poético foi Riobaldo, que assimilou a dicção racional de Bebelo e acabou civilizando o sertão.

Essa cena sertaneja de breve igualdade que gera a era da ciência, dos doutores letrados, é parte integrante da travessia de Riobaldo rumo a se tornar o homem integral. Foed Chamma percebe essa universalidade do homem no tema da Idade de Ouro. Segundo ele, essa época “é a curva do tempo em direção ao domínio ulterior da ciência como corolário da consciência planetária a denotar o rumo a seguir em direção ao universo representado pelo homem” (2008, p. 9).

O sentido fundamental do julgamento sertanejo transcende a cena do desafio entre Joca e Bebelo e ganha significado ainda mais profundo ao representar que todos são julgados o tempo todo. O convívio em sociedade gera uma incessante avaliação de uns pelos outros, deixando os indivíduos numa constante berlinda. Todos são juízes dos outros, mas também réus de seus vizinhos: Riobaldo é julgado por seus atos entre deus e demo a narrativa inteira; Bebelo julga o sertão divino-heroico atrasado e antiquado como um positivista; Joca e Hermógenes reputam Bebelo como um perigoso louco traidor, portador da dicção oficial dos soldados e do governo; Diadorim dá o veredito de traidores a Hermógenes e Ricardão pelo assassinato de Joca.

Esses traços bucólicos da narrativa rosiana são reveladores do fundo substancial de sua obra universal. No *Grande sertão*, a busca pelo retorno da Idade de Ouro se confunde com a travessia humana rumo ao ser integral: aquele que assimila em si os processos da terra e do cosmos, da água, da terra, do fogo e do ar, em que se busca o equilíbrio da justiça e da igualdade por meio da linguagem poética. Bucolismo que liga o *Grande sertão* de Rosa não só a Virgílio como também a Cláudio Manuel da Costa.

3. 3 As pedras em Costa na travessia de Rosa

A afetação rústica aparece de forma evidente em muitos poemas de Cláudio Manuel da Costa, tanto nos idílios quanto nas poesias pastoris em geral; já em outras poesias essa afetação rústica parece ser contestada e problematizada. É conhecida a dificuldade que nosso poeta teve para adaptar as musas e ninfas europeias à paisagem rústica e martirizada de sua Ouro Preto da época da mineração, que devastava a terra, como confessa o próprio poeta no prólogo ao leitor das suas obras.

Um dos sonetos mais conhecidos, aclamados e estudados de Cláudio, o “Soneto XCVIII”, aborda justamente o contraste entre esse ambiente áspero e a singeleza de poeta árcade. Esse contraste entre o meio duro e a alma terna soa como ressonância barroca nessa plêiade árcade. Essa consonância do Arcadismo com o Neoclassicismo e o Barroco produz a grandeza dessa poesia e vai ressoar em Guimarães Rosa. A paródia, a politropia estilística, o Barroco camuflado de linguagem simples, a ironia à determinação do sujeito pelo meio da poesia claudiana se propagam na poética rosiana.

Para falar das ressonâncias barrocas em nosso Arcadismo, comecemos por Antonio Candido: “A forte impregnação barroca passou por cima de intenções, programas e datas [...], sem dúvida deixando o seu timbre em muito do nosso Arcadismo, que, na verdade, é uma mistura de princípios neoclássicos renovadores e sobrevivências cultistas e culteranas” (1991, p. 21). Concordância absoluta com a análise de Sérgio Buarque de Holanda, que fala da “obra de Cláudio, tão dependente ainda da afetação culterana” (1991, p. 329). Para ele, “Cláudio Manuel da Costa ainda pertence à era barroca: as formas arcádicas [...] e modernas representariam [...] um disfarce externo” (1991, p. 281).

Na sua *Formação da literatura brasileira*, Candido observa não só a influência de Góngora em termos de fábula, como de Metastasio em termos de estilo, e também de Ovídio e dos idílios de Teócrito. O próprio Cláudio, em seu livro, fala dos mestres do “estilo simples”: Teócrito, Virgílio, Sannazaro, Francisco Rodrigues Lobo e Camões. Sobre a influência da Arcádia de Jacopo Sannazaro na literatura universal basta parafrasear Rita Marnoto: “o êxito deste romance pastoril projeta-se muito para além do *Cinquecento*, através de repercussões modelares que extravasam o campo restrito do bucolismo, para se alargarem a vastas áreas da produção lírica, narrativa e dramática” (1996, p. 15).

Candido fala ainda do amaneiramento e do espírito cultista do nosso poeta mineiro, além de seu neoquincentismo no melhor sentido do termo. Para o crítico, Cláudio é fiel à integridade barroca do mito. Essa fusão de estilos, que promove uma concepção própria de

mundo e de poesia, leva nosso poeta árcade do local para o universal. Segundo Candido, “quando um mito ou alegoria tradicional corresponde à emoção poética, esta flui no seu significado, de alcance universal” (1959, p. 93).

Sérgio Buarque não deixa de se perguntar sobre a fixidez das fronteiras entre cultismo e conceptismo: “Não seria demais perguntar se existirá realmente um contraste essencial entre essas tendências em que, para a crítica moderna, se bifurca toda a literatura barroca” (1991, p. 324). O crítico brasileiro vê o Classicismo francês como uma modalidade do Barroco, e não como distinto dele, como bem havia sugerido Hatzfeld. Sérgio encontra na poesia de Cláudio recriações de poemas ou influências de escritores barrocos como Quevedo e Lope de Vega. Ele ressalta o uso da fórmula “não sei quê” de Dante e Petrarca. A ressonância da poesia de Petrarca no poeta mineiro é bastante estudada pelo crítico, que aponta outras fontes das paródias de nosso árcade neoclássico como, por exemplo, Montemor.

A teoria da ruptura entre os estilos de época é fortemente contestada por Sérgio Buarque de Holanda em sua obra póstuma *Capítulos de literatura colonial*. Como citamos desde o capítulo anterior, o Barroco e o Arcadismo brasileiro muitas vezes possuem fontes em comum, gerando temas e procedimentos literários comuns. Se Gregório de Matos não influenciou diretamente o Arcadismo, historicamente subsequente, suas notas ressoam nele por meio das fontes compartilhadas.

Candido ressalta a importância dos estudos de Sérgio Buarque, inclusive em relação às ressonâncias dos estilos geracionais do Barroco em Cláudio Manuel: “Não faltou quem, como sobretudo Wilton Cardoso, fizesse análises convincentes sobre a extensão e a profundidade de seu barroquismo. Mas até Sérgio ninguém tinha esclarecido o assunto de maneira tão minuciosa e erudita” (1991, p. 21). O barroquismo é mesmo típico de algumas regiões do interior de Minas Gerais até os dias de hoje, embora já enfraquecido pela linguagem carioca apaulistada da televisão hegemônica. Barroquismo presente também na linguagem rosiana, provendo boa parte da verossimilhança linguística dos narradores orais do interior do país, e de si, embora se trate de uma linguagem quase toda inventada.

Como mostra Sérgio Buarque de Holanda, certos traços barrocos permanecem em Cláudio Manuel da Costa. As fronteiras entre os poetas de diferentes épocas não são tão fixas e inflexíveis quanto fazem sugerir as histórias da literatura. As épocas posteriores guardam traços das anteriores em suas mudanças. É como se a literatura fosse um *continuum* descontínuo. Ela é descontínua porque se dá em ápices sem ligações diretas

entre si, como o exemplo de Gregório de Matos e Cláudio Manuel, e existe um contínuo por causa da permanência de certos traços de uma época na outra.

Sérgio Buarque mostra a permanência de certos traços barrocos no Arcadismo neoclássico de Cláudio. É como se o Barroco se mantivesse tão alterado que se transformasse em Arcadismo neoclássico. Trata-se de uma transformação, com semelhanças e distinções, e não de ruptura total. Embora seja quase certo que Cláudio não teve contato com a poesia de Gregório, é certo que eles foram influenciados por fontes comuns como Góngora, Quevedo, Camões, Francisco Lobo. O próprio Cláudio se desculpa com seus leitores por escapar ao estilo simples, suposta marca do Arcadismo. Ele diz que estudou em Portugal quando ainda vogava o estilo anterior, o Barroco, tendo voltado ao Brasil no momento em que apenas principiava o culto ao estilo simples. Ele próprio parece entender que sua poesia possuía traços barrocos que podiam chocar o gosto árcade.

O poeta justifica sua dificuldade em clarear o estilo por ser contaminado pelo barroco: “Temendo que [...] me condenes o muito uso das metáforas, bastará, para te satisfazer, o lembrar-te que a maior parte destas obras foi composta ou em Coimbra, ou pouco depois, nos meus primeiros anos; tempo em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas letras” (1903, p. 100). Diz Cláudio que aprecia o estilo simples, mas segue contrário em sua execução: “É infelicidade que haja de confessar que vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução” (1903, p. 101).

É possível perceber que são muitas as provas das misturas estilísticas de Cláudio, desde sua autoconsciência ficcional até o reconhecimento de grandes críticos. Como classificar então a obra do poeta mineiro? Árcade? Barroco? Neoclássico? Moderno? O foco desta tese não é delimitar os estilos ou gêneros utilizados pelos poetas e romancistas aqui abordados. Talvez a melhor classificação continue sendo não classificar. Podemos, no entanto, arriscar definir essa poesia como Barroco-Arcadismo neoclássico que o faz moderno. O importante para esta tese é a continuidade do Barroco no “período seguinte”, e a mistura de vários estilos promovida pelo poeta, pois são os traços que ressoam na literatura brasileira posterior.

Outro fato fundamental a ser analisado é o modo como Cláudio recria os poetas anteriores. Sérgio Buarque ressalta que todas as paródias do Arcadismo têm como substância essencial a matéria bucólica. As paródias de Cláudio vão desde recriações diretas de poemas anteriores, como Gregório na sua “Triste Bahia”, vinda do poema de Francisco Rodrigues Lobo, até a utilização da complicação conceptista, ou formal cultista,

passando pelo uso de personagens virgilianos e de outros poetas, e pela estilização da melancolia de amor desenganado barroco, entre várias outras estratégias cultas usadas pelo poeta mineiro.

O soneto de Cláudio começado por “este é o rio, a montanha é esta” é uma versão de um poema que tem muitas versões pela história da literatura. Sérgio Buarque cita as versões de Montemor, Góngora e Lope de Vega, este último Sérgio acredita ter sido o modelo imediato de Cláudio. Seja do quinhentista Jorge Montemor, seja de Góngora ou Lope, esse poema árcade de Cláudio não só tem influências e fontes barrocas, como trata do tema barroco do mundo desconcertado, da transformação da cena alegre do passado em urna funesta no presente, gerando desengano e nostalgia.

A história se repete, porém um tanto modificada, diria Vico. Do mesmo modo que Gregório cria sua triste Bahia desenganada a partir do poema barroco de Francisco Lobo, Cláudio recria a nostalgia de sua terra desenganada de um poeta barroco ibérico, provavelmente Lope, cujo poema já tinha sido recriado de Góngora e Montemor. Um mesmo poema vai se propagando em vários, de autor em autor, cada um dando seu tom singular, pessoal, ao poema, em abismo. O tema se repete, as formas ressoam, se propagam e perpetuam, as concepções de mundo se assemelham, mas o verdadeiro poeta consegue deixar sua marca pessoal. No caso de Cláudio, sua marca é a isomorfia entre o desengano interno e a terra bruta de pedra externa.

Para começar a detectar a substância barroca do poema, podemos observar a complexa metamorfose de tudo. Como no aforismo de Heráclito, embora as substâncias sejam as mesmas, elas já são outras, como um rio. Não é à toa que Guimarães Rosa utiliza o rio como símbolo máximo de sua narrativa e da metamorfose, que não deixa de ser uma referência a Heráclito, cujo rio sempre muda, sem nunca mudar. O rio é o mesmo, mas suas águas já mudaram – constantemente se renovam. Assim, Cláudio vê o mesmo rio, a mesma montanha, troncos, rochedos, arvoredos, mas nada mais é o mesmo, agora “tudo cheio de horror se manifesta”.

O terror e a compaixão são os sentimentos trágicos por excelência, segundo Aristóteles, e, com a redescoberta da sua *Poética* por parte dos escritores barrocos, eles foram resgatados, junto com a imitação, no sentido de paródia. O “Soneto VIII”, com seus famosos versos sobre o rio e a montanha, não só é um exemplo da metamorfose barroca, como testemunha este fato histórico de suma importância: o resgate de traços fundamentais da *Poética* por parte dos barrocos, que entenderam a imitação enquanto paródia e

estilização, como dos sentimentos trágicos de terror e compaixão, gerados pelo mundo desconcertado.

Não há dúvida de que o elemento rústico está lá, estão lá os rios, as montanhas, mas também os duros troncos e arvoredos. Essa paisagem bucólica está longe de representar um *locus amoenus* renascentista, tampouco o *fugere urbem* horaciano. O sujeito poético está longe de colher seu dia, como um *carpe diem*; do mesmo modo, sua alma se encontra distante do equilíbrio da *aurea mediocritas* dos versos de Horácio. Cláudio parece concordar que a condição mediana, vivida no ambiente bucólico, garante a tranquilidade e deve ter a preferência, mas tal visão não se expressa nesse poema especificamente, tampouco no antológico “Soneto XCVIII”.

O terror trágico é oriundo da metamorfose barroca que transforma o saudoso mundo do passado num universo desconcertado e desenganado do presente, a cena alegre em urna funesta. Exatamente o mesmo fenômeno observado na “Triste Bahia” de Gregório, do passado saudoso transformado num mundo desconcertado pela máquina mercante do presente. A substância melancólica de Cláudio é semelhante, mas difere sutilmente, pois em seu poema o fator de deterioração foi o “infame ruído”. Também a Fábula de Polifemo representa o pavor levado a extremos: a impressão de terror invade Galateia e Ácis diante da ira do Ciclope. Segundo Sérgio Buarque, Cláudio transfere a impiedade do Ciclope homérico para o desdém da amada.

O próprio poeta neoclássico, no seu prólogo, fala da terra lastimada pela mineração e pela ganância. É a representação da tensão entre o rústico e o civilizado que vai ressoar e se propagar nos versos de Sousândrade, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. Traço igualmente presente na tensão do sertanejo da caatinga contra as forças paralisantes do governo, representadas sobretudo pelo soldado amarelo em Graciliano Ramos, e em Mário de Andrade, no contraste entre a floresta, com suas lendas e folclores, e a cidade moderna de São Paulo, com seus ruídos maquinais.

Interessantes paralelos entre nosso Barroco e nosso Arcadismo neoclássico, pois o mesmo fenômeno se encontra na obra de Guimarães Rosa, em que o saudoso passado divino-heroico do sertão foi corrompido no presente racional. Uma gigantesca diferença que existe entre a substância poética de Rosa e as de Gregório e Cláudio é que o passado rosiano não é idealizado. Embora o passado sertanejo represente uma espécie de retorno à Idade de Ouro da primitiva linguagem poética, esse também é o passado diabólico do poder pactário de mando e comando e do desengano amoroso. Curiosamente, o presente

civilizado tenta purgar o poder de mando e comando adquirido no saudoso passado, época de ouro do antigo sertão primitivo.

A profunda ambiguidade vem da tentativa de libertação de uma interdição do passado, gerador do presente racional desconcertado da linguagem objetiva e científica, por meio da antiga linguagem poética desse mesmo passado. É como se o passado fosse usado como remédio contra si mesmo. Seria como uma vacina, em que o vírus, a doença é injetada em proporção menor em um corpo para se livrar desse mesmo vírus, dessa mesma doença. Linguagem médica, terapêutica, tão conhecida do médico sertanejo Guimarães Rosa e também de Virgílio. O supostamente civilizado tenta se livrar do primitivo por meio do primitivo. Até que faz sentido, é claro. A tensão entre primitivo e civilizado é um dos principais traços do *Grande sertão* e de toda vida.

O choro que inunda o vale no poema de Cláudio não tem a graça rabelaisiana do dilúvio de urina sobre Paris, mas possui a hipérbole, em tudo oposta ao gênio terno, ao peito sem dureza. Mesmo as fontes cultas e o rebuscamento do poema já denunciam a flexibilização do estilo simples e da singeleza bucólica. A hipérbole e o exagero são traços característicos do Barroco e até do estilo carnavalesco, tanto da Idade Média quanto do Renascimento.

O próprio poema principia por um verso bimembre – “Este é o rio, a montanha é esta” –, tão ao gosto barroco. A correspondência inversa entre os hemistíquios do verso soa muito mais barroca do que clássica. A correspondência é característica tanto barroca quanto clássica, porém, a correspondência clássica é simétrica e a barroca, assimétrica ou inversa. Se Cláudio quisesse inserir uma dicção clássica, seu verso poderia ficar assim: “Este é o rio, esta é a montanha”. Ou: “O rio é este, a montanha é esta”.

Também barroca é a complexidade de ideias, entrelaçadas em labirinto para formar um significado mais amplo, soando universal. A ideia principal do poema já é em si complexa, que é a da mudança na permanência, ideia oposta ao racionalismo cartesiano. E isso justo na época racionalista por excelência da modernidade, que é o século XVIII, com o Iluminismo da revolução francesa e a influência cartesiana, derrubada aqui ou ali pelo legado viquiano. Essa volta mudada lembra justamente a temporalidade cíclico-espiral de Vico, depois poetizada por Guimarães Rosa.

A complexidade dos conceitos continua em sua impregnação na forma claro-escuro das estrofes. A primeira e a terceira estrofes possuem a clareza do presente, com uma nostalgia do passado, e as estrofes pares mostram o passado degradado em presente,

gerando o terror trágico e a compaixão, sentimentos a serem catarticamente purgados pela palavra poética. O dom curativo da palavra (de fonte bíblica e órfica) ressoa em toda a tradição literária, inclusive em Guimarães Rosa.

O “Soneto VIII” de Cláudio, embora tenha aparência neoclássica e árcade, no seu fingimento de linguagem simples e singela, possui a agudeza barroca do desengano do mundo desconcertado, da paródia e dos sentimentos trágicos. Essa imitação das obras clássicas e barrocas é proposital e método de composição fundamental, como conclui Sérgio Buarque: “A afinidade estreita entre os dois sonetos, o de Cláudio Manuel da Costa e o de Lope de Vega, não seria simplesmente casual. Penso, ao contrário, que foi a composição do espanhol, em grande parte, o modelo imediato, no caso do brasileiro” (1991, p. 319).

Esse mundo desconcertado ressoa na alma do poeta em forma de desencontro amoroso. A lembrança magoada vai desde o mundo que se corrompeu até a crueldade do amor irrealizável. Palavras sábias são as de Sérgio Buarque: “Invocadas pela mágoa da pastora, lembranças do tempo feliz em que podia ver e ouvir seu amigo, aquele que, se o tem ainda em sua alma, já não o tem em sua posse” (1991, p. 307). Como Riobaldo, que tem Diadorim em sua alma, mas já não tem sua convivência, já que nunca teve sua “posse”. Ela é sua pastora na medida em que é ela quem possui o conhecimento telúrico do sertão e lhe ensina sua palavra poética. Agora só resta lembrar o tempo feliz em que podia ver e ouvir seu amigo.

O amor de Riobaldo e Diadorim tem congruências e distâncias com o de Polifemo e Galateia e o de Cláudio e Nise. Cláudio parece inspirar-se diretamente no mito de Polifemo, pois sua amada o desdenha exatamente como Galateia. Esse desdém ao pastor o eleva a Orfeu músico e poeta. A própria descida da montanha rústica no “Soneto VIII” representa uma catábase, uma descida ao inferno do mundo desconcertado, nesse caso, do engano amoroso.

Também Riobaldo desce ao inferno da primeira travessia do Liso do Sussuarão por Diadorim e sua sede de vingança. Ele concorda até mesmo empreender uma segunda travessia por seu amor, só que então a passagem já se faz paradisíaca, afinal o Hades deve ter parecido um paraíso para o diabo, que conhece seus atalhos como ninguém. O pacto transforma tudo, inclusive inferno em céu. Reversivelmente, esse céu o derruba ao mundo inferior da morte de Diadorim, essa travessia o leva à Batalha Final e à perda definitiva do amor de sua vida.

A diferença entre esses amores barrocos consiste em que Galateia e Nise desdenham, respectivamente, de Polifemo e de Cláudio. O amor desses pastores é desenganado por não ser correspondido. Motivo amoroso um tanto distinto do de Diadorim e Riobaldo. No caso do casual casal rosiano é o destino que desdenha deles, e não ela dele. Por fim, o destino desdenha duas vezes do amor de Riobaldo e Diadorim. Primeiro, ao promover o encontro do par num contexto de guerra, que impediu a concretização do amor deles, pois Diadorim estava travestida de homem para poder guerrear. O segundo riso do destino ao amor de Riobaldo consiste em, ao conceder o poder demoníaco ao protagonista por meio do pacto, permitindo a travessia e a consequente Batalha Final, tirar-lhe o amor de sua vida, Diadorim, por quem ele fez o pacto, para cumprir a vingança dela.

Outro amor desencontrado do nosso Arcadismo vale ser citado: é o de Tomás Antônio Gonzaga, de Dirceu e sua Marília. Nesse caso, o desengano amoroso vem de o poeta estar preso. Também aí o destino desdenha do poeta, por motivo diferente do de Rosa, pois aí não é a amada idealizada que está morta, e sim o amado preso. A ambiguidade desse amor se reflete na ambivalência dos amantes. Dirceu ora se apresenta como pastor, ou poeta, ora como advogado. Obviamente, as atividades da advocacia e da poesia não são excludentes. Marília é apresentada com cabelos ora louros ora negros.

Talvez a cor do cabelo seja uma projeção do ânimo do amante, ou talvez corresponda ao estilo pretendido. Segundo Sérgio Buarque, o cantor “ora segue fielmente os padrões petrarquistas, ora imita, com a mesma docilidade, determinada passagem de Anacreonte” (1991, p. 213). Segundo Petrarca, no *Bucolicum Carmen*, a característica do bucolismo seria a ambiguidade, de modo a ser definido como *poematis genus ambigui*. Por isso, Rita Marnoto nota que “o significado, no modo bucólico, é sempre complexo, isto é, é um e o outro, não um ou outro [...]. Vive na Arcádia, conhece os trabalhos da pastorícia, e tem a cultura de um urbano” (1996, p. 19).

O próprio nome de Marília teria sido assimilado do da de Gusmão, que, falando à sua musa, busca mostrar-lhe como a natureza é uma escola de amor. No *Grande sertão* existe todo um magistério amoroso, representado, porém, por Nhorinhá e não por Diadorim. Nhorinhá se converte em Afrodite sertaneja e ensina as artes do amor e do sexo aos da terra. O amor e o sexo seriam a arte da fertilidade e da procriação incessante, o mesmo princípio que rege a natureza.

Uma das originalidades do amor de Cláudio consiste em sua melancolia ser refletida na dureza pétrea. Não só o motivo amoroso da poesia de Cláudio é uma paródia,

do Barroco e do Clássico, como o nome de sua amada é assimilado da tradição literária. Sérgio Buarque entende que o nome da Nise de Cláudio venha de um poema de Metastasio: “Nice, Nice, che fai? Non odi come”. Enquanto a recriação de Cláudio diz: “Nize? Nize? Onde estás? Aonde? Aonde?”. Como notou Sérgio, a semelhança é óbvia. Porém, ele fica em dúvida em relação à filiação direta da Nise de Cláudio. Depois de dizer que “sua Nise é [...] claramente a Nice de Metastasio”, ele se pergunta se não seria a Nisa de Virgílio ou a Nise de Quevedo. Talvez sejam as três ou sintetize um traço comum entre elas. O fato é que há de ser uma dessas a sua fonte direta, ou até as três juntas.

A estratégia antroponímica de Rosa é distinta da de Cláudio. Rosa não usa diretamente os nomes dos personagens clássicos: o nome dos seus personagens, de algum modo, ressoa os nomes antigos. Muito mais do que assimilar os nomes dos personagens antigos, os personagens de Rosa assimilam os caracteres desses personagens anteriores, porém misturando as características de vários deles numa combinação nunca realizada antes. A paródia implica acréscimo, e não mera reprodução, ou imitação. O amor desencontrado, em Rosa, produz uma nova mistura alquímica, combinando o desengano amoroso barroco e renascentista com o destino trágico antigo. O desengano do desencontro amoroso barroco se consuma pelo clássico destino inflexível. O desdém de Galateia ou de Nise se transfere para o destino trágico, que desdenha de ambos os lados do casal.

A melancolia amorosa desproporcional liga Polifemo, Cláudio e Riobaldo. A ira de amor de Polifemo é transferida para a ira de vingança pelo assassinato do pai no caso de Diadorim. O gigante Ciclope atira uma pedra certa em seu rival amoroso: Riobaldo não erra nenhum tiro com seu revólver, e Cláudio assimila o motivo da pedra dura ligada à dureza do amor não correspondido. É como se Cláudio e Riobaldo atirassem uma pedra no destino com sua palavra poética para se livrarem da dor de amor.

Esse mesmo motivo de melancolia de amor desenganado refletido na dureza do ambiente de pedra ganha nova concepção no “Soneto XCVIII”. Sérgio Buarque observa que no estilo de Cláudio há o “*locus amoenus* dos renascentistas, mas há espaços para aqueles rochedos e penhascos” (1991, p. 277) – em que os penhascos representam a insensibilidade e crueza do mundo natural, como também a fugacidade das coisas e a íntima constância, e essa insensibilidade e crueza do mundo natural correspondem ao desdém e crueldade da amada. Ele diz textualmente que as penhas são “imagens não só da constância dos homens, quanto da indiferença da natureza aos seus padecimentos” (1991,

p. 312) – e observa a barroca antítese inconciliável no contraste obrigatório da alma singela com as penhas. O soneto mais famoso de Cláudio se processa nessa antítese inconciliável:

Soneto XCVIII

Destes penhascos fez a natureza
O berço, em que nasci: oh quem cuidara,
Que entre penhas tão duras se criara
Uma alma terna, um peito sem dureza!

Amor, que vence os Tigres, por empresa
Tomou logo render-me; ele declara
Contra meu coração guerra tão rara,
Que não me foi bastante a fortaleza.

Por mais que eu mesmo conhecesse o dano,
A que dava ocasião minha brandura,
Nunca pude fugir ao cego engano:

Vós, que ostentais a condição mais dura,
Temei, penhas, temei; que Amor tirano,
Onde há mais resistência, mais se apura. (1903, p. 151).

Talvez tenha sido esse poema que levou João Ribeiro a observar que “Cláudio Manuel não é ainda filho de seu próprio habitat” (1903, p. 9). De forma semelhante, Sérgio Buarque ressalta o traço de desterrado na própria terra do poeta mineiro. O desengano do amor tirano deve ter ajudado nesse desterro. O fato é que o amor tirano o liga à tradição da lírica amorosa de Petrarca.

Versos bimembres, como o último da primeira estrofe, também dão um tom barroco ao poema. Versos barrocos por excelência, não só por serem bimembres, como também pelo contraste entre extremos irreconciliáveis. Contraste gerado de um sobre o outro, já que o poeta dá a entender que o meio duro, ao invés de gerar alma e peito pétreos, originou, ao contrário, uma alma terna e um peito sem dureza. Verso que é em si uma tese,

pois sugere a não determinação dos homens e mulheres pelo meio, e tudo isso um século antes do Naturalismo. E tudo isso em um verso!

Esse verso bimembre representa a síntese do poema, que consiste na cisão do eu lírico entre a sua alma singela e a brutalidade do meio. Essa brutalidade exterior do meio vem de uma interior, que é a brutalidade do amor tirano. Amor tão tirano que quanto mais se tenta resistir e abafá-lo mais ele se apura. O sujeito cindido se exprime no verso dividido, com o amor tirano e a dureza do meio representando o rústico e a alma terna representando o civilizado.

É possível estabelecer aí uma simetria quase perfeita entre o soneto e o sertão rosiano. A dureza do amor tirano de Riobaldo também se apura na medida em que o protagonista resiste a ele. Amor tirano que o deixa novamente cindido entre o presente civil e racional em que ele está acomodado e o sertão antigo, onde ele viveu seu amor frustrado por Diadorim. Riobaldo fica cindido entre deus e demo por causa de seu amor por ela. Também o meio bruto da terra martirizada do sertão foi o palco do amor sincero e singelo do casal sertanejo que não se realiza.

A linguagem rosiana possui uma aparência de simplicidade de dialeto oral do interior, embora consista em uma linguagem extremamente complexa, que combina elementos de várias línguas e culturas do mundo. Essa complexidade de fundo sob aparência de linguagem simples pode ter descendência mineira, ou vir da barroca poesia árcade neoclássica de Cláudio Manuel. As metáforas desse soneto são cultas e intrincadas como seus conceitos. A antecipação da ironia ao Naturalismo, denunciando como o homem não pode ser determinado pelo meio, tem ressonância profunda na obra rosiana.

No sertão de Diadorim, o meio não só não determina os personagens, como eles precisam se esforçar para apreendê-lo. Riobaldo encontra enorme dificuldade de adquirir o conhecimento telúrico do sertão com sua professora. Inclusive, ele é o único a se apropriar dos sete lados do sertão, ao assimilar as características de cada um dos principais chefes jagunços. Contando todos os chefes, Riobaldo absorve as doze dimensões zodiacas e cognitivas do sertão. Cada chefe jagunço só apreende um aspecto do *Grande sertão*. Do mesmo modo que as condições infernais e paradisíacas influenciam seus habitantes, também os personagens mudam o meio, como o sertão foi alterado de divino-heroico em civilizado racional pelos seus personagens.

O personagem que mais tenta mudar o meio é Zé Bebelo de quem Riobaldo apreende a dicção civilizada. As duas linhas narrativas principais do *Grande sertão* são

exatamente as duas demandas heroicas, uma surgindo da outra. Cronologicamente, a primeira é a guerra civilizatória de Zé Bebelo contra o suposto sertão primitivo de Joca e Hermógenes, linha que se desfaz no julgamento, gerando a contenda de vingança de Diadorim. A humanidade teria passado por fases de civilizatórias guerras bárbaras, como também pela época das guerras de vingança familiar, demandas racionalizadas em julgamento civil, em sistema jurídico.

Essa tensão entre rústico e civilizado, que já existe no mito de Teseu, por exemplo, essa luta dos deuses novos, como Bebelo, contra os antigos, estirpe de Joca e Hermógenes, existe ao menos desde a *Teogonia* de Hesíodo. As recriações rosianas não têm por alvo exclusivamente a literatura universal estrangeira, mas concomitantemente a literatura universal brasileira. Portanto, não é demais supor que a principal demanda épica do *Grande sertão* provenha da tensão entre litoral supostamente civilizado e interior supostamente bárbaro de *Os sertões* de Euclides da Cunha.

Ambas as demandas, tanto euclidiana quanto rosiana, podem vir da cisão do sujeito lírico de Cláudio Manuel – entre a singeleza bucólica, com seu estilo singelo, e a agudeza dos sentimentos e pensamentos apurados na metrópole, só possível por meio dos cultismos e conceptismos barrocos. Esse motivo da tensão entre o aparentemente rústico primitivo e o suposto moderno civilizado se propaga de Gregório e Vieira até Cláudio Manuel, chegando a Guimarães Rosa. Esse motivo atravessa nosso Romantismo e entra na Modernidade, de modo sutil e alusivo, com Machado de Assis.

Essas tensões, nos poemas de Ouro Preto e do *Grande sertão*, já encenam em si um barroco mundo desconcertado. A expressão árcade neoclássica da tensão entre meio de pedra, bruto e primitivo, contra alma terna e peito sem dureza civilizado fica clara na representação da pedra como o rústico e primitivo e da alma terna como a razão civilizada. Como bom árcade, o passado se mostra como a época de ouro do nascimento do menino divino, em contraste com o mundo desconcertado do presente desenganado. Em Rosa, esse passado paradisíaco é também infernal, com a experiência enfraquecendo a idealização que existe, mas não resiste à reflexão crítica e à experiência prática.

A tensão entre rústico primitivo e racional civilizado se expressa dicotômica na poesia de Cláudio; enquanto em Rosa essa tensão tende a se transformar em harmônica. A civilização existiu no sertão antigo divino-heroico, como no sertão racional existe o canto poético divino-heroico do Riobaldo Range-Rede. As épocas viquianas não são excludentes, mas se entrelaçam. O próprio Sérgio Buarque observa que “é certo que a linguagem

poética sobreviveu [...] em épocas civilizadas, embora se tenha dissociado da primitiva sabedoria poética” (1991, p. 358). É essa primitiva sabedoria poética que o canto órfico de Riobaldo pretende resgatar. No nosso moderno árcade, a luta entre rústico e civilizado se dá por meio de alusão não muito clara; já em Rosa, essa alusão é mais clara porque se expressa de forma objetiva na dicção de Zé Bebelo.

A tensão entre antigo e novo, primitivo e civilizado, poético e racional só se resolve, em ambos os casos, pelo dom curativo da palavra catártica. Estamos vendo que toda a narração de Riobaldo tem por função ritual purgar o diabo que há nele por causa do pacto demoníaco, como para exorcizar sua dor de amor por Diadorim. Também a poesia de Cláudio possui a função catártica de expulsar o mundo desconcertado da ganância que destrói o ambiente rústico e bucólico, assim como curar sua dor de amor desenganado e não correspondido.

Sérgio Buarque avalia que a virulência das paixões claudianas reponta na era da razão, lembrando que, segundo Vico, a poesia precede à razão. O poeta mineiro busca essa linguagem por ela ser mais próxima do dialeto do coração e da poesia do homem natural, ainda não corrompido pela civilização e pela cultura. Também os jagunços e sertanejos ainda não tinham sido corrompidos pela civilização e cultura de Bebelo antes do julgamento. É esse mesmo frescor da linguagem primitiva, com sua sabedoria poética, que Riobaldo quer agora resgatar.

Sérgio Buarque interpreta que a intensidade dos afetos da poesia claudiana teria função catártica, lembrando a noção terapêutica de poesia oriunda de Ovídio. Como todo poeta barroco, há em Cláudio uma sedução particular pelos mitos de metamorfose, dos quais Ovídio, certamente, era fonte direta. No caso de Cláudio, há uma predileção pela metamorfose dos seres animados em rochedo. Obsessão de pedra que se propaga para a poesia mineira de Carlos Drummond de Andrade e do pernambucano João Cabral de Melo Neto. Em Rosa, a consciência de pedra se confunde com a inflexibilidade trágica – tom trágico que marca o ápice do Romantismo brasileiro.

Capítulo 4

A travessia da linguagem lendária no Romantismo rosiano

4.1 O gênio romântico do ser integral na obra total sertaneja

A obra poética de Guimarães Rosa reflete mais diretamente os princípios artísticos, filosóficos e estéticos do Romantismo alemão do que os do brasileiro. Guimarães Rosa não só trabalhou na Alemanha como diplomata, como também participou brevemente da Segunda Guerra num episódio famoso de sua vida, em que ficou preso com outros diplomatas na embaixada em Hamburgo, conseguindo salvar alguns judeus da tirania da Gestapo de Hitler no retorno ao Brasil. Além de ter vivido nesse país, ele conhecia bem a língua e a literatura germânicas.

Seu entrevistador alemão, Günter Lorenz, chega a perguntar sobre a influência da literatura alemã em sua obra e a resposta foi simplesmente esta: “Conheço bastante bem a literatura alemã. Por exemplo, o *Simplizissimus* é para mim muito importante. Amo Goethe, admiro e venero Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, a musicalidade de Rilke, a importância monstruosa, espantosa de Freud” (1973, p. 345). Rosa conhecia a literatura alemã em sua língua original. Vale observar que, depois do primeiro romance alemão, o *Simplizissimus* de Grimmelshausen, publicado em 1663, os dois primeiros escritores alemães citados são justamente os recriadores do mito de Fausto, Goethe e Thomas Mann. O escritor mais citado e elogiado por Rosa durante a entrevista é Goethe, considerado uma espécie de sertanejo ao lado de Dostoievski, Tolstoi, Flaubert e Balzac.

O fato é que o “sertanejo” Goethe propagou a linguagem do sertão por toda a sua época, um dos principais modelos para seus contemporâneos e sucessores. Goethe é explicitamente a maior inspiração de Schlegel, que considera ter uma confluência de práxis com Novalis, cuja identificação provém sobretudo do dialeto dos fragmentos. Schlegel entende que a totalidade do pensamento e da reflexão se dá pela síntese de fragmentos altamente significativos. O entendimento moderno teria perdido a unidade, só regenerada por meio da relação em mosaico dos diferentes fragmentos significativos. Essa seria a constituição interna do dilacerado sujeito moderno.

Similarmente, o *Grande sertão* expressa um dialeto de fragmentos, rapsodicamente costurados de modo a não deixar as linhas visíveis. Diferentemente dos de Schlegel, os fragmentos de Rosa se refletem num jogo de espelhos. As construções em abismo se convertem em fragmentos altamente significativos, cujas ruínas se revelam em nova arquitetura do mundo e, por conseguinte, da arte. Acontece algo semelhante com os fragmentos parabólicos, prólogo, epílogo, teofanias, teocriptias, lances épicos, trágicos,

cômicos, líricos, enfim, o fenômeno se repete isomorficamente em cada fragmento, sempre se expandindo por meio do acréscimo de significados e sentidos.

É construída toda uma arquitetura dinâmica em que, a cada novo fragmento, a intuição intelectual, ou inteligência intuitiva, evolui, muda, se expande, propaga e perpetua; como o próprio Rosa explicou ao seu tradutor francês. É como uma explosão universal de fragmentos cósmicos se expandindo indefinidamente com a potência monumental e originária de um Big Bang ou, no mínimo, uma supernova. Existe a individualidade de cada corpo cósmico em si, mas, por si, eles não formam o universo, tampouco sua mera união.

Sua vida, metamorfose, expansão e entrelaçamento magnético constituem o próprio universo, isto é, um conjunto vivo, em que o todo é autônomo, mas as partes também. Não obstante as partes se originem autônomas – permanecendo assim na sua constituição, formação e desenvolvimento, embora dependam do caos cósmico para continuar se desenvolvendo –, elas seguem órbitas, constituídas magneticamente pelo todo e não por elas. Caos e necessidade, como diria Ilya Prigogine; ou destino trágico em tensão com o livre-arbítrio cristão.

No seu livro sobre o gênio romântico, Márcio Suzuki liga explicitamente a poética de Schlegel e a de Guimarães Rosa já na epígrafe. Ele percebe um elo entre esse fragmento de Schlegel: “amizade é amor filosófico, amizade também entre iguais, não apenas mestre e discípulo”, com esta passagem do *Grande sertão*: “mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende”. O crítico parece intuir a existência de uma substância do Romantismo alemão na obra sertaneja. Ele interpreta assim o dialeto dos fragmentos: “A ruptura ou fratura que se encontra no início da criação poética – e é por isso que se pode dizer que as obras dos modernos já surgem como fragmento – não é apenas decorrência necessária dela, mas também condição indispensável para que se possa manifestar” (1998, p. 157).

Suzuki observa ainda que “a fragmentação só ocorre quando as faculdades estão cindidas, quando fantasia e razão, entendimento e vontade não encontram uma mediação que as vincule num todo orgânico” (1998, p. 213). Na poética do Romantismo alemão, a consciência fragmentada se divide exatamente nessas quatro faculdades principais: fantasia, razão, vontade e entendimento. Como os barrocos, os românticos suspeitam da primazia da razão pura.

Immanuel Kant estaria no cerne das reflexões românticas sobre poesia. Para os românticos, a filosofia só se faz completa quando atinge o grau de poesia. Eles alegam a

união e indissociabilidade entre poesia e filosofia. O próprio Kant, em um de seus cursos, lembra que os filósofos primordiais eram poetas. Antes da dicotomia platônica do mundo ocidental não havia uma distinção nítida entre pensar e poetar. Os primeiros pensamentos, linguagens e entendimentos de mundo foram poéticos, como alerta Vico. Novalis tem um fragmento, 31, esclarecedor acerca da indissociabilidade entre filosofia e poesia que gera o gênio do homem integral:

A poesia eleva cada indivíduo através de uma ligação específica com o todo restante – e se é a filosofia que através de sua legislação prepara o mundo para a influência eficaz das ideias, então poesia é como que a chave da filosofia, seu fim e sua significação; pois a poesia forma a bela sociedade – a família mundial –, a bela economia doméstica do universo. Assim como a filosofia, através de sistema e Estado, reforça as forças do indivíduo com as forças da humanidade e do todo cósmico, faz do todo o órgão do indivíduo e do indivíduo o órgão do todo – assim a poesia, a respeito da vida. O indivíduo vive no todo e o todo no indivíduo. Através da poesia nasce a suprema simpatia e a coatividade, a mais íntima comunidade de finito e infinito (2001, p. 121).

O interessante é que Kant pode ser considerado um dos precursores dos estudos polifônicos, uma vez que, segundo se pode perceber em suas três críticas, os seres humanos captam o mundo mediante o filtro interno das experiências, sentimentos e pensamentos, entendimentos prévios de mundo. Ou seja, cada pessoa assimila o mundo a seu modo, segundo seus conhecimentos, sentimentos e experiências prévias. Ao apreender o extremo do mundo e decodificá-lo, o homem pode elevar-se acima de si, o que o filósofo de Königsberg chama de sublime.

Fato importante da crítica kantiana é que ela conclui que deus não é apreensível pela nossa mera razão pura, questão fonte de toda a reflexão crítica de Kant. É possível observar na crítica kantiana o grande mérito de mostrar como a apreensão do mundo é democrática e sem hierarquia – cada qual capta o mundo a seu modo e o reconstrói em seu interior. Esta reflexão leva os estudos ficcionais para além da literatura, uma vez que, segundo a crítica de Kant, a captação do mundo já é em si ficcional, uma vez que não vemos o mundo em si, mas a imagem que construímos dele.

Isso leva ao retorno de todo o pensamento filosófico clássico a respeito da verdade e da realidade. Podemos apreender da teoria de Kant que não existe o mundo em si (ele não é acessível), o que há são as diferentes formas de captá-lo. A literatura é o modo privilegiado de apreender nosso mundo, inclusive segundo os românticos alemães. Se a verdade é em si inapreensível, só o diálogo, o embate dialético entre as diferentes captações da realidade pode formar um mundo minimamente consensual, minimamente justo. Essa parece ser a base teórica de todo multiperspectivismo e polifonia. Teria o pensamento kantiano influenciado Bakhtin?

De qualquer modo, a crítica de Kant influenciou todo o Romantismo alemão com seu conceito revolucionário de reflexão a partir da crítica e vice-versa. Antes de falar dessa herança, é preciso ressaltar pontos que entendemos como problemáticos da teoria kantiana. Primeiro, a crítica de Kant trata da apreensão de objetos pelos seres humanos. Ora, certamente ela está se referindo à captação de objetos mortos, tal qual o mundo ideal da metafísica platônica, que se tornou hegemônica no mundo ocidental.

Agora já é possível entender o motivo de o embate sertanejo entre primitivo e civilizado ser concomitantemente um embate filosófico. Um dos motivos de os conquistadores europeus considerarem os índios como povos primitivos era a compreensão que os nativo-americanos tinham da natureza e do mundo como um ente vivo e metamórfico. Fato curioso é a contemporânea física quântica dar razão aos índios, contradizendo Kant, como podemos apreender das palavras de Ilya Prigogine: “Descobrimos que a irreversibilidade desempenha um papel construtivo na natureza, já que permite processos de organização espontânea [–] reabilitando no seio da física a concepção de uma natureza criadora de estruturas ativas e proliferantes” (1984, p. 8).

A captação de mundo é mais complexa do que supunha Kant, pois, se ele mostrou rigorosamente o caminho interno da apreensão de mundo, não entendeu que captávamos entes vivos e transitórios. O modo como Kant entende nosso processamento interno de mundo tem esse problema. Entendemos nesta tese, nos filiando aos românticos alemães e a Guimarães Rosa, que nossa captação do mundo não é tão puramente racional e categórica como presumia o racionalista alemão. O *Grande sertão* mostra o entrecruzamento de várias perspectivas metamórficas de personagens provisórios que entendem a natureza como mais um deles, um ente vivo e proliferante. O único que a entende morta é Zé Bebelo. Cruzando poesia e filosofia, o conto sertanejo contesta a visão kantiana de mundo,

com uma visão simultaneamente indígena, romântica alemã, barroca, carnavalesca e quântica.

Todo o caminho interno da nossa recepção de imagens, revelado por Kant, parece correto e confirmado pelas mais distintas teorias psicanalíticas. Captaríamos o mundo por meio da razão prática, passando por vários estágios de imperativo categórico até alcançar a razão pura, que, ao passar por igual processo, pode levar até a reflexão crítica da faculdade de julgar, permitindo ao ser elevar-se acima de si num movimento sublime. Tolstói interpreta assim a teoria estética de Kant:

O homem conhece a natureza fora dele, e se conhece a si mesmo na natureza. Na natureza busca a verdade, em si mesmo busca a bondade. A primeira dessas investigações pertence ao domínio da “razão pura”; a segunda, ao da “razão prática”. Mas, além disso, destes dois meios de percepção existe também a capacidade de julgar, que pode produzir “juízos sem conceitos e prazeres sem desejos”. Esta capacidade é a base do sentimento estético. A beleza, segundo Kant, é, desde o ponto de vista subjetivo, o que gosta de uma maneira geral e necessária, sem conceito e sem utilidade prática. Desde o ponto de vista objetivo, é a forma de um objeto que agrada, com tal que este objeto agrade, sem cuidarmos para nada de sua utilidade (s/d, p. 25).

Embora o caminho possa estar correto, a realidade não é apreendida e transmitida internamente às demais faculdades por meio de categorias racionais tão imperativas. Esta tese também se filia aos românticos alemães e a Guimarães Rosa no que se refere ao entendimento de que nosso processo de apreensão interna do externo é muito mais intuitivo e imaginativo do que suspeitava Kant. A mitopoética captação primordial do mundo, realizada pelos seres primitivos, segue latente em nossos genes.

Essa linguagem latente por vezes pode aflorar em nosso dia a dia e costuma brotar em nossos poetas em todas as épocas. Eles realmente se constituem a antena de seu tempo e de todos os outros. Por isso, a poesia é possível depois de Auschwitz, respondendo à pergunta pertinente de Adorno, pois, até em épocas autoritárias e imperialistas (portanto, antipoéticas), a literatura permanece latente no ser, podendo ressurgir a qualquer momento, inclusive pelo próprio impacto negativo da tirania.

Uma última observação sobre Kant consiste em seu conceito de belo não poder ser aplicado à beleza na obra de arte. Seu conceito de beleza é um excelente exemplo de como, nessa teoria, a captação da realidade é meramente racional. Primeiro, não é possível dizer que a beleza artística não tenha utilidade prática, uma vez que ela gera conhecimento por meio da reflexão crítica, ou, para falar como um romântico alemão, gera intuição intelectual a partir da reflexão crítica. Outro fato diz respeito à captação dos objetos pelos seres humanos: como um ser humano pode captar um objeto e senti-lo belo sem produzir juízo com conceito e prazeres com desejo? Só nessa realidade pura da teoria de Kant. Talvez a realidade seja um pouco mais suja do que se supunha.

O fato é que o conceito kantiano de crítica e de reflexão influenciou a poética dos românticos alemães. Schlegel tem um fragmento irônico a respeito do imperativo categórico de Kant, em que o poeta reforça como a captação de mundo é muito mais intuitiva do que supõe a crítica do filósofo de Königsberg, uma vez que a captação intelectual não se desliga da intuitiva. Trata-se do fragmento 76 do “Athenäum”: “A intuição intelectual é o imperativo categórico da teoria” (1997, p. 58).

Schlegel entendia que a filosofia só pode conceber o ser de forma compartimentada, precisando pensar sobre si; sendo a poesia sua única via possível – precisando ser completada pela própria poesia para poder formar uma imagem, ainda que pálida e fugaz, do ser integral. Assim, a crítica filosófica da filosofia, ou metafilosofia, é a poesia da poesia. A poesia da poesia seria o caminho para a difícil formação do homem integral – aquele que age pela intuição intelectual –, o gênio.

Todo homem e toda mulher seria um gênio sem saber – por possuir latente em si o ser integral e a intuição intelectual. Contudo, o poeta potencializa essa capacidade tomando conhecimento dela. Por meio da reflexão crítica de sua poesia, o poeta (gênio) busca aguçar a reflexão crítica e a intuição intelectual do leitor. Desse modo, não há mais hierarquia entre mestre e aprendiz, uma vez que o mestre não é quem possui um conhecimento prévio para transmitir ao aluno, mas o mestre possui a capacidade de reflexão crítica e, por meio dela, busca incitar a reflexão crítica de outro sujeito detentor de reflexão crítica, o aprendiz. Um aprende com o outro. A educação, assim, se configura uma troca, um diálogo, e não uma mera transferência de conhecimento.

O aprendizado se originaria do diálogo entre dois sujeitos com o fim de aguçar a reflexão crítica e a intuição intelectual de ambos. Embora todos possuam gênio, ele é mais aguçado no poeta. Tendo como função incentivar a reflexão crítica da humanidade, o poeta

precisa se tornar ser integral. Para isso, precisa compor uma obra total – que tem de ser simultaneamente poesia, filosofia e crítica. Daí provém a extrema importância que o românticos alemães davam à crítica literária – entendida como complemento da obra artística, como Guimarães Rosa expressa a Günter Lorenz.

Apesar de a obra ser absoluta, ela se encontra sempre aberta por conta de sua polifonia – precisando ser completada, e mesmo suplementada, por leitores e críticos literários, sempre produzindo novos sentidos, significados e entendimentos de mundo a cada época e em cada leitor, sendo por isso universal. É assim que as obras de arte se expandem ao infinito em abismo, como sugere a lemniscata ao fim sem final do *Grande sertão*. Embora a poesia seja a primeira a criticar a si mesma, gerando uma poesia da poesia, ela precisa seguir sendo criticada e complementada externamente pelo leitor e pelo crítico literário.

Essa questão da completude incompleta da obra vem do entendimento romântico de que o princípio de unidade e acabamento da obra escapa à compreensão do próprio autor – o que Kant nomeia de espírito. Essa visão kantiana de ideias principais das obras que escapam ao próprio autor influencia profundamente o Romantismo alemão, sobretudo Schlegel. Até Kant reconhecia que grande parte da harmonia do conjunto de uma obra é intuída por seu autor (por mais calculada que fosse).

Além disso, ao multiperspectivar sua obra em polifonias, o autor cria e propaga tantos sentidos e significados que muitos escapam aos seus cálculos arquitetônicos e de efeito sobre o leitor. Schlegel aponta para esse fenômeno em dois fragmentos do “Lyceum”: “[1] Muitos daqueles a quem se chama de artistas são propriamente obras da natureza” (1997, p. 21); “[23] Em todo bom poema, tudo tem de ser intenção e tudo tem de ser instinto. Com isso se torna ideal” (1997, p. 23).

Podemos observar que, para Schlegel, a poesia é uma mistura de intenção e instinto, em parte se faz, em parte é feita. Ela une teoria e prática, arte e ciência. No “Athenäum”, há um fragmento sobre essa questão da intenção do autor na obra de arte: “Intenção não requer exatamente cálculo ou plano profundo. Mesmo o ingênuo de Homero não é meramente instinto: há ao menos ali tanta intenção quanto na graça de crianças amáveis [...], sua poesia e a verdadeira autora dela, a natureza, têm intenção” (1997, p. 54/55).

É interessante observar que, durante sua narrativa, Riobaldo expressa entendimentos similares a esses dos fragmentos de Schlegel – como sugere o filósofo poeta alemão –, o narrador sertanejo está tentando transformar sua biografia em obra de arte.

Pela reflexão crítica, ele narra todos os fragmentos significativos da sua vida para formar a intuição da totalidade vital e de mundo (o sertão) e se formar o homem integral. Ao construir essa obra, por meio de sua narrativa catártica, Riobaldo expressa pensamentos filosóficos, muitos deles associados aos dos românticos alemães.

Alguns trechos da narrativa sertaneja exprimem essa questão dos elementos da obra que escapam ao seu autor: “Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi” (2006, p. 490). Nessa passagem, o Range-Rede expressa uma frase que poderia até ser acrescentada aos fragmentos de Schlegel. O narrador-protagonista toca em dois pontos fulcrais das ideias do romântico alemão: o contar sua biografia (para se fazer homem integral por meio da obra total) e os sentidos da obra que fogem ao seu autor.

Riobaldo tem outra passagem lapidar a esse respeito: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principalmente quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (2006, p. 229). Ele chega a situar esse entendimento romântico alemão como princípio jagunço, comprovando que seu jagunço não é histórico, mas, como avalia Candido, simbólico: “A pois, isto... Homem, sei? Como que já vivi tanto, grossamente, que desgastei a capacidade de querer me entender em coisa nenhuma... Não podendo entender a razão da vida, é só assim que se pode ser vero bom jagunço” (2006, p. 570). Essas três passagens do *Grande sertão* expressam compreensão semelhante à de Schlegel sobre a obra de arte e seus sentidos infindáveis e escorregadios.

Esses fragmentos – contendo a substância estética do Romantismo alemão – estão espalhados por toda a narrativa sertaneja. Podemos citar algumas expressões acessórias sobre o assunto para ilustrar: “Ah, eh e não, alto-lá comigo, que assim falseio, o mesmo é. Pois ia me esquecendo” (2006, p. 70); “estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (2006, p. 100); “o senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível” (2006, p. 140). Esta última citação recria, no tom romântico alemão, o *leitmotiv* “viver é muito perigoso”: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso” (2006, p. 184).

O crítico é o leitor que ruma, segundo Schlegel. Metáfora bovina bem ao gosto do vaqueiro Rosa. O leitor precisa ser inventor e filósofo-crítico, como o autor. O leitor precisa ter vontade e destreza de espírito para alcançar a visão geral do conjunto. Nas palavras de Márcio Suzuki: “Como em Sartre, o apelo do autor só passa a existir pela

liberdade do leitor, assim também essa solicitação objetiva não tem nenhum sentido sem a espontaneidade da reflexão” (1998, p. 42).

A liberdade e a reflexão, assim como a liberdade da reflexão, estão no cerne do gênio romântico, leitor e escritor, filósofo e poeta, artista e cientista. A primeira qualidade do gênio é designada pela terceira crítica kantiana como originalidade. Essa época é marcada pelas reflexões acerca da genialidade: para Kant, ela é a concordância de todas as faculdades da mente, equivalente à simetria do gênio simultaneamente universal e singular de Schlegel; já Fichte reflete sobre a duplicação da genialidade. Na concepção rosiana, a originalidade funciona por princípios idênticos aos da natureza, pela recriação livre e autônoma da matéria antiga. Nesse sentido, a concepção rosiana de originalidade se conforma à dos românticos alemães.

Para Schlegel, o gênio, como o espírito, e como a crítica, seria o princípio vivificador da mente ou a faculdade de exposição de ideias. Para o poeta filósofo alemão, a Antiguidade inteira é um gênio, uma vez que cada filósofo ou escritor compõe um fragmento altamente significativo desse conjunto que hoje conhecemos como Antiguidade clássica. Assim, o gênio é a escola para a universalidade. Ele é o criador inconsciente de um mundo ao mesmo tempo ideal e real e pode antecipar a unidade suprassensível de todas as faculdades, inalcançável para a natureza racional finita. Essa genialidade filosófica é uma intuição intelectual.

Schlegel entende que o gênio é um sistema de talentos. Sua concepção de que o gênio é uma coletividade interior, uma comunidade interna legalmente livre de muitos talentos, não é diferente da compreensão de Novalis do gênio enquanto uma pessoa genuinamente sintética, uma pessoa que é concomitantemente muitas pessoas. Como o entendimento de Kant sobre o gênio, os de Schlegel e Novalis também levam ao sujeito absoluto. O gênio seria o talento para exprimir o indizível de um estado de mente, pois nele melhor se exprimem as capacidades do homem. Ele é o indivíduo ideal no qual todas as forças intelectuais e sensíveis se desenvolveram em perfeita harmonia.

Márcio Suzuki observa que, “no gênio, as individualidades que compõem o sistema têm de ser unificadas de tal modo que filósofo e homem sejam um só – tanto no sentido da individualidade quanto [no] da singularidade” (1998, p. 243). O homem integral é aquele que desenvolve harmonicamente e ao extremo todas as suas capacidades e faculdades. Ele é de uma só vez poeta e filósofo, mestre e aprendiz, pensador e sentidor, artista e cientista. Esse filósofo poetizante ou poeta filosofante é um profeta. Ele busca o aperfeiçoamento ao

infinito, constituindo mais um dos sentidos da leminiscata ao fim da obra sertaneja. Para Schlegel, todo homem completo tem um gênio e a verdadeira virtude é a genialidade. O indivíduo seria o caminho para o todo; assim como o universal, para o individual.

O romântico alemão revela no fragmento 327 do “Athenäum”: “É um desejo natural e quase inevitável querer vincular em si todos os gêneros da religião” (1997, p. 107). Riobaldo expressa um entendimento afim logo no princípio de sua narrativa: “isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio” (2006, p. 16). Ele diz textualmente que bebe de todo gênero de religião, exatamente como no fragmento romântico.

No fragmento 7 de “Ideia”, Schlegel parece levar essa concepção ao extremo: “Deixem livre a religião, e começará uma nova humanidade” (1997, p. 145). A seguir, no fragmento 13, ele diz que “só pode ser artista aquele que tem uma religião própria, uma visão original do infinito” (1997, p. 146). Para ele, sacerdote é aquele para quem o culto interior do divino é meta de toda a vida. O Riobaldo narrador, já de Range-Rede, cultiva interiormente o divino, conforme demonstra em sua narração entre deus e demo. Sua narrativa da própria biografia de aprendizado de gênio gera nele uma religião própria, teluricósmica, sem falar no culto de amor a Diadorim. Assim, Riobaldo se faz poeta, sacerdote e filósofo, seu canto poético salvará sua alma.

Márcio Suzuki observa que, “tanto quanto Homero, o poeta moderno tem de tentar satisfazer a mesma exigência de apreensão da totalidade” (1998, p. 234). Para ele, o “romance absoluto tem de ser, como Homero, uma súpula de toda a formação da época” (1998, p. 235), assim como a Bíblia é a síntese de sua época, da anterior e posterior. O ser humano integral se faz por meio da obra total. Ele próprio se constitui uma obra total – se entende como uma obra de arte e se forma a si artisticamente. Ao expressar sua biografia interior universal, ele contribui para incitar a reflexão crítica do leitor a fim de gerar a intuição intelectual. O gênio precisa propagar sua genialidade como forma de contribuir para a construção de um mundo melhor.

Schlegel pretende fazer da sua filosofia a constituição de um homem inteiro, por entender que a filosofia tem de construir o homem em sua inteireza. É como se ele quisesse complementar o homem compartimentado de Kant. Não no sentido de se opor ou destruir a visão kantiana, mas no de complementar, quais fragmentos altamente significativos do mosaico cognitivo intuitivo de sua época. Esse processo consiste em todos os homens se fundirem num único homem.

Exatamente como acontece com Riobaldo, que assimila os modos de cada um dos doze chefes jagunços a que se submeteu, formando ao fim não a soma deles, mas sua síntese. Eis mais um princípio romântico da obra rosiana. Ao assimilar os traços de seus chefes, Riobaldo sugere traços picarescos que, segundo Candido, Manuel Antonio de Almeida converteu em princípio malandro na literatura brasileira, e Rosa mistura à estética e filosofia romântica alemã. Essa literatura malandra teria não só raízes ibéricas como também remeteria a Gregório de Matos.

Riobaldo vai se tornando o homem integral ao congregar em si todos os homens do sertão e todas as religiões. Esse laço rapsódico se faz por meio da linguagem, verdadeira renovadora e redentora. Para Schlegel, essa coesão da alma estaria na linguagem, sendo uma das maneiras de recuperar o estado inicial. Riobaldo quer justamente recuperar a linguagem primordial do antigo sertão divino-heroico. Rosa já havia expressado todo o seu apreço romântico alemão pela linguagem em entrevista a Günter Lorenz, ao falar da sua busca: “estou buscando o impossível, o infinito”.

A seguir, ele relata como compôs sua obra como síntese da literatura universal e de si: “acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão”. Sua originalidade em relação à literatura universal é esse acréscimo de si: “assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são minha propriedade particular” (1973, p. 338).

Rosa começa a falar frases que poderiam muito bem ser acrescentadas aos fragmentos de Schlegel. Primeiro quando diz: “meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só” (1973, p. 339). Adiante, ele fala do dom curativo da palavra, que liga o demoníaco mundo inferior ao telúrico universo humano e ao superior divino: “a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de deus e do homem” (1973, p. 340).

Para atingir o dom curativo, essa palavra precisa voltar à sua origem primitiva: “quero voltar à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem” (1973, p. 341). Seu método implica a “utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer”. Por fim, Rosa profere as palavras que sintetizam seu projeto poético, e que certamente Schlegel assinaria embaixo: “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (1973, p. 345).

A partir dessa entrevista a Günter Lorenz, podemos perceber uma tendência fundamental para a interpretação aberta da linha principal do *Grande sertão*: Riobaldo salvou ou não sua alma? Dentro do espírito da obra, como críticos rigorosos, teríamos que responder sim e não. Ele salvou sua alma, pois ladinamente enganou o diabo, mas agora vive na era racional, em que vale o acordo escrito, de papel passado, e não a palavra falada. Levando em consideração essa situação do narrador na época humana, o pacto não vale; porém, o convênio foi firmado oralmente na época em que valia o compromisso oral (a heroica palavra de honra), portanto, simultaneamente, vale.

A literatura é um labirinto interessante e surpreendente. Por fatos como esses é que a obra só pode ser intuída. A entrevista de Rosa dá a entender que seu narrador-protagonista se salva pelo dom curativo da palavra poética em estado originário: “Provavelmente, eu seja como meu irmão Riobaldo. Pois o diabo pode ser vencido simplesmente porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito” (1973, p. 328). Mais uma vez é Márcio Suzuki quem comenta que “o intuito de Schlegel ao buscar o nascimento das línguas é traçar a pré-história da consciência” (1998, p. 206). Também podemos dizer que o intuito de Rosa, ao buscar o frescor original do nascimento das línguas, é traçar a pré-história da intuição intelectual, da engenhosidade que caracteriza o homem sertanejo de qualquer lugar e época.

A intratextualidade rosiana nos ajuda a desvendar esse mistério. Riobaldo possui os traços ladinos de Lalino, de *Sagarana*. Ambos descendem de Odisseu. Nessa rosiana recriação bíblica da volta do marido pródigo, há uma construção em abismo da estória folclórica brasileira da festa no céu. O sapo, protagonista, é multiastucioso. Primeiro, usa a astúcia para enganar o urubu e chegar ao céu escondido na viola dele. Ao ficar preso no céu, sem ter como descer, acaba descoberto por São Pedro. O sapo, mais uma vez, usa sua astúcia para fugir da pena capital engambelando o santo. Estória que mostra como Rosa acreditava que a astúcia da palavra ladina engana até os deuses, o que nos leva a crer que a narrativa malandra de Riobaldo enganou o diabo, salvando sua alma.

Essa linguagem capciosa precisa fugir do comum, ou seja, surpreender, qual chiste romântico alemão: “alguns achados chistosos são como o surpreendente encontro de dois pensamentos amigos após uma longa separação” (Schlegel: 1997, p. 53). Para Schlegel, o “chiste é o espírito social incondicionado, ou genialidade fragmentária” (1997, p. 22). Ele entende o chiste como uma faculdade profética. O poeta crítico filósofo alemão tinha o chiste como princípio de composição fundamental da obra total e do gênio do ser integral.

A categoria máxima de Kant, o entendimento, seria o espírito mecânico; o chiste, o químico; e o gênio, o orgânico.

Para Schlegel, o chiste é tão importante que chega a ser “o fenômeno, o relâmpago exterior da fantasia. Daí sua divindade” (1997, p. 147). Dessa forma, o chiste mescla o consciente e o inconsciente, ele é reflexão e fantasia. A reflexão engenhosa nova surpreende pelo inesperado das associações, que não são de todo arbitrárias. Schlegel vê no chiste a possibilidade de algo que substitua a lógica formal como arte da invenção. De forma semelhante, Rosa empreende seu embate contra a megera cartesiana. Schlegel e Rosa se unem na luta contra a mera lógica formal e a favor da engenhosidade, criação, imaginação, intuição intelectual, do ser integral. Márcio Suzuki conclui que “o chiste é a síntese de fantasia e entendimento, portanto, o centro de toda a faculdade de representar” (1998, p. 214).

Guimarães Rosa, no século XX, usa o chiste como método de combate contra a razão pura. Na sua obra, o chiste se mescla à técnica da expectativa desiludida – que apresenta vários significados, como o de surpresa barroca, o de inversão carnavalesca, e agora veremos o de chiste. Esta cena chistosa se passa logo após o pacto e sintetiza o tema bíblico da promessa de matar o primeiro que for avistado, o que gera desgraça – unindo-se ao tema da venda da alma e da ligação entre cavalo e diabo.

Na cena, Riobaldo promete matar o primeiro que passar, mas o primeiro que passa é uma égua. A expectativa é desiludida, uma vez que o protagonista descumpra sua promessa sem perder o respeito do bando. Essa cena nunca foi interpretada pela fortuna crítica rosiana, e sem sua interpretação não é possível prosseguir na travessia da obra. Por que Riobaldo nem mata a égua nem perde o respeito de seu bando pelo descumprimento de sua palavra heroica de honra?

Essa cena de expectativa desiludida consiste num chiste, pois mostra a mudança na dicção do protagonista, que não é mais o pau mandado Tatarana, agora possui o poder de mando do Urutu-Branco, tendo assimilado a linguagem ladina. Essa cena é um rito de passagem, já que é a primeira vez na vida que Riobaldo usa a palavra maliciosa – não deixando mais de usá-la. O fato de o velho Range-Rede manter essa dicção malandra demonstra que ele está com o diabo no corpo, que realmente precisa ser purgado. Eis o discurso que o redime do contrato firmado de matar a primeira pessoa que passasse, conseguindo manter o respeito do bando ao seu poder de mando e comando, representação em miniatura da salvação de sua alma:

– Delibero o certo: o primeiro que eu vi, foi essa égua. Ela tinha de receber a morte... Ah, mas égua não é gente, não é pessoa que existe. E que? Ah, então, não é cabível que se mate a égua, por tanto que a minha palavra decidida era de se matar um homem! Não executo. A alçada da palavra se perdeu por si e se gastou – pois não está dito? Acho e dou que o negócio veio ao terminado (2006, p. 479).

Riobaldo não pode matar a égua pelo motivo mencionado no capítulo sobre o barroco: o cavalo tem uma ligação subliminar com o diabo. Ele tem o corpo dionisíaco e metamórfico que caracteriza o Hades grego. Sem a compreensão total da obra, provendo uma visão geral que permita entender sua simbologia equestre, fica impossível interpretar essa cena de expectativa desiludida. Técnica essa que sempre gera um fundo cômico de ironia e riso libertador.

Se o primeiro que visse não fosse um cavalo, Riobaldo certamente teria matado, pois, depois da aliança com o diabo, ele fica com sede de morte, chegando a matar até atirando de costas. Se ele tinha tanta sede de matar, por que não matou a égua? Ele não pode matá-la, pois ela é igual a ele – um diabo. Não há hierarquia entre eles, que possuem poderes iguais. Isso o coloca na enrascada do perigo de perder o controle do seu bando. O protagonista sai dessa dificuldade com seu cavalo de Troia da lábria ladina, solução grega por excelência. Cena síntese, que aponta para soluções ao pacto.

4.2 O pacto fáustico nas veredas do *Grande sertão*

A cena do pacto diabólico marca a fronteira entre as diferentes épocas, hábitos, costumes, leis, sensibilidades e mentalidades do *Grande sertão*. Só é possível interpretar essa cena à luz da paródia por seu evidente diálogo intertextual com a medieval tradição folclórica fáustica, sobretudo com a obra total de Goethe. Provavelmente seja por isso que, até hoje, essa cena central só teve análises e interpretações parciais, apesar de ser uma cena que precisa ser interpretada em toda a sua complexidade de obra total.

Marcus Vinicius Mazzari, estudioso da obra de Goethe, recorda que a tradição do doutor Fausto “veio inaugurar a grande tradição literária fundamentada no motivo do ‘pacto com o demônio’, em que se inserem poemas narrativos, tragédias, romances do porte do *Doctor Faustus* [de Thomas Mann], ou ainda *Grande sertão: veredas*” (2014, p.

11). A rosiana recriação paródica dessa cena não se limita à obra máxima goethiana, embora essa seja sua maior influência.

Do mesmo modo que “o *Fausto* se constitui não apenas como síntese do conhecimento, mas também como *summa metrica et poetica* sem paralelo na literatura mundial” (Mazzari: 2011, p. 15), a obra rosiana assim se arquiteta. Haroldo de Campos segue a mesma linha, ao considerar o *Fausto* uma obra profundamente paródica, tendo entre suas fontes a Bíblia, Shakespeare e Marlowe. Para ele, “somente se pode produzir algo grande mediante a apropriação dos tesouros alheios” (1981, p. 76). Na Bíblia, deus e o diabo disputam a alma dos seres vivos, quais Faustos; em Shakespeare há o encantamento mágico e a ânsia de saber e poder; como em Marlowe há o trato fáustico.

Antes de fixar seu acordo fáustico com o demo, Riobaldo tem de descer ao inferno do Sucruíu, onde é recebido pelo próprio diabo, encarnado na figura do latifundiário, Seu Habão. Apesar de encarnar o anhangá, o nome de seu Habão remete ao do patriarca bíblico Abraão. Sua fazenda é tão explorada, com seus trabalhadores transformados em cães sem pluma, que está infestada pela maleita. A natureza agoniza junto com as pessoas. Descida ao inferno que lembra a de Fausto, como a de Orfeu, Odisseu, Dante, Quevedo, entre outras.

O tema da peste integra o primeiro *Fausto* de Goethe – remetendo às epidemias medievais, especialmente as ocorridas no século XIV, assolando e despovoando várias regiões da Europa até o século XVIII. Diz um velho camponês eternamente grato a Fausto por expurgar com a mágica da ciência médica a peste daquela região: “Antigamente, em negros dias!/ Mais de um, aqui, se achava vivente,/ Que vosso pai, com arte inconteste,/ Soube arrancar à febre ardente,/ Quando pôs fim àquela peste” (2014, p. 97). A peste é mais uma ligação do sertão rosiano com o mundo medieval. Diferente do Fausto, a ciência moderna até esse momento não chegou ao sertão, onde a cura só se dá mediante a magia demoníaca.

Antes de entrarmos na interpretação da realização do pacto pelo personagem, é fundamental começar pelo narrador e a situação narrativa em que se encontra. A situação narrativa aponta para uma inversão paródica. Na obra de Goethe, o tratado é firmado por um doutor letrado com o demo; já na obra rosiana a situação é reversa, sendo realizado por um jagunço do interior. No entanto, o jagunço letrado é professor do civilizador Zé Bebelo. Ambiguidade fáustica. O próprio Bebelo encarna a última fase de Fausto, expressa nos dois derradeiros atos do segundo *Fausto* de Goethe, em seu projeto colonizatório.

No *Grande sertão* quem faz o convênio não é o doutor letrado, mas o homem do povo. Homem do povo, porém letrado. Letrado, mas não doutor, Riobaldo, como Mefisto, possui restrições ao racionalista conhecimento acadêmico. Como diz Haroldo de Campos, em linguagem mefistofêlica: “a lógica é uma espécie de espartilho do espírito” (1981, p. 84). Mefistófeles é bom conhecedor do mundo acadêmico e aconselha o estudante Fausto. A sátira de Mefisto ao mundo acadêmico se escancara na cena “Quarto de trabalho”, do primeiro *Fausto*, quando ele diz a um estudante (na dedicada e cuidadosa tradução de Jenny Klabin Segall): “Que vos indico, como número um,/ Sem mais, Collegium Logicum./ Tereis lá o espírito adestrado” (2014, p. 155).

O aprendiz acaba supervalorizando o conhecimento cartesiano, de modo a ser ironizado pelo mestre. Diz Fausto, na figura do presunçoso Baccalaureus da segunda parte da tragédia: “Enquanto conquistamos universos/ Que tendes feito?”. Ele fica cada vez mais prepotente: “Diabo algum pode haver, caso eu não queira”. Nesse momento, Mefisto, à parte, provavelmente se dirigindo ao público, ironiza-o: “Passa-te, ainda assim, o diabo uma rasteira” (2011, p. 198/199). Quem passará a rasteira em quem? Mefisto levando a alma de Fausto, ou Fausto revertendo o compromisso?

Esse cruzamento entre rústico e civilizado, no *Grande sertão*, representa o encontro do doutor letrado (interlocutor oculto) com o diabo (o próprio Riobaldo). Em sua ânsia fáustica por conhecimento, o doutor consulta o homem rústico (com o diabo no corpo por conta do pacto) para obtê-lo. A própria situação narrativa já denuncia o reencontro entre Fausto (doutor letrado) e Mefisto (na pele de Riobaldo) – se compondo como síntese da obra, uma vez que promove o reencontro do racional interlocutor oculto, doutor Fausto, com Mefisto encarnado no protagonista por um contrato. Ambos procuram se reformar em homem novo: O Range-Rede purgando o trato e o doutor obtendo o conhecimento não oficial.

Encruzilhada cósmica entre humano e divino, podendo gerar um homem novo: aquele concebido pelo aprendizado, experiência e amor, tal qual Fausto. Outro homem novo é o *homunculus* formado em laboratório – ele se choca com o homem novo da vida, da poesia. A verdadeira novidade do ser seria a gerada através do aprendizado, e não artificialmente (em laboratório), embora Goethe redima ambas pelo amor. Tanto Fausto quanto o *homunculus* atingem o êxtase do prazer sexual com as mais belas mulheres da história: respectivamente, Helena de Troia e a divina sempre-branca Galateia.

Um dos aspectos que caracteriza qualquer Fausto é sua ânsia por conhecimento, como aquela que Adão e Eva tiveram ao serem tentados pelo diabo. Jesus também foi tentado por satã três vezes. O casal original não resistiu e mordeu o fruto proibido; Jesus resistiu às tentações; já Fausto aceitou o pacto e, como os seres originários, mordeu o fruto do conhecimento – meramente lógico e racional, que o leva a explorar o outro sem dó nem piedade, sob o pretexto de libertá-lo. As cenas finais do segundo *Fausto* lembram o princípio do *Grande sertão*, quando Riobaldo divide suas terras com meeiros. Embora não esteja expresso diretamente no texto, certamente os meeiros são submetidos ao dono das terras, qual Fausto.

Como diz Sartre: o inferno é o outro². Se, em face do interlocutor oculto, Riobaldo representa o diabo que sacia sua fome de conhecimento, igualmente o doutor letrado interlocutor (nós leitores no papel de Fausto) representa para Riobaldo o diabo que veio levar sua alma. Jogo de espelhos. Cada um vê o diabo no outro. Parece ser por isso que o Range-Rede conta sua estória por três dias para todos os interlocutores que lhe aparecem, sobretudo os da cidade, principalmente os doutores, pessoas identificadas com o demo no ponto de vista do narrador, para enganá-los e, assim, evitar que sua alma seja levada.

O número três não é casual, não se trata tão somente da complexa trindade bíblica, cabalística, mas também do número associado ao diabo. Muitas das formalidades entre Fausto e Mefisto giram em torno do número três, como certas formalidades entre Riobaldo e o doutor da cidade. Diz Mefistófeles a Fausto: “É mister três vezes repeti-lo” (2014, p. 132); como na Batalha Final do sertão, o protagonista precisa proferir a palavra mágica três vezes para reverter a situação da guerra. Escaldado como gato, Riobaldo conta sua estória para engambelar o diabo e, assim, evitar que ele leve sua alma. Desse modo, ele procura evitar sua morte, qual Sherazade, prolongando sua vida ao máximo por meio da palavra poética.

Trata-se do antiquíssimo tema de enganar o diabo, de destroná-lo carnavalescamente. Fausto o consegue, o que dá a entender que Riobaldo pode se libertar. O narrador sertanejo tem a missão de engambelar o outro para expurgar o demo que há em si, por isso precisa usar a palavra poética e um carnavalesco tom de burla. É provavelmente por isso que Riobaldo suspende tudo em sua narrativa sob o signo da dúvida e diz gostar de história de missionário engambelando índio: porque aprendeu em sermões (como os de

² O que leva à óbvia conclusão de que o diabo é o outro.

Vieira) a converter, convencer os outros; e, com seu conhecimento popular das festas, assimilou o tom carnavalesco de burla.

É preciso agora voltar ao personagem, que tem seus encontros com o diabo, ora encarnado em Hermógenes e Ricardão, ora em Bebelo, e até no próprio Riobaldo, enquanto chefe jagunço Urutu-Branco. O epíteto se foi e veio o de Range-Rede, mas o diabo persiste em si. Será o interlocutor oculto o diabo que veio levar a alma de Riobaldo, cumprindo, enfim, o termo do pacto? É por isso que o narrador pede ao estrangeiro que fique por três dias para ouvir sua estória, para adiar que o diabo leve sua alma? Cada dia representa uma tentação diabólica do conhecimento? Está tudo sob o signo da dúvida.

Dois diabos se esbarram na descida ao inferno do Sucruiu: Zé Bebelo, chefe de bando (pactário do poder de mando e comando, como todos os demais chefes), se encontra com o dono das terras baixas, o senhor dos infernos: Seu Habão. Agora, quem manda mais? A expectativa será desiludida e é Riobaldo quem mandará. A etimologia poética e viquiana do nome “Habão” poderia ser considerada um cruzamento do Hades com o patriarca bíblico Abraão. Talvez seu Habão seja Abraão convertido em senhor do Hades.

Ana Maria Machado considera que em “seô Habão” se condensam todos os aspectos do lucro e da cobiça da propriedade, fornecendo, assim, mais uma ligação importante do diabo com o dinheiro, o lucro, o capitalismo, a exploração do homem pelo homem. Provavelmente seja essa a maior ligação, não só entre Goethe e Rosa, como deles com o nosso romântico Sousândrade. Até Riobaldo define o latifundiário como “fazendeiro-mor” ou “sujeito da terra definitivo”, enquanto “jagunço não passa de ser homem muito provisório” (2006, p. 413). Desse modo, faz o elo heraclítico entre o inferno e a constante metamorfose dionisíaca, inserindo o jagunço nesse contexto.

Esse poder hierárquico da exploração do homem pelo homem é abolido pela carnavalização total do inferno. O carnaval infernal é uma herança direta do inferno fáustico de Goethe. Segue-se aqui trilha aberta por Haroldo de Campos, para quem “uma chave preciosa para a melhor compreensão do *Fausto* goethiano será [...] o fenômeno da carnavalização”. O crítico lembra que “Bakhtin chama a atenção para o fato de que as festas da corte, com as suas mascaradas, procissões, alegorias e jogos pirotécnicos, remontam à tradição do carnaval” (1981, p. 77).

No carnaval demoníaco não poderia faltar a cena do banquete e do exagero da embriaguez, mudança das visões e dos corpos. Diz Riobaldo no inferno: “primeiro, não se coma, não se beba, e é; se bebe cachaça... Um gole que era fogo solto na goela e nos

internos”. Cena que representa o clássico paradoxo carnavalesco da internalização do externo. O protagonista se farta: “Comi tanto, zampei, e meu corpo agradecia” (2006, p. 403). Ato carnavalesco por excelência que se passa nas proximidades das Veredas Mortas.

Adiante, Riobaldo revela que “estava picando fumo no covão da mão, garanto ao senhor que não desperdiçava o átomo dumas felpas. A alegria dele era recontada repetição, um condescendido: vinte, trinta carros de milho, ah, os mil alqueires de arroz” (2006, p. 416). O tema carnavalesco da abundância aí se junta ao da alegria e da repetição cíclica – tempo cíclico-espiral que remete aos goethianos “influxos regeneradores da natureza”. O fumo é símbolo interessante, pois internaliza e imediatamente externaliza o mundo, elevando as entranhas dos seres aos céus. Para essa ascensão, há a permutação do sólido, fumo, seja tabaco ou canabis, em gasoso, pela intervenção alquímica do fogo.

Além do tema da alegria, o compromisso diabólico, reversivelmente, suscita também o do medo: “Não é que, não foi de medo. Nem eu cria que, no passo daquilo, pudesse se dar alguma visão. O que eu tinha, por mim – só a invenção de coragem”. Essa cena cruza o demoníaco medo carnavalesco com a divina coragem heroica. O tema volta a se repetir qual refrão ou época cíclica: “Medo? Bananeira treme de todo o lado. Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha” (2006, p. 419).

Essa cena pode ser considerada síntese de todo o pacto, uma vez que há a concepção de natureza viva em consonância com o eu. Ao tremer, o eu de Riobaldo vê toda a natureza tremer de medo com ele. Do medo primordial surge a conversão do homem em um novo homem. Como observa Vico, os deuses surgiram do medo primordial dos homens primitivos acoados por bestas feras em densas florestas escuras. No caso sertanejo, trata-se da conversão de Riobaldo de aprendiz jagunço pau-mandado Tatarana em demoníaco chefe Urutu-Branco, com poder de mando e comando. As palavras que convertem o homem em novo são espantosas, não podem ser cotidianas, precisam ser mágicas, poéticas. O principal significado do contrato sertanejo é o de conversão.

Quando Riobaldo descobre que, para cumprir a vingança de Diadorim, precisa ir à meia-noite na encruzilhada para firmar combinação com o maligno, aparece outro indício de carnaval, o riso libertador: “Vejo que o senhor não riu, mesmo em tendo vontade. Também tive. Ah, hoje, ah – tomara eu ter! Rir, antes da hora, engasga” (2006, p. 410/411); como Fausto se pergunta: “Pra mim por que te ris?” (2014, p. 76). O interlocutor oculto, junto com Riobaldo, começa a assimilar a seriedade demoníaca, prendendo o riso.

Como o protagonista até então não havia feito a aliança, é cedo para parar rir, pois ainda não há do que se libertar.

Logo após o pacto, o narrador começa a enumerar os epítetos do demo, representando suas mil faces, mil e uma máscaras carnavalescas: “Quem era o demo, o sempre-sério, o pai da mentira” (2006, p. 419). Nessa enumeração, além do epíteto comum de demo, o satã é chamado de sempre-sério, remetendo aos temas carnavalescos da alegria, do riso (não oficial), e do medo (sério e oficial). De acordo com a interpretação de Haroldo de Campos, “a seriedade e o medo não passam de consciência fraturada” (1981, p. 79). O cão é descrito como pai da mentira, ligando-o à sua máscara de advogado, que advoga em favor do cumprimento do negócio firmado com sangue.

À frente, surge nova enumeração: “Feito o bode-preto? O morceirão? O xu?” (2006, p. 420), numa interessante passagem que denuncia o sincretismo religioso ao ligar o demo europeu ao Exu de raízes africanas – remetendo claramente à história da mistura brasileira de crenças. Os epítetos demoníacos se propagam indefinidamente: “um vendaval grande, com Ele no trono”; o “pé-de-vento”; “cobra”; “o diabo, na rua, no meio do redemunho”; “Lúcifer”; “satanaz”, só para dar alguns exemplos. O inferno do Sucruiu rosiano vai se desenhando tão carnavalesco quanto o de Goethe.

O carnaval infernal se prolonga até o fim sem final da estória sertaneja. A fantasia, sobretudo a mascarada, em que os personagens vão trocando de máscaras é um dos pontos culminantes dessa festa. Não só a máscara do diabo percorre vários personagens, como a de Fausto troca de dono constantemente. Zé Bebelo representa o último Fausto em seu afã civilizatório, colonizador. Provavelmente aprendeu seus modos fáusticos com seu professor letrado, Riobaldo.

O protagonista, em seu afã de conhecimento representa sobretudo o primeiro *Fausto*. Qual Mefisto, Diadorim lhe proporciona o conhecimento telúrico do sertão. Sem falar no fato de que todos os chefes jagunços são pactários, uma vez que todos exercem o poder hierárquico de mando e comando. As máscaras de Fausto e Mefisto vão se revezando nos chefes jagunços. Ao interpretar a bufonaria transcendental do segundo *Fausto*, Haroldo de Campo analisa as “variedades de papéis reunidos sob um mesmo nome” (1981, p. 119).

Diferente do acordo fáustico que se dá no quarto de trabalho, o de Riobaldo é firmado em cenário aberto, numa encruzilhada nas Veredas Mortas. Paradoxalmente, o inferno se torna uma vereda do paraíso. A encruzilhada representa a mudança de rota – a

conversão de Riobaldo, de jagunço roto, cumpridor de ordens alheias (e aprendiz do conhecimento telúrico e cósmico do sertão), em chefe jagunço Urutu-Branco com poder de mando. O próprio protagonista começa a perceber que agora possui o poder hierárquico: “Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo” (2006, p. 440).

Igualmente, o pacto de Fausto representa a conversão do personagem do mundo do conhecimento científico racional para a magia da natureza viva do compromisso demoníaco, que inclusive o rejuvenesce trinta anos pela poção de uma bruxa. O tratado sertanejo representa a conversão do protagonista de seguidor da palavra poética em homem humano, enclausurado em sua subjetividade narcísica. Riobaldo muda tanto após o pacto que Diadorim, imediatamente, estranha os modos dele: “Daqui veio que Diadorim mesmo estranhou aqueles meus modos” (2006, p. 427).

No momento de firmar o convênio, Riobaldo abole a hierarquia entres deuses e homens, pois entra para a estirpe das divindades encarnando o diabo: “Trato? Mas trato de iguais com iguais. Primeiro, eu era que dava a ordem” (2006, p. 419). Palavras semelhantes às de Fausto para o espírito da terra: “Fugir-te, eu, flâmeo vulto? Qual! Sou eu, sou Fausto, o teu igual!” (2014, p. 66). Palavras parecidas com as que Bebelo profere a Joca Ramiro na cena do julgamento: “Dê respeito, chefe. O senhor está diante de mim, o grande cavaleiro, mas sou seu igual” (2006, p. 254). Os diabos se identificam como iguais, como interpretei na cena da expectativa desiludida.

Uma das inovações do pacto fáustico em Goethe é a sua conformação em aposta de vida ou morte, qual enigma esfíngico. A aposta fáustica envolve um acordo de obediência ao poder de mando e comando do outro. Assim, propõe Mefisto: “Obrigo-me, eu te sirvo, eu te secundo,/ Aqui, em tudo, sem descanso ou paz;/ No encontro nosso, no outro mundo, o mesmo para mim farás” (2014, p. 139). Mefisto propõe obedecer ao Fausto durante sua vida, finita, enquanto o doutor obedeceria ao diabo durante toda a eternidade. A princípio, a aliança parece favorável a Mefisto e, no entanto, Fausto a aceita sem pestanejar.

O fato é que, no primeiro encontro entre Fausto e Mefisto, o doutor propõe contrato ao diabo, que recusa, pois naquele momento Fausto nutria sentimentos nobres de amor à natureza, às divindades e à vida. Mefisto espera o doutor estar deprimido para entrar em seu quarto e fazer a proposta no momento em que o espírito da vítima se encontra mais propício. Para quem pensava até em suicídio, até que esse negócio parece ser vantagem. No final se confirma uma enorme vantagem. De qualquer forma, é Mefisto quem utiliza a astúcia nesse momento para firmar seu pacto com Fausto sob termos de seu interesse.

A aposta ganha contornos vantajosos para Fausto quando o diabo lhe promete dar o que nunca viu nenhum ser humano – prazeres como o casamento com Helena (na segunda parte) e seu trágico romance com Margarida (na primeira). A aposta consiste justamente em que, se Mefisto conseguir proporcionar a Fausto gozos e prazeres inéditos e inauditos a ponto de o doutor proferir as palavras meio patéticas – “oh, para! És tão formoso” –, o diabo leva sua alma após sua morte. O teor da aposta se mostra irresistível para Fausto: “Aposto! E tu?”. Mefisto topa imediatamente.

Uma das principais inovações de Rosa em relação ao Fausto de Goethe consiste em que o diabo não aparece fisicamente – ele é uma máscara que percorre vários personagens, só existe dentro do homem humano. Trata-se de um espírito invisível, vento frio, ou a briga de ventos em redemoinho, que percorre o interior dos seres. Não obstante, esse ser invisível como o vento – que sopra para todo lado, atingindo quem estiver em seu caminho – é astucioso, como é preciso ser astucioso para se livrar dele depois que o assimila. Riobaldo reconhece essa face do demo: “Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jájão. Mas, em que formas? Chão de encruzilhada é posse dele [...]. De repente, com um catrapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia se surgir pra mim” (2006, p. 420).

Para marcar sua inovação em relação à tradição fáustica, o narrador Riobaldo faz questão de zombar dela, qual Bufo. Primeiro, ele mostra conhecer a existência de outros pactos fáusticos anteriores: “Nem eu cria no passo daquilo, pudesse se dar alguma visão. O que eu tinha, por mim – só a invenção de coragem. Alguma coisice por principiar. O que algum tivesse feito, por que era que eu não ia poder?” (2006, p. 411). A seguir, ele se refere diretamente ao estereótipo do diabo mefistofélico, remetendo claramente ao Mefisto de Goethe em tom irônico:

Do Tristonho vir negociar nas trevas de encruzilhadas, na morte das horas, soforma dalgum bicho de pelo escuro, por entre chorinhos e estados austeros, e daí erguido sujeito diante de homem, e se representando, canhim, beíçudo, manquinho, por cima dos pés de bode, balançando chapéu vermelho emplumado, medonho como exigia documento com sangue vivo assinado, e como se despedia, depois, no estrondo e forte enxofre. Eu não acreditava, mesmo quando estremecia. T’arreneguei (2006, p. 411).

O Mefisto de Goethe também procura se desligar do estereótipo do diabo mefistofélico, como ele explica à bruxa: “O nórdico avejão já não está na moda./ Onde vês garras, chifres, rabo?/ E quanto ao pé, que não dispense [...] / Que em público me faz de malvisto e de intruso// Há tempos panturrilhas falsas uso” (2014, p. 206). Mefistófeles tenta se livrar do estereótipo do diabo medieval e assumir ares modernos, num afã modernizante que se reflete em Zé Bebelo.

Uma das razões de Mefisto se recusar a se prender a estereótipos é o fato de não possuir uma forma definitiva. A sua primeira aparição a Fausto se dá em forma de um cão negro. Fausto questiona Wagner: “Vês o cão negro a errar pelo restolho e seara?” (2014, p. 105). O estudante e cientista Wagner se mostra cético quanto a qualquer traço sobrenatural do cão, que ele presume se tratar apenas de um cachorro adestrado. Ao fim e ao cabo, o cão adestrado era Mefisto, o diabo.

Já no princípio do *Grande sertão* se faz alusão à figura canina do diabo: “Daí vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos nem de ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram, eu não quis avistar”. O narrador continua tecendo sua referência à tradição mefistofélica: “Mesmo que, por defeito como nasceu, arribitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo” (2006, p. 7).

As referências ao cão mefistofélico se proliferam por toda a obra: “Eh, pois, empós, o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão” (2006, p. 12). Quando o chefe dos chefes, Joca Ramiro, morre em tocaia de traição, mais uma vez a cara de cão do demo aparece: “Arraso, cão! Caracães! O cabrobó de cão! Demônio!” (2006, p. 296). Só para citar mais uma aparição do cão, agora o diabo é alinhado à seriedade oficial: “Só o que-não-fala, o que-não-ri, o muito-sério – o cão extremo!” (2006, p. 407).

Na segunda cena do “Quarto de trabalho” da primeira parte da tragédia de todos os gêneros, o compromisso entre Fausto e Mefisto é selado com sangue. O diabo faz questão de que a assinatura se dê desse jeito, pois ele considera que “sangue é um muito especial extrato”. Apesar de a assinatura com sangue ser fundamental, Mefisto não faz questão de muito mais formalidades: “Por que exageras teu fraseado/ Com jeito tão acalorado?/ Serve qualquer folheto ou nota. Com sangue assinas, uma gota!” (2014, p. 144).

O sangue de Fausto é seu extrato interno, que mantém viva sua alma, objeto da aposta. Mefisto pretende levar a alma de Fausto, quando ele morrer, para fazê-la de escrava

para o restante da eternidade. É exatamente isso o que Riobaldo teme. Ele mostra conhecimento da tradição fáustica e mefistofélica, fato que aumenta o seu medo. Um dos principais medos carnavalescos que percorre todo o *Grande sertão* – e o narrador-protagonista tem de expurgar – se trata do medo fáustico de ter a alma levada pelo diabo.

Ainda na cena do pacto, Mefisto usa a toga comprida de Fausto e ironiza o conhecimento científico meramente racional: “Vai-te e despreza o gênio e a ciência” (2014, p. 151). É nesse exato momento que começa a sátira de Mefisto ao mundo acadêmico: “Para aprenderdes, perspicaz, de plano,/ O que é alheio ao cérebro humano” (2014, p. 157). Haroldo de Campos interpreta carnavalescamente o escárnio diabólico à ciência: “Mefistófeles zomba da ciência e faz o elogio da abundância sensual da vida, à qual o saber teórico se opõe com sua plúmbea coloração mortuária” (1981, p. 84).

O crítico literário percebe a oposição entre natureza viva e ciência morta à luz do destronamento carnavalesco do saber científico: “A plenitude cósmica da natureza, objeto preferido da imagética popular vivificadora estudada por Bakhtin, é aqui ressaltada pelo processo de ‘destronização’ da grave teoria em favor da espontaneidade florescente da vida” (1981, p. 85). Qual Fausto, depois do trato demoníaco, Riobaldo fica com a ciência na ponta da língua, ligando-a à conversão do pacto, à sua mudança de modos: “Figuro de cientificar ao senhor: o costume meu nunca tinha sido esse” (2006, p. 427). Imediatamente após firmar o compromisso, Riobaldo reflete: “me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia” (2006, p. 422).

Como se mordesse o fruto original do conhecimento proibido, o convênio ativa o juízo de Riobaldo: “Somei sensatez. Cobra antes de picar tem ódio algum? Não sobra momento. Cobra desfecha desferido, dá bote, se deu” (2006, p. 421). Após o ato fatal, sua narrativa ganha linearidade, sendo menos fragmentada, mais límpida e objetiva – representando a parte racional (moderna) da sua mente intuitiva. O acordo demoníaco muda não só os seus modos como também os da narrativa. Prova de que o diabo liga a sirene racional e modernizante no protagonista é que na hora “h” ele evoca o rei da luz, Lúcifer, como seu refrão “nonada” (Não. Nada):

– “Lúcifer! Lúcifer!...” – aí eu bramei, desengulindo.

Não. Nada. O que a noite é o vozeio dum ser-só – que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão. E que termina num

queixume borbilhado tremido, de passarinho ninhante mal-acororado dum totalzinho sono.

– “Lúcifer! Satanaz!...”

Só outro silêncio. O senhor sabe o que é o silêncio? É a gente mesmo demais (2006, p. 422).

Após o negócio supostamente frustrado pela não aparição física do diabo, Riobaldo professa fé e conhecimento oriental ao reconhecer que o tom meditativo do silêncio faz o ser mergulhar em si. Lúcifer realmente acende a luz da razão do sertanejo. Só mediante a luz da razão modernizante é que se pode civilizar o sertão na Batalha Final. Riobaldo busca argumentar que, como o demo não apareceu fisicamente para si, a aliança não vale, mas foi o próprio protagonista quem concluiu que o diabo vige dentro do homem, mais especificamente do homem humano com poder de mando e comando. O fato é que, após a combinação, ele constata a não aparição do cão: “Voz minha estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado” (2006, p. 422).

Assim como em Goethe, o tema do amor (e o da absolvição pelo amor) está intimamente ligado ao pacto, igual se dá com Riobaldo. É com o poder do contrato que Fausto seduz Margarida, com quem tem um relacionamento que gera a desgraça da moça e sua morte. Fausto passa o resto da vida sem sua amada, só a encontra no além-vida. É justo o poder do amor que absolve Fausto. É a voz de sua amada Margarida que anuncia a sua absolvição.

Se em Goethe o amor de Margarida e Fausto se torna viável por seu convênio com o diabo, em Rosa acontece o inverso, e Riobaldo firma trato em função do amor por Diadorim. O protagonista fixa o compromisso com o demo justamente com o fim de promover a vingança contra os Judas – para realizar a sede de vingança de seu amor Diadorim. Ocorre, porém, que “Hermógenes era positivo pactário” (2006, p. 408). O riso libertador aparece em Lacrau, contando por interposta pessoa as faces perversas de um pactário: “Lacrau se ria, só por acento. Ele me dizia que a natureza do Hermógenes demudava, não favorecendo que ele tivesse pena de ninguém, nem respeitasse honestidade neste mundo. – ‘Pra matar, ele sempre foi muito pontual’” (2006, p. 408).

Nesse sentido, o derradeiro pactário cumpre a profecia de dar cabo da jagunçada, gerando o apocalipse do antigo sertão divino-heroico em ser tão racional. O derradeiro

pactário Riobaldo e seu fiel escudeiro, e amor de sua vida, Diadorim, concretizam seu destino: “Esse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do filho do demo, do pactário! O que era o direito, que se tinha. O que eu pensei, deu de ser assim” (2006, p. 409). Só um pactário pode destronar um pactário, esse é o motivo que subjaz ao tratado – o de Riobaldo é um ato de amor a Diadorim.

O protagonista fica em dúvida quanto a firmar o elo demoníaco, não por desconfiar de seu amor por Diadorim e de que assiná-lo seria o único caminho para satisfazê-la. Riobaldo, pelo contrário, fica em dúvida, pois já estava ao lado de sua amada, conforme queria. Ele sabia que firmar o negócio para enfrentar Hermógenes em batalha poderia colocar em risco a vida de Diadorim. O protagonista fica cindido. Firmar o pacto, colocando seu amor em perigo, mas buscando satisfazê-la, ou não firmá-lo e ficar ao lado de sua amada insatisfeita? Riobaldo corre o risco de perdê-la para tentar satisfazê-la. É tudo ou nada. Diadorim morre e o amor *nonada*.

Se em Goethe a aliança demoníaca gera o amor (e a tragédia de amor de Fausto), em Rosa é o reverso: o amor origina o trato, provocando a tragédia de amor de Riobaldo – numa inversão paródica desse traço fáustico. O tema do amor se entrelaça ao do pacto desde os primórdios com a obsessão de Fausto por Helena de Troia, a mulher mais bela que já existiu, encarnação humana da perfeição divina. Rosa encontra a ambiguidade do amor, não só por gerar a dor da perda da amada, mas também pelo fato de a tragédia de sua perda ser oriunda de um ato extremo de amor por ela. O amor exige alteridade. Não faria sentido para Riobaldo ficar egoistamente ao lado de Diadorim, mas com ela insatisfeita em sua eterna sede de vingança.

Se antes de pactário Riobaldo é capaz de tamanho altruísmo, depois se centra em sua subjetividade individualista do poder de mando. Sua capacidade de se colocar no lugar do outro passa a ser a suposta alteridade modernizante: “Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm, e os objetos e as vantagens, de toda valia. E só vamos sossegar quando cada um já estiver farto, e já tiver recebido umas duas ou três mulheres, moças sacudidas, p’ra o renovame de sua cama ou rede” (2006, p. 446). Após o pacto, o discurso de Riobaldo torna-se modernizante como o de Bebelo, e é por perceber essa dicção civilizatória do protagonista que o chefe civilizador renuncia à liderança em favor do Urutu-Branco. Bebelo percebe que seu projeto civilizatório modernizante será executado por Riobaldo.

A assimilação da dicção moderna racionalista denuncia a efetivação concreta do trato do qual Riobaldo, quando já velho barranqueiro de Range-Rede, quer se livrar. Qual Fausto, é o poder do amor que pode libertá-lo, desde que expresso pela magia da palavra poética. A absolvição final do Fausto de Goethe, como a do sapo rosiano da estória da festa no céu, dá a entender que Riobaldo pode ser absolvido por meio de sua apaixonada narrativa poética com divinos dons curativos. É essa dicção moderna e modernizante que ele precisa purgar para promover o retorno viquiano da era divino-heroica, com sua primitiva linguagem poética.

A aspiração fáustica final do narrador sertanejo, de roubar dos ricos para dar aos pobres, e promover um mundo de vantagens para todos, lembra o projeto colonizatório final de Fausto, com seu anseio aparentemente libertador, não confirmado por sua prática autoritária: “Quisera eu ver tal povoamento novo,/ Em solo livre ver-me em meio a um povo livre” (2011, p. 601). Como observa Antônio Vieira, as palavras precisam corresponder às ações. Os sonhos libertários finais de Fausto acabam servindo de pretexto para as ações mais atrozes e ditatoriais, como a expulsão dos anciãos Filemon e Baucis de sua humilde cabana.

Riobaldo, por fim, tem de harmonizar a tensão entre teoria e prática numa práxis libertária. A aspiração fáustica de um povo livre em uma terra livre precisa se libertar do seu caráter demoníaco, autoritário e ditatorial. A aspiração teórica necessita estar em consonância com a prática. A palavra poética busca reunir essas dimensões, que nunca deviam ter sido separadas. A reflexão crítica da palavra poética promete gerar as condições para a purgação do homem humano com poder de mando e comando, instituindo esse fáustico mundo livre e igualitário. Travessia infernal e sacrificial qual um Guesa, como o pintado por Sousândrade.

4.3 A travessia sacrificial pelo inferno capitalista de um Guesa sertanejo

É possível selecionar versos como esses de um livro: “E às cheias pluviais mugindo voam/ Através dos sertões, desconhecidas/ Dos mapas das ciências” (2012, p. 181). Essa frase específica poderia ser da obra de Euclides da Cunha, por falar de como os sertões são desconhecidos da ciência, porém são versos do *Guesa* (2012), de Sousândrade. Nesse caso, os sertões do nosso poeta romântico referem-se à Amazônia e seus índios – mostrando, de cara, o amplo referencial do termo – se expandindo por toda a cordilheira andina, passando pela América Central, África, Europa, desembocando na América do Norte.

Esses versos começam a mostrar uma relação com o tema do sertão em Sousândrade até hoje desconhecida. Podemos citar outras referências do *Guesa* ao sertão. Logo na terceira estrofe do primeiro canto o poeta pinta seu espaço monumental: “Da tempestade o raio; onde deserto,/ O azul sertão formoso e deslumbrante,/ Arde do sol o incêndio, delirante/ Coração vivo em céu profundo aberto!” (2012, p. 51). Aí o sertão já aparece sob o signo dos vastos espaços barrocos, semelhante ao que acontece no século XX com o *Grande sertão* rosiano.

Se no canto primeiro o sertão aparece como a cordilheira dos Andes, no terceiro já aparece como floresta amazônica, permanecendo sob o tema da amplidão: “Cheio de vagas, amplo movimento,/ Tardo o Amazonas, os sertões deixando” (2012, p. 134). Esse sertão plural, que pode representar tanto os Andes quanto a floresta amazônica, também possui suas “veredas, do erro, e mesmas que a destroem,/ Talvez, talvez, e a eterna adolescência” (2012, p. 187).

Uma ligação interessante entre os sertões de Sousândrade e de Guimarães Rosa é a conformação de ambos à simbologia do fogo como elemento renovador – indicador de uma mudança de eras. No *Guesa*, podemos ler: “Dos sertões na devastação andando,// Contemplava ele a vasta ondeosa chama,/ Sem assopro huracán, rugindo inferno/ Pelas mil gorjas com que o fogo aclama/ Vida e morte em um só poder eterno” (2012, p. 143). No *Grande sertão* de Guimarães Rosa, pouco antes da Batalha Final, Riobaldo nota que “Goiás estava pondo fogo nos seus pastos. Arte que fumaçava, o tisne. O sol roxo queimão” (2006, p. 531). A cena do incêndio se passa exatamente no momento de crise sacrificial de mudança de épocas, bem como em Sousândrade.

Gimbattista Vico ligou o matrimônio à simbologia do fogo e da água: “A primeira das quais foram os matrimônios, significados pelo archote aceso ao fogo do altar e apoiado ao jarro; os quais todos os políticos concordam são a sementeira das famílias, como as famílias as são das repúblicas” (1999, p. 34). Ele interpreta que Hércules incendiou a selva nemeia para convertê-la em cultura. Os Hércules sertanejos queimam Goiás, transformando o sertão em cultura civilizado, dividindo os campos e originando a distinção das cidades e dos povos, das nações.

Para Vico, a simbologia da água e do fogo se encontra no próprio princípio da sociedade: “entendeu-se depois que, por divino conselho, [o fogo e a água] haviam levado os homens a viver em sociedade” (1999, p. 34/35). A água é o próprio Riobaldo, enquanto encarnação do rio. A união da água do rio com o fogo dos pastos gera uma mistura

alquímica capaz de mudar as estações, alterar as eras, inverter os sentidos, elevar os homens ao ouro da sociedade coletivista e justa.

A crise sacrificial da fronteira entre diferentes eras é um elo interessante entre nossa maior poesia romântica e nosso maior romance do século XX. O *Guesa* se passa na crise sacrificial em que o protagonista é sacrificado – seu sacrifício representa o fim de um ciclo de quinze anos e indica a abertura de uma nova *indicação* ou ciclo astrológico de quinze anos. O sacrifício do Guesa no inferno capitalista de Wall Street simboliza a mudança de ciclos históricos. Já vimos que no *Grande sertão* o julgamento inicia nova crise sacrificial da era da vingança, atingindo seu auge no pacto demoníaco, que culmina na Batalha Final e no conseqüente apocalipse jagunço.

Além da crise sacrificial, a linguagem barroquizante liga Rosa a Sousândrade. Os irmãos Campos reconhecem o barroquismo da linguagem sousandradina – que, para eles, consiste num “estilo abstrato, por meio do qual se podem distinguir elementos tipológicos dessa natureza em obras de períodos que lhe são posteriores” (2002, p. 32). Esse estilo se expressa no poeta romântico em cultismos léxicos e sintáticos (palavras raras e arcaizantes, neologismos, hibridismos, hipérbatos, elipses violentas, alusões), no arrojado processo metafórico, no requinte da tessitura, através de constantes recursos sintáticos e morfológicos de extração estrangeira.

Em um ensaio sobre a “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”, Haroldo de Campos já situava Sousândrade como precursor da interpenetração de gêneros literários no nosso continente e a literatura rosiana como barroca. O neobarroco de Rosa viria de “suas constantes invenções vocabulares; por seus rasgos sintáticos inovadores; pelo hibridismo léxico (que vai do arcaísmo ao neologismo e à montagem de palavras); pelo confronto oximoresco de barbárie e refinamento [...]; pelo *topos* do amor proibido, perverso” (1972, p. 295).

Não só a linguagem barroquizante liga Sousândrade e Rosa, como em ambas as obras há interpenetração de gêneros. Para Haroldo de Campos, nosso romântico “escapa às classificações habituais. O próprio poeta achava que seu poema não era dramático, nem lírico, nem épico, mas se aproximava da narrativa” (1972, p. 290). O poema, portanto, não é épico em sua acepção tradicional, mas, para o crítico, se trata “de uma épica da memória, que engloba elementos narrativos (à maneira byroniana), líricos e dramáticos num mesmo desenho” (1972, p. 290).

Haroldo de Campos completa sua análise do épico sousandrino em sua ruptura de gêneros observando “seu caráter de suma lírico-biográfico-ideológica, por suas passagens descritivo-paisagísticas e por suas preocupações históricas”, promovendo a antecipação da “moderna renovação da epopeia” (1972, p. 290). No entanto, pensamos que o traço épico que liga essa obra romântica à moderna sertaneja é a peregrinação heroica de seus protagonistas pelo sertão teluricósmico, na tensão entre deus e demo. Os dois trechos dos infernos são os que mais infringem os códigos do gênero épico, ao misturá-lo com o cômico e com o dramático. Sua inovação consistiria na união da voz subjetiva do eu-lírico travestido de Guesa com a voz épica objetiva. Há também uma inversão da épica clássica, pois o herói morre e se torna anti-herói.

As inovações épicas de Guimarães Rosa em seu amplíssimo sertão infinito são muitas. Para começar, não existe uma única contenda épica no *Grande sertão*, mas duas. Narrativamente elas estão entrelaçadas e intercaladas, descontinuamente justapostas, porém, cronologicamente, uma surge da outra, como vimos mostrando durante o desenvolvimento desta tese. A primeira contenda épica é a civilizatória, como a do Guesa e a de Euclides. Trata-se da guerra de Zé Bebelo contra todos os demais jagunços liderados, na margem direita, por Joca Ramiro e, na esquerda, por Hermógenes.

A segunda demanda épica é a de vingança de Diadorim contra os traidores Hermógenes e Ricardão. Creio que a epopeia clássica de Homero une a demanda civilizatória com a de vingança em uma única contenda; já Rosa desdobra cada demanda em uma contenda própria, uma oriunda da outra, uma implicando a outra, como certas partículas quânticas. Rosa simultaneamente une as demandas épicas do Guesa, de Euclides e de Homero, desdobrando-as em uma mistura de gêneros sem precedentes nas literaturas brasileira e universal. Verdadeiro caleidoscópio de vida e morte das culturas em constante mutação.

Outra inovação importante dessa epopeia sertaneja consiste em Riobaldo ser um herói que nunca participa da luta. Diferente de Aquiles, que toma parte na luta interna de amor e externa de conquista de Troia, como também de Heitor, de Odisseu, de Agamenon e de todos os demais heróis homéricos, Riobaldo nunca toma parte nas guerras, nem se decide por nenhum dos lados. Está realmente cindido e em dúvida, uma vez que ama a linguagem poética do sertão primitivo (assimilada através de Diadorim), mas é concomitantemente seduzido pela civilizada dicção moderna de Zé Bebelo.

Nosso anti-herói épico começa lutando, nessa primeira demanda, no bando civilizador de Bebelo contra Joca Ramiro e Hermógenes. Depois fica do lado de Joca e Hermógenes, não por acreditar na batalha deles (de manutenção da primitiva palavra poética do sertão), mas para ficar do lado de Diadorim. Tanto que, quando prendem Bebelo, Riobaldo se esconde, tentando evitar que seu amigo o veja do outro lado, no bando inimigo. No julgamento, Riobaldo se mantém apresentando posição dúbia, dessa vez para não ficar mal nem com Diadorim nem com seu amigo Bebelo.

Na segunda demanda heroica, Riobaldo fica ao lado de Diadorim por amor, mas hesita em caçar Hermógenes e Ricardão. A primeira travessia ao Liso pode não ter sido realizada não só pelos poderes mágicos de invisibilidade de Hermógenes (qual sertanejo euclidiano), mas por Riobaldo ter escolhido o caminho mais infernal e inóspito para evitar a travessia e a Batalha Final. Ele pode ter boicotado a travessia para ficar mais tempo ao lado de Diadorim, talvez pressentindo que poderia perder sua amada na batalha decisiva.

Riobaldo prefere investir no seu amor, em detrimento da batalha apocalíptica. Porém, percebe que seu amor só se realizará se Diadorim se vingar já que, enquanto não se vingar, ela não consegue pensar em mais nada. O protagonista percebe que seu amor por Diadorim só poderia ficar mais próximo depois que ela realizasse sua sede de vingança. Ela só poderia se realizar no amor depois que se realizasse na guerra de vingança familiar. Também a família de Antônio Conselheiro foi vítima de uma contenda de vingança familiar por terras. Riobaldo acaba fazendo o pacto para poder conseguir atravessar o Liso e produzir a Batalha Final do apocalipse da cultura primitiva do sertão divino-heroico.

Essa mistura de gêneros começa a mostrar aquela que talvez seja a principal ligação entre a obra romântica do *Guesa* e a moderna sertaneja, a paródia e a carnavalização. A crítica de Sousândrade à monarquia e à democracia norte-americana é carnavalesca, pois é dialógica, polifônica, carnavalesca e intertextual, sobretudo nas duas cenas do inferno, o “Tatuturema” e o “Inferno de Wall Street”. A carnavalização do tema épico se dá pela mistura dos *topoi* clássicos a indígenas brasileiros e americanos. Como diz o próprio Guesa: “A tela que ali vejo desenhada/ É do pincel de um gênio:/ Tragédia-carnaval, oh! depravada/ Piedade! orar satânico e obsceno!” (2012, p. 442).

Essa carnavalização já é um indício de paródia. A recriação da poética de escritores anteriores é evidente na obra de Sousândrade, que chega a citar muitos deles nominalmente, como nosso primeiro poeta romântico Gonçalves Dias e o compositor Carlos Gomes, ou como os poetas universais Byron e Dante, entre muitos outros. Os

irmãos Campos veem os dois infernos sousandradinos como recriações paródicas das duas “Noites de Walpurgis”, do primeiro e do segundo *Fausto*. Seria Goethe e o Romantismo alemão o principal elo entre a obra de Sousândrade e a de Guimarães Rosa? Creio que sim.

Os irmãos Campos avaliam que Sousândrade segue a linha moderna do Romantismo germânico, por apresentar a agonia romântica, na alternância da crueldade da natureza (sobretudo no afastamento das amadas) com relâmpagos de êxtase místico e visionário. O seu “estar-aqui” é perturbado de inconformismo e desajuste. O principal êxito sousandradino foi transformar o *pathos* romântico em “fundação do ser mediante a palavra”. Do mesmo modo, Riobaldo procura fundar seu ser completo, como homem integral, expurgando o homem humano que há em si, mediante a palavra poética. Essa talvez seja a principal motivação romântica da obra de Rosa.

Uma interseção inevitável entre Goethe, Sousândrade e Rosa é a descida de seus heróis aos infernos. Em Sousândrade a descida ao inferno sofre uma inversão paródica e seu Guesa “sobe às paragens infernais, em lugar de descer ao mundo subterrâneo, como o fizeram Orfeu, Dante ou Eneias” (Campos: 1972, p. 289). A simbologia desse inferno reflete a do Fausto, e a de Riobaldo reflete a de ambos. A primeira inovação de Sousândrade é imprimir duas travessias do inferno ao seu herói. O primeiro inferno que o Guesa penetra é a floresta amazônica, do canto segundo, com seu ritual do “Tatuturema”. Esse primeiro inferno desmitifica o nativo americano como bom selvagem, denunciando seus rituais orgiásticos.

O segundo inferno é o de Wall Street, centro financeiro do capitalismo. A bolsa de valores se situa no centro da capital mercantilista. A transformação dos seres em mercadorias é o próprio inferno na terra promovido pelos humanos. Os habitantes desse inferno são argentários, banqueiros, homens da alta finança, aventureiros, negociastas, políticos venais. Outra carnavalização dessa obra consiste justamente não só na abolição das hierarquias, mas na sua inversão, em que o Tawantinsuyo inca representa o paraíso e o centro financeiro de Wall Street, o inferno. Baseado na obra de Garcilaso Inca de la Vega, Sousândrade considera o império inca como uma organização social perfeita, harmônica e racional.

A simbologia inca surpreendentemente pode representar um elo com a obra rosiana, pois, para os incas, somos reflexo do cosmo e do universo, como revela a arquitetura de Macchu Picchu ou da própria Tawantinsuyo. A capital Cusco ganhou o formato do divino puma por esse motivo. Semelhantemente, os personagens de Rosa são reflexos do cosmos

na terra, são microcosmos do macrocosmo sertão. Podemos até ligar a narrativa rosiana ao Selo de Salomão, como fez Milton Marques Júnior, para quem “o sonho dos sábios e filósofos de redução do múltiplo a um, do imperfeito no perfeito, se exprime no Selo de Salomão” (1987, p. 48).

A partir desse Selo podemos distinguir a simbologia cósmica do *Grande sertão*. Na margem direita, temos Marte e Júpiter (ferro e estanho), respectivamente refletidos em Zé Bebelo e Joca Ramiro; na esquerda, Vênus e Mercúrio (cobre e mercúrio), ou seja, Ricardão e Hermógenes; no eixo vertical, no alto, a Lua (prata), Diadorim, e, embaixo, Saturno (chumbo), Medeiro Vaz. No centro, temos o Sol (ouro), representando Riobaldo. O narrador-protagonista assimila todas as pontas do hexagrama, assumindo-se como centro e síntese da cultura antiga do sertão. Eis o desenho dos céus na terra grande do sertão.

Para Milton Marques Júnior, o Selo de Salomão é a síntese dos opostos e a expressão da unidade cósmica, englobando os sete metais de base e os sete planetas. Os sete planetas associados aos sete metais resumem a totalidade dos céus. O crítico revela ainda que na cabala a sétima esfera tem como atributo espiritual a vitória, pertencente à coluna da direita (ativa ou masculina). Para ele, o sétimo dia é um dado específico da cultura judaica, significando a vida eterna, um ciclo completo e símbolo da perfeição – possuindo, porém, um aspecto noturno, pois é quando deus descansa e os diabos se agitam. A travessia de Riobaldo se passa exatamente nesse dia em que deus descansa e seus fantasmas internos se animam.

Interessante é o comentário de Francis Utéza de que o contrato sertanejo ocorre no solstício de inverno no hemisfério sul, marcando a inversão do ciclo da natureza, que ele interpreta como coexistência. Para ele, a descida ao Sucruiu simboliza a “alegoria da morte [...] tal como é representada na lâmina treze do tarô” (1994, p. 202). A interpretação do crítico místico vai exatamente em direção ao pacto como o ápice de uma mudança de ciclos, conforme interpretação desenvolvida nesta tese. Essa mudança começa no julgamento, atinge o auge no acordo demoníaco, mas só se concretiza definitivamente na Batalha Final. Reflexo terrestre dos movimentos cósmicos.

Se esses infernos terrestres, tanto o romântico quanto o sertanejo, constituem reflexos do céu na terra, suas simbologias também se refletem na significação da exploração do homem pelo homem e como parte do caminho do homem na sua travessia para a libertação – pessoal, social, espiritual. O inferno para Sousândrade seria o próprio capitalismo selvagem, que transforma a tudo e a todos em mercadorias mortas – a

reificação total do trabalhador. Próximo disso é o inferno de Rosa, que consiste no poder hierárquico de mando e comando exercido pelos pactários chefes jagunços.

O canto X do Guesa, mais conhecido como o “Inferno de Wall Street”, representa a decepção do poeta-Guesa com a República supostamente democrática da América do Norte, mais especificamente dos EUA. O poeta pensa ter escapado de seus sacerdotes, responsáveis por seu ritual de sacrifício, crendo estar livre no paraíso republicano, porém imenso é seu desgosto e espanto ao ver que seu paraíso está imerso em um mar de lama dos “férreos símbolos da tirania”. Sua fuga dos sacerdotes era apenas ilusória, e é no inferno financeiro que nosso herói acaba sacrificado.

No seu paraíso convertido em inferno, ele só encontra “os vícios dos cristãos sob a aparência de caridade e amor”. Ali, avalia que “a América venceu: e no infinito/ Ecoa eterna a glória triunfal” (2012, p. 322). É a inversão paródica entre conquistador e conquistado: “Que horrorize/ Portanto o mundo à queda do mais forte” (2012, p. 406). Nesse seu canto de liberdade, o poeta promove uma integração entre poesia e ciência, contestando o evolucionismo darwinista ao proclamar a vitória do mais fraco sobre o mais forte. É o conhecimento poético libertando os seres das amarras do conhecimento científico, objetivo e analítico.

O Guesa encontra no norte “o mercantil poder, as ondas de ouro”, “o assassinio, o audaz roubo, o divórcio”, descobrindo que “New York rouba a nunca acabar”. Ele vê Manhattan arder em chamas, renunciando os versos antológicos de Drummond em sua “Elegia 1938”. O centro do capitalismo arde no fogo do inferno, “está de luto a musa americana”. A resistência à tirania se dá pelo poder combativo e curativo da palavra. No final, “sarado assim o coração do Guesa”, começa um novo ciclo numa ressurreição para uma organização social justa e livre.

O inferno rosiano também é carnavalesco, paródico e *sui generis*. No *Grande sertão* há pelo menos duas descidas aos infernos, cronologicamente mediadas pela descida ao Sucruíu, com o consequente pacto. A primeira descida aos infernos se dá na primeira tentativa de travessia ao Liso do Sussuarão, no enalço de Hermógenes e Ricardão. Como ninguém do bando de Riobaldo era pactário do poder hierárquico, Hermógenes usa seu poder de invisibilidade e desaparece. A descida é tão infernal que o bando de Riobaldo e Diadorim desiste e retorna. Para poder realizar a travessia e a sede de vingança de seu amor Diadorim, eles descem ao Sucruíu para firmar o convênio que converte a segunda travessia ao Liso em paradisíaca, permitindo a Batalha Final.

Essa segunda catábase, dessa vez do Sucruiu, acontece justamente para firmar o negócio demoníaco dando poderes mágicos a Riobaldo para atravessar o Liso. Depois da Batalha Final, ao retornar ao local do trato, ele descobre que as Veredas Mortas na verdade se chamam Veredas Altas. Ou o Hades noturno se transformou em céu diurno ou a entrada do protagonista não foi uma descida, mas uma subida ao inferno – decidir seu significado fica a critério do leitor. A descida ao Sucruiu converte o Liso de inferno em paraíso. Como o próprio diabo, Riobaldo precisa utilizar o dom de engambelar o outro – no caso, o herói sertanejo tem de enganar o próprio ladino anhangá. É batalha de iguais, ladino engambelando ladino. É preciso utilizar o veneno como antídoto.

Outra semelhança entre as obras fáusticas de Goethe, Sousândrade e Rosa é aquela que se refere ao destino de morte e redenção de seus heróis. Ela consiste em que os três destinos são decididos em descidas ou subidas ao inferno, nas quais eles tentam purgar o poder de opressão – ou pelo amor ou pela palavra poética. Durante a descida ao inferno de seu projeto colonizatório eivado de tiranias, Fausto morre e é redimido, pois os anjos impedem que o diabo leve sua alma, em consideração ao poder do amor do herói por Margarida, que intercede a seu favor, salvando-o.

O Guesa passa por um processo diferente. Pensa que precisa se livrar dos sacerdotes para escapar de seu sacrifício ritual, como Fausto precisa livrar sua alma de Mefistófeles e Riobaldo precisa purgar o demo do homem humano com poder de mando e comando. Mas, quando pensa que escapou dos xeques, o Guesa realmente acaba encontrando o seu inferno na terra, tendo a sua expectativa quanto à República completamente desiludida. Agora, é preciso converter o sentido de morte pelo sacrifício em libertação da tirania opressora da exploração do homem pelo homem, começando um novo ciclo, quem sabe numa sociedade mais justa, como ele considera ser a dos incas.

Em Guimarães Rosa, a salvação da alma de Riobaldo é muito mais dúbia, contudo interpretando seus diálogos inter e intratextuais, podemos advogar pela sua absolvição. Primeiro, sua dicção burlesca indica a anciã tentativa de enganar o diabo, não só o do pacto nas Veredas Mortas do Sucruiu, como o outro, o fáustico doutor interlocutor oculto, que somos nós, leitores, e que para Riobaldo é o diabo que veio levar sua alma. Como em Fausto, o amor dele por Diadorim é o pretexto perfeito para promover a sua salvação. A absolvição se dá pela união entre amor e palavra poética, de modo que não há poesia sem amor.

Um argumento central de Riobaldo para escapar das consequências últimas de seu tratado é o fato de ele ter sido firmado oralmente e não de papel escrito. Por um lado, seu argumento não é válido, pois ele, enquanto narrador de Range-Rede, se encontra na era racional, em que vale a palavra escrita. Porém, a aliança foi firmada na época divina e medieval, em que vale o poder da palavra falada, de modo a ser válida. Com toda essa ambiguidade, só o amor do dom curativo da palavra pode salvar sua alma.

Quem é sacrificado por volta dos 15 anos, qual Guesa, por um sacerdote sertanejo, Hermógenes, é Diadorim (e não Riobaldo). O protagonista só é sacrificado em parte por Diadorim constituir o pedaço mais importante de si – sua certidão de nascimento encontrada por Riobaldo, denunciando o nome oficial de Maria Deodorina, situa o nascimento dela na última década do século XIX, tendo as guerras sertanejas se passado na primeira do XX. Mudança de ciclos e de séculos. Qual Guesa, a morte de Diadorim encerra uma era teluricósmica e principia outra, racional, simbolizando uma mudança de épocas.

A citação do narrador sertanejo aos revoltosos soldados de Prestes não necessariamente derruba a teoria de que o mundo ficcional de Riobaldo se passa na primeira década do século XX, e não na década de 20 (quando ocorreu a Coluna Prestes). Essa citação se passa em uma das parábases de Riobaldo. Como a situação narrativa se passa provavelmente entre os anos de 1952 a 56 (provavelmente 52, ano da famosa viagem de Rosa ao sertão guiado por Manuelzão), o narrador sabe o que se passou na década de 20, como nas subsequentes, até a data de sua narração. Ele não diz que o episódio dos soldados de Prestes se passou na mesma época de suas contendas heroicas. O fato pode ter se passado bem depois da Batalha Final.

Se a certidão de Diadorim diz que ela nasceu na última década dos 1800, ela nasceu entre 1890 e 1899, e, se morreu aos 15 anos, a trama do *Grande sertão* se situa entre 1905 e 1914. Como Rosa nasceu em 1908, creio ser esse o ano mais provável em que se desenvolve a ação do protagonista. Se descobrirmos a data precisa em que se passou o solstício de inverno no hemisfério sul na primeira década do século XX, é capaz de descobrirmos a data exata em que se passa o pacto de Riobaldo e, conseqüentemente, o ano em que acontecem os fatos narrados.

Portanto, a narração sertaneja se passa, sim, na época República Velha, mas mais para o seu começo do que para o fim, como propõem vários críticos com viés historicista e documentário. Independente da época histórica exata em que se passa, sua travessia insinua que a República Velha foi a época épica de fundação e formação da identidade nacional,

gerando o poder hierárquico vigente, que precisa ser purgado. Seria uma época mais de propagação de uma mentalidade civilizatória e modernizante do que de efetiva modernização do país.

Se Riobaldo veste a máscara do Guesa em sua peregrinação divino-heroica pelo amplo sertão, quem veste a máscara do sacrifício muísca é seu par Diadorim. Como a máscara de Quixote, do demo, ou de Fausto, a máscara de Guesa percorre vários personagens. Essa estratégia faz parte das técnicas parodísticas de Rosa, que remetem ao barroco. Cada personagem rosiano veste as várias máscaras dos vários heróis e anti-heróis literários, sejam elas épicas, trágicas, cômicas, medievais, barrocas, românticas ou modernas, suma poética. Esse travestimento e essa troca de máscaras dramáticas fazem parte da rosiana forma carnavalesca.

Ao falar da paródia nos infernos de Sousândrade, não podemos esquecer seu caráter político-satírico. Como lembram os irmãos Campos, na poética sousandradina pode-se detectar o “estro desabusado de Gregório de Matos”. Segundo os críticos, “nas partes satírico-críticas do poema (as seções infernais), predomina uma dicção mordaz e lúdica que [...] estoura, destabocada, na lira maledicente do barroco Gregório de Matos” (2002, p. 560). Já interpretamos a sátira barroca de Gregório de Matos e seus reflexos na poética sertaneja.

Sousândrade condena as formas de opressão e exploração, a crueldade da invasão da América pelos conquistadores europeus, preferindo celebrar os libertadores do nosso continente, assim como os deuses incas. Como lembra Haroldo de Campos, “Sousândrade vê o Império Incásio como um regime de estrutura modelar, de pendor coletivista, amalgamando-o idealmente com a república utópica de Platão, associando-o às comunidades cristãs primitivas e à ‘jovem república americana’ (os EUA)” (2002, p. 549). No século seguinte, de forma análoga, Rosa condena o poder de mando.

A mistura de Sousândrade da cultura clássica com a barroca, romântica e moderna acaba gerando um ambiente mitopoético em que convivem deuses de várias regiões, povos e culturas diferentes num ambiente novo, o sertão andino ou o Andes sertanejo sousandradino. De forma semelhante, Guimarães Rosa mistura mitos das mais variadas culturas e dos mais variados tempos e espaços num novo ambiente literário: o seu sertão em constante metamorfose, ser tão da primitiva linguagem poética divino-heroica e da dicção racional civilizada num redemoinho cíclico-espiral de alternância das épocas, dos lugares, dos seres e suas máscaras.

Esse ser tão é tanto interior quanto exterior. O tema da viagem – que remonta a Homero e Camões – impregna o Guesa e o *Grande sertão*. Ambas as travessias se convertem em passagem do ser pelos seus infernos e paraísos, rumo à libertação da submissão ao outro, da tirania, da opressão. Trata-se de viagem por um mar cretáceo que liga os quatro cantos do mundo, como uma espécie de mar imenso por onde os heróis perdem seus pares para encontrarem a si, iniciando um novo ciclo, que pode se constituir numa idade de ouro árcade. Como diz o Guesa: “A paz alembra do viver singelo” (2012, p. 460).

Essa travessia é um caminho de conquista, mas não pode se consolidar como imposição ao outro, e sim como êxito de si no mundo. Ao compreender-se mais profundamente, o herói entende melhor o mundo, e quanto mais lê o mundo mais sabe sobre si. Como no julgamento do Zé Bebelo e na Batalha Final, no Guesa, “o belo vencedor foi o vencido” (2012, p. 250). Reversão barroca em sua ambivalência, inversão carnavalesca de sentidos abolindo hierarquias, essa batalha interior, que se reflete no exterior, precisa ser vencida: é a única chance, a via derradeira. A derrota representa perder a alma para o diabo e ser seu escravo por toda a eternidade.

O jogo de poder é um jogo de vida e morte. A conquista da liberdade é constante e incessante. É preciso primeiro conquistar a si, sua liberdade interior, para depois conquistar a liberdade exterior por meio de um espírito coletivista, agregador, fraterno e solidário. Esse jogo coloca o herói no constante perigo da alternância de si e de seu mundo entre deus e diabo, céu e inferno. As diferenças entre alto e baixo são abolidas e ambos se expressam na horizontalidade da terra. O ser é microcosmo da terra, que por sua vez é microcosmo do universo, que será microcosmo de quê? Deus? É provável que sim.

Se a narrativa sertaneja e a poesia romântica de Sousândrade dão um traçado nítido de *work in progress*, é porque eles abolem as fronteiras entre os tempos passado, presente e futuro, convertendo tudo num instante já, constante devir em eterno retorno. A palavra é intuída e escrita, falada, no momento em que é lida. A completude da palavra há de refletir na completude do ser. Esse é o principal movimento poético da poesia brasileira, como não poderia deixar de ser em um país com a história colonial, imperial e escravagista, terra de oligarquia absoluta, como bem falava Machado de Assis. Realidade que parece persistir atrozmente até os nossos dias.

Capítulo 5

Asafiadas parábases de Machado em Rosa

5.1 As situações narrativas de Machado em Rosa

O raro artesanato minimamente arquitetado e altamente intuitivo de Guimarães Rosa inclui o cálculo exato das situações narrativas de sua obra e seus efeitos sobre o leitor, como centro de orientação da sua imaginação. No relato cênico-narrativo do *Grande sertão*, a imagem do narrador é evocada na mente do leitor junto com a dos eventos narrados, seguindo a tradição da moderna literatura brasileira de Machado de Assis. As formas narrativas, artísticas e produtoras de conhecimento, elaboradas na modernidade de nossa literatura, produzem no leitor a ilusão de um constante fluxo de consciência orquestrado em várias vozes.

Dependendo da situação narrativa, esse fluxo pode se dar em um monólogo interior, ou *narrated monogue* na terminologia de Dorrint Conh, ou num diálogo, ou ainda num monólogo dialógico, como em Rosa, quando o monólogo de Riobaldo responde a perguntas silenciosas de um interlocutor oculto. Em Machado, o monólogo de Brás Cubas, por exemplo, é interior, mas dialoga com o leitor. Essa relação calculada entre a composição narrativa, a formação da reflexão crítica e a intuição intelectual do leitor é uma das maiores heranças da poética de Machado em Rosa.

A situação narrativa é o centro irradiador de todas as linhas, dramas, epopeias, músicas, enfim, de toda a construção de novos conhecimentos e concepções de mundo da ficção literária em prosa. É ela que situa o leitor dentro do mundo ficcional, como seu centro de orientação. Quanto mais variadas as situações se expressam em uma obra, mais conhecimentos e visões de mundo ela é capaz de tecer, convocando o leitor a criar sentidos em comunhão com o narrador, tornando a obra aberta e geradora de conhecimento por todas as épocas, espaços e culturas possíveis. Desse modo, essas obras artísticas se fazem universais e inesgotáveis. Eis mais uma razão para a lemniscata no cabo da obra sertaneja de Rosa.

Para Franz Stanzel, as principais situações narrativas remetem ao pretérito épico. Ao concordar que a arte narrativa advém da epopeia, ele entende que a ação é projetada diretamente nos olhos do leitor, concentrando-se no tempo e no espaço. A repentina intromissão do autor suspende a cronologia original da obra, promovendo um ponto de vista de tensão e contraste que reordena as memórias. Não é casual que tanto *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, quanto *Grande sertão*, de Guimarães Rosa, sejam obras baseadas na memória de seus narradores – em que praticamente não há

fatos, nem descrições da realidade, mas memórias, impacto emocional dos eventos nos personagens e suas reflexões críticas.

Essas estruturas artísticas dos autores permitem ao leitor construir a ponte entre seu mundo e a realidade ficcional, pelos comentários e reflexões endereçados a ele. Desse modo, a existência do autor dentro do universo ficcional e o processo narrativo fomentam um formato definitivo na imaginação do leitor, junto com os eventos narrados. Por vezes, essa presença do autor da obra no mundo ficcional se intensifica ou enfraquece, quando não até desaparece. Há narrativas inteiras em que a presença do autor é apagada, permitindo ao leitor ver diretamente a interioridade anímica dos personagens, como, por exemplo, em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos – fato raro, o que demonstra toda a maestria do escritor alagoano.

Quem nos auxilia a compreender a forma e a importância das situações narrativas na literatura moderna universal, com uma categorização profícua, organizada, bem embasada e aberta, é Franz Stanzel – que delineia três situações narrativas fundamentais na arte literária. Todas abarcariam o pretérito épico, que acontece quando os eventos narrativos se passam no passado, mas são narrados de tal modo que dão a impressão ao leitor de se passarem no presente. Isso ocorre sobretudo em obras em que há um presente da narração do narrador e um presente (passado) do personagem que foi. Presente atemporal da narração que dá conta, em analepse, do próprio passado do narrador enquanto personagem.

Em seu estudo clássico, Stanzel define os três modos típicos de narração. Há a situação de primeira pessoa, a *figural novel* e a *authorial novel*. Todas essas possibilidades permitem a composição de um pretérito épico, sobretudo a de primeira pessoa, talvez herdeira mais direta desse passado que se faz presente. A *figural novel* também é chamada de neutra, uma vez que o narrador é neutralizado, sendo afastado da narrativa para permitir o acesso direto do leitor ao interior dos personagens, sem nenhuma outra mediação, aproximando a arte narrativa do drama.

Machado de Assis e, a seguir, Guimarães Rosa parecem ter percebido a vocação da *figural novel* para o drama trágico, uma vez que permite ao autor encenar o impacto emocional dos eventos em seus personagens. Esse impacto, tanto na obra machadiana quanto na rosiana, é interrompido pela reflexão crítica do narrador, autor da própria obra, que escreve uma espécie de autobiografia poética, de modo a intuir intelectualmente o personagem que foi para redimi-lo. Para entender como essas formas narrativas se

expressam nessas obras, é preciso partir das definições de cada uma dessas categorias definidas por Franz Stanzel.

As diferentes situações narrativas não são estanques nem excludentes, antes se complementam. As narrativas podem oscilar entre essas situações, embora em geral possuam a predominância de uma delas. As poéticas de Machado e de Rosa oscilam entre essas três modalidades narrativas, havendo a predominância da estrutura narrativa de primeira pessoa. Geralmente, a narrativa de primeira pessoa solicita a intromissão autoral do narrador, que também costuma acontecer na narrativa *figural*.

Stanzel considera que a narrativa de primeira pessoa gera muitas possibilidades ficcionais. Essa situação parece abarcar a autoral e a *figural*. O crítico atribui enorme importância à distância temporal dessa estrutura – que só se torna possível porque o narrador se desdobra em personagem dentro do mundo ficcional que tece. Stanzel fala da “narrative situation of the first-person novel, in which the narrator always appears as figure of the fictional world” (1971, p. 42). Embora o narrador (presente) e o personagem (pretérito) sejam a mesma pessoa, são bem diferentes um do outro.

Seguindo o pensamento de Stanzel, podemos inferir que, na situação de primeira pessoa, o narrador se coloca como personagem de sua própria peça; entre o narrador e o personagem existe uma distância temporal que implica um aprendizado que o muda e o amadurece, convertendo-o em outro, ainda que, de outro modo, continue sendo o mesmo. O narrador é mais maduro, a ponto de poder realizar uma reflexão crítica sobre o personagem que foi. Como o narrador se encontra no futuro em relação à matéria narrada da estória que viveu como personagem, já não é mais o mesmo, podendo até alcançar o limite, como no caso Brás Cubas e Riobaldo, de fazer a ponderação corrosiva sobre si, buscando purgar seu passado. O romance de primeira pessoa é tão complexo que Stanzel delinea quatro requisitos indissociáveis para realizá-lo:

1. The narrating self is identical *in persona* with the experiencing self;
2. the narrating self in the act of narration stands in a relationship of posteriority to the experiencing self and to the action; the narrative distance is designated in the narrative;
3. if the narrative distance is greater than the duration of the narrated matter, then the narrating self regards the action as completed; the narrating self then has the privilege of foreknowing the action to be

narrated; for this reason the narrating self can rise to panoramalike surveys; he can give glimpses of partial resolutions or reveal the ending; 4. the narrating self distinguishes itself from the experiencing self by greater insight and maturity, by a tendency to retrospection and reflection, and often by a completely different way of life; between the experiencing self's experience of an event and the narrative re-creation of the same event at the hands of the narrating self there are therefore differences of valuation and interpretation which become visible in the structure of meaning of the novel (1971, p. 70).

A principal característica da narrativa de primeira pessoa é a conversão de um *eu* em um *ele*, apagando as fronteiras entre o indivíduo e o outro (o diabo que o tenta). Conversão essa que elimina qualquer possibilidade de polêmica acerca de uma definição da situação narrativa por sua predominância entre primeira e terceira pessoas gramaticais. A pessoa narrativa não pode ser confundida em hipótese alguma com pessoa gramatical, como fazem crer nossos manuais de literatura, uma vez que a narrativa de primeira pessoa pode ser quase toda narrada em terceira pessoa gramatical, o que levou Auren Dourado a denominar tal fenômeno de falsa terceira pessoa, já que a pessoa gramatical é a terceira, mas a pessoa narrativa é a primeira.

Essa forma narrativa já é, em si, uma encenação da alteridade máxima da literatura, ao unir o ser ao outro. Essa conversão do eu em um ele por meio do aprendizado poético da vida denuncia a metamorfose incessante de tudo no universo, como também de todos os seus elementos vivos, que se alteram o tempo todo. A metamorfose do ser demonstra a distância narrativa entre a matéria narrada e o narrador, tão enfocada por Stanzel. Essa forma capaz de ressaltar as peripécias e profundezas da memória humana (e não humana) promove o monólogo interior ou solilóquio.

A segunda situação narrativa delineada por Stanzel é denominada *figural* ou neutra. Como a nomenclatura parte sempre da suposta presença do narrador na arte literária, essa situação é chamada de neutra, justamente por neutralizar a presença e a intromissão do autor, o que não significa que porventura essas intromissões e comentários sejam proibidos. Há obras, como *Vidas secas*, em que essa presença do narrador é completamente apagada para dar voz aos personagens, chegando a quase confundir a arte narrativa com a

dramática. Outros romances em situação *figural* registram interferências esparsas do narrador, embora predomine a encenação direta da interioridade dos personagens.

Depois de enfatizar a “analogous relationship that exist, between the dramatic imaginative process and the reader’s imaginative process in a figural narrative situation” (1971, p. 96), o crítico observa como, nessa estratégia, os traços da narração são eliminados. Ela seria o romance do fluxo de consciência por excelência, uma vez que encena as reflexões críticas, sentimentos, vontades, desejos dos personagens, vistos diretamente em sua interioridade. A definição de Stanzel é simples e clara:

The figural narrative situation and his variant, the neutral narrative situation [...] withdrawal of the author; predominance of scenic presentation; the reader’s center of orientation fixed in the now-and-here of a novel figure or of an imaginary observer on the scene of the action; and the possibility of giving the epic preterite imaginative value of present (1971, p. 92).

Por fim, há a situação narrativa autoral, na qual o narrador, enquanto autor da obra, se intromete o tempo todo no universo narrado, em geral por meio de comentários e reflexões críticas, autodesnudando a obra e confundindo o aqui-e-agora do narrador com o aqui-e-agora da matéria narrada. A narrativa de primeira pessoa costuma despertar irreversivelmente esse tipo de intromissão do autor. Também na narrativa de predominância *figural* costuma haver essas intromissões. Provavelmente, o grande mérito narrativo de Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, seja justamente conseguir evitar a intromissão do narrador por toda a obra.

As intromissões do autor no fluxo da matéria narrada causam descontinuidades e fragmentações dentro da obra, quebrando sua linearidade espacial e cronológica. Ao se introduzir dentro da matéria narrada, o autor demonstra sua autoconsciência ficcional, denunciando ao leitor que sua narração se trata de uma obra de ficção, fazendo a distinção entre o universo ficcional e o real, sem deixar de mostrar como esses mundos se relacionam profundamente e estão irreversivelmente interligados. Stanzel define assim a narrativa autoral:

The authorial novel is narrated in the third person. The author himself seems to enter as narrator. From this narrative situation the reader derives his expectation of certain kinds of illusion. In order to meet illusion expectancy; or to circumvent it without the reader's notice; or in order to play with it artistically, the author have varied, concealed, or disguised the authorial narrative situation in numerous ways.

In contrast to the first-person narrator, the typical authorial narrator stands outside the realm of existence of the fictional world (1971, p. 38).

Como a narração em primeira pessoa costuma suscitar a autoral, faz-se importante marcar as fronteiras entre cada uma dessas situações. A diferença fundamental é que no romance de primeira pessoa o autor se insere no universo narrado como um de seus personagens. Já na autoral, ele nunca assume esse papel: interfere de fora, com seus comentários e reflexões críticas. O narrador autoral costuma ser mais vago em relação ao seu tempo e espaço do que o de primeira pessoa. Quando o autor se retira de cena, a tendência da narrativa é se tornar *figural*.

Memórias póstumas de Brás Cubas é a radicalização do romance de primeira pessoa, segundo Ronaldo de Melo e Souza. A estratégia do defunto-autor eleva a distância temporal ao seu grau máximo, de modo que o eu de agora recusa o eu de outrora. A situação narrativa de primeira pessoa é justamente a estratégia que permite a tão propalada ironia machadiana. A distância temporal e a conversão de vivo em morto permitem que Brás Cubas critique corrosivamente a si, seus pares e a sociedade em que viveu.

A situação de primeira pessoa também define o formato da narrativa, por permitir o fluxo de memória de Riobaldo sobre o personagem que foi. A morte de Diadorim o converte em uma espécie de defunto-autor. Depois da morte de sua amada, o protagonista sai do mundo divino-heroico da matéria narrada e penetra no racional e civilizado do narrador-autor. Essa estrutura de primeira pessoa é ainda mais complexa, pois o monólogo de Riobaldo é ocasionado por um diálogo oculto com seu interlocutor invisível. Além de narrar o universo ficcional em pretérito épico e interferir com comentários e reflexões críticas no mundo narrado, o narrador-autor dialoga com um interlocutor oculto, que é a imagem do leitor dentro do mundo ficcional.

A conexão da situação narrativa entre as modernas obras machadiana e rosiana se torna ainda mais interessante ao percebermos que tal estrutura permite um profundo e

incrível caráter crítico, reflexivo, intuitivo e criativo em ambas as obras. Esse caráter denuncia a ligação dessas obras ao Romantismo alemão. Ronalds lembra que a prerrogativa de Schlegel de que a ironia é uma parábase permanente é central na formação da concepção de mundo e conhecimento na obra de Machado de Assis.

É surpreendente notar como a ironia machadiana ao uno e unificante que fundamenta a ciência pode ser um ancestral “genético” do sarcasmo de Riobaldo ao conhecimento oficial do doutor letrado – constituindo-se um elo dessas obras com a carnavalização, por investir no conhecimento não oficial em detrimento do oficial. Riobaldo parece considerar o oficial saber científico muito limitado, pois em geral estuda partes mortas de entidades que são sempre integrais e vivas. A sua desconfiança é semelhante à de Brás Cubas, que sempre viveu na frieza lógica da razão científica, o que o tornou um personagem mesquinho, medíocre e indiferente. Agora, ambos os narradores precisam purgar aquilo que foram enquanto personagens, no passado, obsessivos pela sede de saber – tensão tipicamente fáustica.

Marcus Vinicius Mazzari observa que Machado faz alusão ao *Fausto* de Goethe em todos os romances da maturidade. Ele mostra como nosso autor traduziu os versos da dedicatória do primeiro *Fausto* (que na tradução de Jenny Klabin ficou assim: “Tornais, vós, trêmula visões, que outrora/ Surgiram já à lânguida retina”) numa forma mais ou menos livre no segundo capítulo de *Dom Casmurro*: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras”. Mazzari cita essa comprovação cabal da existência de citações em Machado fornecida por Helen Caldwell. Na obra machadiana há também paródia enquanto reminiscência, como se pode perceber no *narrated monologue* do capítulo “O delírio”, que, além de ser uma reminiscência da memória, é também uma reminiscência do Fausto e da Bíblia:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos. [...]. Ultimamente restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou. Deixei-me ir, calado, não sei se por medo ou confiança; mas dentro em pouco, a carreira de tal modo se tornou vertiginosa, que

me parecia sem destino. – Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos (1995, p. 20/21).

O narrador Brás Cubas critica acidamente o personagem que foi, pois viveu voltado para a manutenção das aparências sociais e pela sede de glória e celebridade. Levou uma vida sem relações profundas, a não ser com sua amante Virgília, única ligação capaz de livrá-lo da pena capital de ter a alma levada pelo diabo. Do mesmo modo que só o amor entre Fausto e Margarida pode livrá-lo do diabo, apenas o amor verdadeiro e não oficial de nosso defunto-autor pode salvá-lo. Cubas narra para purgar o personagem medíocre que foi, livrando, assim, sua alma do diabo.

Em Machado, o diabo pode assumir forma antropomorfa e até fundar uma igreja. Ele seria todos esses fatores e seres exteriores que levam homens e mulheres ao egoísmo, indiferença, vontade de explorar os demais e a se apegar a todo tipo de prazer fácil, supérfluo e imediato. As pessoas, no entanto, podem contrariar o diabo e fundar sua própria igreja, cultivando o amor, a amizade, a solidariedade. No fundo da concepção machadiana, há uma crítica à sociedade burguesa. Ao procurar estudar o homem como ele é, Machado conclui que o ser humano possui alma exterior. Já Rosa estuda o homem como ele deve ser, concluindo que ele tem alma interior e precisa exorcizar a exterior. Diferença fáustica fundamental entre essas concepções poéticas.

Machado critica a sociedade de devoradores sociais, em que todos estão interessados em consumir os outros. A teoria do filósofo louco Quincas Borba, denominada Humanitismo, é chave essencial para a interpretação da ironia machadiana a algumas teorias científicas vigentes em sua época. O sarcasmo parece consistir no fato de que as leis naturais (garantidoras do equilíbrio), quando aplicadas à sociedade, a enlouquece, criando competitividade desenfreada, indiferença, egoísmo, exploração do homem pelo homem, que a modernidade não só não solucionou como agravou.

Quando a lei natural da seleção do mais forte se converte em lei social, as pessoas se tornam devoradoras umas das outras, promovendo a exploração do homem pelo homem e a sociedade do consumo (e da celebridade). No meio desse mundo de aparência e superficialidades, ser louco parece uma qualidade. Quincas Borba é o personagem que sintetiza a poética machadiana, uma vez que une o poder de imaginação criativa e intuitiva (representada pela loucura) com o rigor formal e de observação da filosofia – que se tornou crítica e reflexiva na modernidade.

Em Machado, a loucura parece representar o intuitivo poder de imaginação criativa, simbologia que ressoa na obra de Guimarães Rosa. No *Grande sertão*, os loucos são sábios, pois intuem e imaginam o mundo ao redor, criando soluções engenhosas e astutas para todos os casos. Essa imaginação criativa dos marginalizados é a senha para a libertação desse mundo de aparências e devoração social em Machado, e do poder de mando e comando em Rosa.

Para se tornar o maior devorador de todos, Brás Cubas tem sede de lucro e de fama. Para tal, como Fausto, elabora um experimento científico. No caso do Fausto, foram uma vacina e o *homunculus*; no de Cubas, é o emplasto para aliviar a melancólica humanidade. Ironia maior é que Cubas não consegue fazer o medicamento, que o tornaria célebre em vida, e só depois de morto consegue desenvolver seu remédio para aliviar a melancolia da humanidade: seu canto poético, que alivia por permitir que a sociedade se veja num espelho crítico reflexivo, servindo também para purgar o personagem que foi e livrá-lo de ter a alma levada pelo diabo – os outros.

Outro personagem a se constituir um dos diabos a tentar a vida de Brás Cubas é seu próprio pai. No capítulo 26, ele sugere que o filho deve agir como um imperador. No 28, estimula o filho a viver de aparências: “Teme a obscuridade, Brás; foge do que é íntimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens” (1995, p. 48). A orientação medíocre do pai é uma das origens da exiguidade do personagem Brás, induzindo-o a querer viver de acordo com o julgamento alheio e agir como um imperador. O diabo, nesse caso, é valer pela opinião dos outros. Em Rosa, o diabo é o próprio homem humano com poder de mando e comando.

Desse modo, o narrador precisa retificar a alma humana, purgar o espírito de melancolia, destruição e dor. Para isso, é preciso deixar de agir de acordo com a opinião alheia e adquirir autonomia, independência, assumindo suas vontades e desejos mais íntimos. Liberdade tem a ver com se relacionar solidariamente com os outros, sem o estabelecimento de uma estrutura hierárquica entre os interlocutores. Quando aliviar a melancólica humanidade deixou de ser um projeto egoísta de poder e celebridade, Brás Cubas conseguiu realizá-lo com seu canto poético. E essa é, sem dúvida, uma de suas maiores ironias.

Os estudos de Cubas no exterior e sua vida calma criam um ambiente verossímil para que o defunto-autor recrie a história do personagem que foi por meio de uma rebuscada paródia da literatura universal. Ele conta a história de como se tornar

celebridade por meio do emplasto se tornou ideia fixa e de como foi indiferente e oportunista em relação a tudo, inclusive ao amor. Como Raskolnikov, sua ideia fixa é se tornar um imperador como Napoleão, um homem com permissão para fazer mal a todos os outros. O tipo de homem extraordinário que Cubas quer ser é o mesmo de Raskolnikov e se aproxima do de Fausto, em seu projeto colonizatório final.

É esse homem extraordinário que seu personagem medíocre nunca conseguiu ser e de quem o defunto-autor quer se livrar. Agir como imperador o tornou um homem ordinário como qualquer outro. O personagem que foi era incapaz de realizar autocrítica ou de se importar com qualquer ser ou coisa. Já o defunto-autor possui uma capacidade de observação e autorreflexão crítica aguçada e mordaz. Suas palavras encantatórias buscam mostrar que ele já não é o personagem medíocre e mesquinho.

Essa crítica inclui uma avaliação da filosofia, por meio do Humanitismo de Quincas Borba, subjazendo à ironia ao evolucionismo e ao positivismo, que, quando aplicados à sociedade, enlouquece-a num ambiente de exploração máxima. Ao ser alforriado, o superexplorado e oprimido escravo Prudêncio arruma um escravo e o explora cruelmente, devolvendo à sociedade a opressão que recebeu dela. O oprimido assimilou a prática do opressor – denúncia mordaz e sagaz do astuto defunto-autor.

Essa estratégia de primeira pessoa permite ao narrador um grau de paródia extraordinário. Além da já conhecida influência de Shakespeare e Stern, a recriação das poéticas de Aristófanes, Ésquilo e Goethe é visível na obra machadiana. O capítulo “O delírio” é um desses indícios, pois a imagem do hipopótamo aparece justamente no cenário do pacto: o quarto de trabalho de Fausto, na cena anterior ao seu firmamento. O hipopótamo era considerado, desde o antigo Egito, como um monstro descomunal devorador de gente, aparecendo na iconografia de vários deuses.

O defunto-autor narra a travessia do personagem que foi, em seu delírio de morte. Ele atravessa os séculos no dorso do hipopótamo, que, ao fim, era um gatinho (poder hiperbólico da imaginação), do mesmo modo que a poética fáustica de Goethe atravessa a literatura de todos os séculos até o XIX: suma poética, obra total. Essa defesa da imaginação humana por meio da paródia e da reflexão é um traço indissociável das poéticas de Goethe, Machado de Assis e Guimarães Rosa.

No *Grande sertão*, a articulação de primeira pessoa também é decisiva. Antes de seu monumental monólogo interior, vem a situação dialógica entre narrador Range-Rede e interlocutor oculto. Além dessa situação dialógica inicial, o próprio monólogo se constitui

polifônico por meio da estratégia *figural*, penetrando no diálogo interno dos personagens, como no debate entre eles. Toda sua narrativa consiste em respostas às perguntas ocultas do interlocutor. De fato, ele parece mesmo manipular seu interlocutor e induzir suas perguntas para o ponto que quer: provar que seu pacto não vale e que o amor não oficial por Diadorim o redime, qual Fausto e Brás Cubas em pleno carnaval.

A sede de conhecimento de Riobaldo difere bastante da de Fausto e de Brás Cubas, pois a sua não é a do oficial conhecimento científico, mas a do saber não oficial teluricósmico do sertão e da canção popular de Siruiz. Como um diabo, Riobaldo corre atrás do conhecimento, mas aquele que diz respeito à terra, música, relação erótica e proliferante entre todos os seres. Esse aprendizado faz parte do disfarce de primeira pessoa, pois gera uma metamorfose no personagem que se converte em narrador-autor – nesse caso, o personagem divino-heroico se converte num civilizado narrador racional.

Esse narrador racional ironiza (satiricamente, com escárnio, farsa, deboche etc.) o personagem divino-heroico que foi: primeiro, submetido ao poder de mando e comando; depois, ele próprio exerce o poder hierárquico do diabo, que ele precisa exorcizar com seu canto poético de amor frustrado, perverso, ao avesso. Curiosamente, é esse conhecimento primitivo que o leva ao pacto do conhecimento racional. Agora, perante o doutor letrado, chegou a vez de Riobaldo questionar crítica e criativamente esse conhecimento científico oficial – inversão carnavalesca.

O fato é que o diálogo subterrâneo com seu interlocutor oculto gera o monólogo interior do narrador, que poderíamos chamar de *narrated monologue*. Aderindo à classificação de Dorrit Cohn, concordamos que, no monólogo citado (*quoted monologue*), é o personagem quem recita o próprio discurso (como o famoso monólogo de Hamlet sobre ser ou não ser), enquanto o monólogo narrado é do personagem, porém narrado por um narrador hetero ou autodiegético. Ela observa que:

By leaving the relationship between words and thoughts latent, the narrated monologue casts a peculiarly penumbral light on the figural consciousness, suspending it on the threshold of verbalization in a manner that cannot be achieved by direct quotation. This ambiguity is unquestionably one reason why so many writers prefer the less direct technique (1978, p. 103).

A crítica avalia que esse monólogo em contexto de terceira pessoa leva à mente *figural*, pois, por meio dele, temos acesso às reflexões críticas do personagem, pela mediação da narração do narrador. No contexto de primeira pessoa, existe, em relação ao *narrated monologue*, a figura equivalente do *self-narrated monologue*, em que “the narrator momentarily identifies with his past self, giving up his temporally distanced vantage point and cognitive privilege for his past-time-bound bewilderments and vacillations” (1978, p. 167).

O diálogo provocado pelo interlocutor oculto, que pode ser Mefistófeles vindo buscar a alma de Riobaldo, gera um monumental monólogo interior, com momentos de *narrated monologue* e de *self-narrated monologue*. O imenso monólogo do *Grande sertão* é todo narrado pelo Range-Rede, que narra o monólogo do personagem que foi, dos demais personagens e os diálogos entre eles. Trata-se de um monólogo plural em tudo, chegando a abarcar, inclusive, o diálogo e a polifonia. Diadorim, por exemplo, possui vários lados: tem a perspectiva divina do ensinamento dos mistérios da terra e do voo dos pássaros, o caráter heroico das batalhas e das peregrinações épicas de fundação, além da inflexibilidade trágica da sede de vingança e seu drama de amor com Riobaldo. O mesmo acontece com todos os demais personagens.

Ao narrar o monólogo interior dos demais personagens, a situação narrativa se desloca da primeira pessoa (com o contraste entre mundo narrante e mundo narrado) para a *figural*, imergindo exclusivamente no universo narrado. O narrador se faz ainda mais original ao retornar à situação narrativa de primeira pessoa para narrar não só o seu eu, mas os vários eus do personagem que foi. O narrador narra não apenas o personagem que foi, mas todos os personagens que foi: de Odisseu a Fausto e Raskolnikov, passando por Hamlet e Quixote. Cada eu assumido pelo personagem é narrado por uma máscara diferente, que corresponde a um epíteto distinto. O narrador Range-Rede narra o professor, o rapsódico Cerzidor, o pau mandado Tatarana e o rei diabo Urutu-Branco com poder de mando.

Sempre que o narrador penetra no universo narrado, ele próprio interrompe as cenas calculadamente para realizar uma reflexão crítica sobre a obra que está tecendo. Essa intromissão crítica, reflexiva e intuitiva gera a situação narrativa autoral no *Grande sertão* – unindo firmemente a obra de Rosa à de Machado, pois ambos costumam usar a estratégia cômico-dramática da parábase. Além dessas três situações narrativas delineadas por Stanzel, a narrativa rosiana possui a narração por interposta pessoa, como em algumas

mises en abyme: é Jõe Bexiguento quem narra pela boca de Riobaldo a estória de Maria Mutema – nesse caso, Jõe é a interposta pessoa. Rosa inventa ainda várias outras situações narrativas, que serão descobertas por outros críticos.

Essas estratégias narrativas permitem um mosaico imenso de possibilidades de construção de conhecimento, perpetuamente propagado, criticado e transformado em fonte cognitiva, ao encenar desde sensações, sentimentos, sentidos, intuições, mistérios, até seus entendimentos, compreensões e reflexões. A intromissão judiciosa geralmente se articula, no *Grande sertão*, pela máscara narrativa autoral, sobretudo as expressas nas parábases de Riobaldo Range-Rede.

5.2 As parábases aristofânicas no Machado moderno de Rosa

A perspectiva autoral da narrativa é utilizada, tanto por Machado de Assis quanto por Guimarães Rosa, através da estratégia da parábase cômica, na qual, ao interferir no universo narrado, fragmentando seu curso, o narrador se dirige diretamente ao leitor (ou interlocutor oculto), realizando a crítica ácida sobre si mesmo, os outros e a obra. Esse método liga ambas as poéticas à de Aristófanes, um dos pais da ficção metaficcional, por meio de uma capacidade intensa de reflexão crítica corrosiva. Antes de falar das ressonâncias da comédia ática em Machado e Rosa, é importante ressaltar que alguma ligação já foi feita pela crítica literária em relação à poética machadiana e à rosiana, apesar de haver um grau de silêncio em relação a essa óbvia influência. Um dos primeiros a romper essa reticência certamente foi Antonio Candido:

Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco. Machado de Assis tinha mostrado que num país novo e inculto era possível fazer literatura de grande significado; válida para qualquer lugar, deixando de lado a tentação do exotismo (quase irresistível no seu tempo). Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos (1989, p. 206).

Quem, mais recentemente, liga Machado a Rosa, pela óbvia via da ironia é Kathrin Rosenfield. Ela pretende ultrapassar a fronteira da análise que se costuma fazer das “obras de Machado e Rosa como retratos lúcidos do ‘atraso’ brasileiro, focado ora na sociabilidade urbana, ora na do sertão” (2008, p. 214). A crítica está certa, é preciso ultrapassar a interpretação rasa e errônea do documento (que essas obras não são) para poder demonstrar as ressonâncias machadianas em Rosa, até porque o sertão rosiano não é geográfico, documental ou histórico, mas geopoético: é símbolo da primitiva capacidade de linguagem poética original e originária. É por isso que Goethe, Dostoievski e Flaubert são sertanejos sem nunca terem pisado no sertão geográfico.

Rosenfield enfoca a interferência autoral na obra de Machado, ao argumentar que “Machado parece assistir e atuar na sua própria tragicomédia social”; também aborda sua consequente reflexão crítica, ao identificar que as ironias machadianas “convergem para um diagnóstico impiedoso” (2008, p. 214). Embora ainda se prenda muito ao contexto do Segundo Reinado (o que sempre compromete o entendimento universal da obra machadiana), ela nota que a ponderação autoral se faz mais importante que as ações, que mínguas: “as camadas sobrepostas de sinceridade, hipocrisia, integridade e sordidez, compondo a coreografia do universo patriarcal e cordial do Brasil, formam a trama machadiana para enredos com pouca ação” (2008, p. 215).

Kathrin Rosenfield segue passos consistentes no que se refere à interpretação da ironia machadiana para tentar embasar a relação que pretende estabelecer entre as concepções de Machado e de Rosa: “Ronaldes de Melo e Souza aprofunda o estudo do papel da ironia enquanto movimento revelador não somente da sociedade retratada, mas também das posturas do narrador”. Ela ressalta que, segundo Ronaldes, nessa composição é mostrada como “a radicalidade com a qual a instância narrativa, mudando constantemente de ponto de vista, distancia-se não somente dos objetos que representa, mas também de si mesma” (2008, p. 216).

Sobre a ressonância dessa ironia em Rosa, Rosenfield se limita a comentar que ele tinha plena consciência das técnicas da ironia e seus efeitos corrosivos e que “a ironia e a comicidade de Rosa reatam com a comicidade doce de Cervantes ou com o sério esforço schlegeliano de encontrar na constelação fragmentar da própria pessoa e do mundo pelo menos vetores apontando para uma transcendência” (2008, p. 225). Ela faz uma ligação frágil entre a ironia de Machado, que seria mais jocosa e negativa, com a de Rosa, que seria mais séria e positiva.

Embora ela forneça indícios profícuos acerca do elo entre Machado e Rosa por meio da ironia cômica, não podemos aceitar a dicotomia que estabelece uma ironia mais jocosa e negativa (machadiana) e uma mais séria e positiva (rosiana), pois já vimos que a ironia carnavalesca de Guimarães Rosa oscila entre o oficial (sério) e o não oficial (jocoso). Nem a ironia de Rosa é totalmente positiva, nem a de Machado, absolutamente negativa. Para aprofundar o entendimento da ironia corrosiva dessas obras, é preciso estudá-las à luz da cômica herança parabática de Aristófanes.

A parábase é uma estrutura tão central da comédia de Aristófanes, inclusive como traço distintivo desse gênero literário, que “um estudo sobre a parábase envolve necessariamente a interpretação geral da comédia aristofânica”, como bem lembra Adriane da Silva Duarte (2000, p. 12). Esse estudo geral não será possível aqui, pois escapa aos propósitos desta tese. Para poder realizar tal interpretação nos valem do rigoroso estudo de Adriane Duarte, além dos de Trajano Vieira e de Erick Havelock. Esses estudos servem de base para interpretações singulares das parábases aristofânicas, com o fim de mostrar suas ressonâncias nas machadianas e rosianas.

Aristófanes se situa exatamente na crise da transição da transmissão oral de conhecimento para a escrita, como mostra Havelock. Na fase de transmissão oral, a memorização é fundamental para que o conhecimento não se perca, de modo que, quanto mais pessoas memorizarem aquele conhecimento (poesia), mais possibilidade ele tem de permanecer e se perpetuar. A manutenção do conhecimento se dava pela memória coletiva. Não existia uma versão única, definitiva e autoral da poesia, que devia ter tantas versões quantas pessoas a houvessem memorizado.

Desse modo, não existia uma noção exata de autoria: o conhecimento e a poesia eram tão coletivos quanto a noção de autoria. A transição da transmissão oral de conhecimento para a escrita é tão radical e inovadora que trouxe consequências profundas para a arte literária. Havelock avalia que “a língua escrita e lida torna-se um objeto, uma coisa, separada da consciência que a cria, e imobilizada numa condição de relíquia física” (1996, p. 296). Depois de revelar o fenômeno, o crítico passa para a análise de suas consequências:

Um discurso escrito vem a ser separado daquele que o pronunciou, e assim também o conteúdo das declarações feitas. Estas vêm a ser objetivadas como pensamentos, ideias, noções que têm existência

própria. Elas parecem exigir, em correspondência com isso, uma fonte distinta, não linguística, isto é, não associada com a boca ou a língua do falante, mas mental: uma fonte de um tipo distinto, localizada na consciência do locutor. Para produzi-los, a esses pensamentos e ideias, a consciência tem de pôr-se em ação, por meio de indagação, busca, pesquisa, exame e coisas que tais (1996, p. 297).

Essa necessidade de treinar a memorização muitas vezes tolhia a criatividade (pela necessidade de repetição para memorizar), mas em outras estimulava, pois o aedo ou o rapsodo precisava completar a estória, criando uma continuação para ela, caso esquecesse algum trecho. Com a transição para a transmissão escrita de conhecimento, os elementos fixos dos poemas puderam ganhar maior flexibilidade, incitando a criatividade, engenhosidade e genialidade do poeta, como advoga Aristófanes em causa própria. Conforme o conhecimento passou a ser guardado em um objeto (pedra, papiro, livro), deixou de existir a necessidade da sua coletivização, também sendo transferido da esfera pública para a privada.

Com todos os estudos e polêmicas a respeito da influência das transições extremas de sua época nas mudanças poéticas das obras de Aristófanes, fica difícil chegar a uma conclusão quanto aos reais motivos para tais mudanças. Importante é a detecção do fenômeno e interpretação de seus sentidos e não a especulação de seus motivos, já perdidos pela história. Talvez as mudanças do meio em crise de transição tenham influenciado tanto esse desenvolvimento poético quanto a própria maturidade progressiva do poeta, ou até tenham sido inovações conscientes, de acordo com os motivos e temas abordados.

Esses comentários iniciais nos permitem traçar um paralelo entre Aristófanes e o *Grande sertão*, uma vez que a obra rosiana se passa na crise entre a palavra falada da primitiva era divino-heroica e a palavra escrita da moderna época racional. Essa transição serve como argumento central para Riobaldo advogar o cancelamento do pacto. Pode-se mesmo dizer que se trata do cerne de seu argumento. Além disso, seu letrado interlocutor faz anotações no caderninho enquanto ele conta sua narrativa oral. A própria situação narrativa encena a tensão, entre conhecimento oral e escrito, que se passou na época de Aristófanes – tão decisiva em sua comédia quanto na sertaneja, a ponto de forjar esse encontro entre o narrador oral e o interlocutor letrado.

Antes de definir o fenômeno da parábase, Adriane Duarte fala de uma voz autoral detectável nessa estratégia. Sua tese consiste em que essa voz autoral teria se enfraquecido durante o desenvolvimento das obras de Aristófanes, gerando a queda da parábase nas suas duas últimas comédias. Para ela, a parábase conciliava uma função didática, reunindo censuras e conselhos à cidade, e uma autopromoção do poeta, tendo em vista os concursos dramáticos. Assim, a poesia torna-se “o veículo mais eficiente de retenção e transmissão do conhecimento” (2000, p. 13).

Adriane Duarte recorda que a parábase é uma seção coral da comédia antiga. Para ela, etimologicamente *παρὰβασις* significa andar para o lado ou além de, “o que implica transgressão, ou, numa outra acepção, digressão – a partir da ideia de sair fora de uma área delimitada [...]. Durante a parábase, o coro avançaria em direção aos espectadores e pronunciaria os versos olhando para eles” (2000, p. 31/32). Ainda de acordo com ela, a parábase faz a ponte entre ficção e realidade, pois transpõe as questões situadas num mundo fantástico para o plano da cidade: “Ela seria um elemento de mediação, reelaborando as principais imagens da peça e projetando o desenvolvimento que terão na sequência” (2000, p. 39).

Um aspecto fundamental dessa construção é o fato de, tecnicamente, a parábase operar uma pausa na ação dramática, permitindo avanços temporais importantes, constituindo-se o momento adequado para grandes mudanças. Ao passo que tal técnica descreve uma coreografia do coro, as palavras do corifeu reforçam os movimentos realizados pelos dançarinos na orquestra em direção ao público. É a união de canto, dança e palavra. Não é à toa que a parábase foi o único movimento fixo conceituado pelos gramáticos gregos antigos, e que se originou a partir de rituais pré-dramáticos.

A crítica mostra ainda a preferência da parábase pelos anapestos e sua constituição por “elementos fixos que se sucedem numa ordem determinada – prólogo – párodo – agón – parábase – cenas episódicas entremeadas por estásimos – êxodo”, assim “o poeta teria como controlar as expectativas de seu público ao indicar o andamento da peça” (2000, p. 33). Baseado na categorização de P. Mazon, Ronalds define a estrutura fixa da comédia ática de forma semelhante: “a) prólogo: apresentação dos antagonistas; b) párodo: entrada do coro, que começa imediatamente a torcer por um dos contendores; c) litígio: parte central da comédia; d) parábase: motejo do coro aos espectadores; e) episódios da segunda parte: exposições dos efeitos cômicos do litígio; f) êxodo: comemoração final do vencedor” (2006, p. 36).

Essa estrutura, que permite criar uma expectativa no espectador, também permite ao poeta desiludi-la, o que constitui uma das técnicas preferidas tanto de Aristófanes quanto de Rosa para atrair a atenção de seu público e instigar a reflexão crítica por meio do riso libertador: concepção carnavalesca. A comédia aristofânica inclui a paródia como elemento constitutivo fundamental. Tanto Havelock quanto Adriane Duarte e Trajano Vieira ressaltam, por exemplo, as paródias das obras de Eurípedes, notadamente *Télefo*, *Palamedes*, *Helena* e *Andrômeda* tecidas por Aristófanes em *Tesmoforiantes*.

Adriane Duarte considera que a parábase dessa obra se situa estrategicamente entre as paródias de *Télefo* e de *Palamedes*, pois se trata de tragédias cujos heróis são difamados e devem apresentar sua defesa diante de um auditório hostil. Do mesmo modo, no *Grande sertão*, Zé Bebelo precisa apresentar sua defesa diante de um auditório hostil no seu julgamento. Tal embate se dá pelo poder da palavra e é decidido por ele. A paródia do julgamento rosiano, porém, vai muito além do que se imagina. A contenda jurídica também oscila entre a dicção heroica e elevada, por vezes trágica, de Joca, e cômica de Bebelo. Ele é julgado por suas inovações, assim como Eurípedes na obra aristofânica, não deixando de representar o embate do novo contra o antigo.

O carnaval aristofânico, que reflete no rosiano, também vai muito além. Vale lembrar que, nas *Tesmoforiantes*, praticamente todos os personagens masculinos se travestem como mulher, assimilando personalidade feminina, inclusive o próprio Eurípedes e seu parente que personifica Helena no momento em que o poeta trágico usa a máscara de Menelau. No *Grande sertão*, Diadorim, mulher travestida de homem, é o símbolo do travestimento carnavalesco, assimilando a personalidade heroica masculina, sem perder a capacidade divina dos aprendizados da terra.

Trajano Vieira é um dos críticos que aponta para a estrutura carnavalesca da comédia antiga. Ele percebe a relação profunda da inversão de sentidos da paródia na transformação do poeta trágico em personagem cômico, num caso particular de antropofagia literária que devolve os procedimentos poéticos trágicos à página após processamento no quadro de outro gênero, o cômico. O helenista resalta a parábase das *Nuvens*, em que Aristófanes expõe aspectos da sua própria concepção literária.

Sem esquecer que há a tradução dessa comédia na coleção *Os pensadores*, seguiremos a tradução de Adriane Duarte, que se enquadra melhor nas pretensões aqui desenvolvidas. Para começar, o corifeu se dirige ao público, elogiando-o, para seduzi-lo, e falando de Dioniso, deus do duplo domínio de vida e morte e da tragicomédia:

“Espectadores, vou contar-lhes com franqueza/ A verdade. Por Dioniso, o que me criou./ Possa eu assim vencer e ser considerado talentoso,/ Porque supus que eram espectadores perspicazes”. Numa inversão carnavalesca, imediatamente após os elogios, ele passa às injúrias, exatamente como relata Bakhtin: “Então bati em retirada, derrotado por homens grosseiros/ Sem merecê-lo. É isso que lhes censuro” (2000, p. 264).

A partir daí, podemos começar a perceber as heranças aristofânicas da poética de Machado de Assis, uma vez que seu prólogo dramático (na verdade, narrativo) em *Memórias póstumas de Brás Cubas* é uma parábase que ironiza os leitores, ao dizer que essa obra não terá nem cinco letrados capazes de lê-la e compreendê-la, uma vez que estão acostumados aos graves e aos frívolos, ou seja, realistas e românticos, colunas máximas da opinião da época. Para o leitor ter acesso à poética machadiana, precisa se despir de seu hábito mimético de leitura de fatos e ações, permitindo-se embarcar nas agudas reflexões críticas, capazes de gerar novas realidades.

Também Machado condena seus leitores por darem a “vitória”, no “curso dramático” da vida, a obras muito inferiores às suas – os condena por não terem desenvolvido a capacidade de leitura complexa e crítica. Ao fundar o projeto artístico da conversão do leitor de literatura mimética em leitor de literatura poética, Machado não só retoma o caráter educador e cognitivo da poesia, como procura, de forma subjacente, “ganhar” a opinião pública em seu curso dramático particular, cujo objetivo é promover, difundir e propagar a reflexão crítica e a intuição intelectual.

Inovação genial de Machado é a conformação do prólogo numa parábase. Se o prólogo antecipa tema, motivo e tom predominantes na narrativa, não há motivo para não fazê-lo se dirigindo diretamente ao receptor, com sua observação aguda sobre si mesmo e denunciando seu caráter ficcional, transformando a ficção simultaneamente em metaficção. Eis uma inovação formal de Machado, que começa seu prólogo parabático se autodesnudando: “Trata-se [...] de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Stern, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti rabugens de pessimismo. Pode ser obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (1995, p. 13).

Além da inovação da sobreposição do prólogo com a parábase, o narrador faz uma clara antecipação da obra que vai narrar. Primeiro, denuncia a situação narrativa de primeira pessoa ao revelar que ele, defunto-autor, será o narrador da obra. Também fala da forma livre com que desenvolveu a justaposição descontínua dos monólogos interiores,

reflexões críticas e diálogos, ao saber caótico e intuitivo da memória, em sua teia lógica invisível, com intenso poder de imaginação. Ao fim, revela seu tom tragicômico da “pena da galhofa” cômica com a “tinta da melancolia” trágica.

A parábise aristofânica das nuvens realiza o autodesnudamento da obra pelo autoelogio do poeta, nesse caso, também em primeira pessoa do singular: “E eu, embora seja um poeta de tal porte, não tenho cabelos longos/ E nem procuro enganá-los pondo em cena duas ou três vezes as mesmas coisas,/ Mas sempre mostro o meu talento introduzindo novas ideias, nunca iguais umas às outras e todas inspiradas” (2000, p. 165). Além de autoelogiar sua capacidade de inspiração, inovação, originalidade, o poeta procura conquistar a confiança do leitor para ratificar seu juízo sobre si mesmo. Também Riobaldo procura ganhar a confiança de seu interlocutor oculto para conquistar o seu “curso dramático”, ou seja, para livrar sua alma do diabo.

No final do primeiro trecho dessa parábise aristofânica, o poeta injúria os que não o entendem, e os que nunca o entenderão, e elogia aqueles que o seguirem na leitura de sua obra, os quais, por fim, se converterão em homens sensatos, mais uma vez se ligando ao tema do riso libertador: “Portanto, quem ri dessas coisas, não ache graça nas minhas./ Se vocês se alegram comigo e com os meus achados,/ Parecerão sensatos no futuro” (2000, p. 265). Essa catarse cômica operada pela reflexão crítica do riso libertador tem a ver com a aquisição de conhecimento e com a intuição intelectual.

Talvez tenha sido esse o trecho exato parodiado ao fim do prólogo parabático de Machado: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa, se não te agradar, pago-te com um piparote e adeus” (1995, p. 13). Do mesmo modo carnavalesco de Aristófanes, o defunto-autor convoca o “fino leitor” digno de elogio a segui-lo em sua narrativa, completando seu trabalho artístico; já para aqueles que se riem de coisas rasas, e de obras apressadas, que comprometem até seu caráter artístico, o narrador lança uma injúria, expressando ironicamente pena de sua ignorância, pela qual não é o responsável, não sendo sequer culpado pela incapacidade de certos leitores de lerem obras complexas, que fomentam meditações profundas.

Quem interpreta a modernidade das parábises machadianas, no seu contexto de influência do Romantismo alemão, é Ronaldes. Ele lembra que, para Schlegel, a ironia é uma parábise permanente, conforme se lê no fragmento 668 da sua obra *Anos de aprendizagem filosófica*. Diferente das comédias antigas, que eram divididas em duas partes por uma parábise ou em três por uma principal e outra secundária, a obra cômica

moderna se faz irônica por uma perpetuação e propagação desenfreada dela. Talvez seja por isso que Machado constitui até o seu prólogo como parábase, do mesmo modo que o epílogo.

Ronaldes ressalta o caráter de duelo verbal da comédia ática, que recebe o nome técnico de forma epirremática, com seu ludismo polêmico que remonta à tradição oral da farsa popular e suas procissões falocêntricas. Para ele, “a parábase ocorre quando o coro momentaneamente se desliga do contexto das ações e, sozinho em cena, transmite ao público o apelo do dramaturgo”. Ele observa que “a parábase é o contraponto crítico das questões relativas à representação teatral” (2006, p. 37). Esse é o momento em que o coro avança em direção aos espectadores, e um corifeu, representando o poeta cômico, se dirige diretamente ao público, fazendo a reflexão crítica e corrosiva dos espectadores, da sociedade, da obra que encena e até de si mesmo. Bufonaria transcendental.

Fato importante da parábase é a suspensão da representação progressiva das ações pela intervenção da consideração autorreflexiva do narrador, que liga essa estratégia cognitiva cômica à situação narrativa autoral. Essas reflexões se fazem possíveis pelo “distanciamento da consciência criticamente armada”. O fundamento da parábase consiste justamente nesse movimento paralelo e contrapontístico do coro, que interrompe o fluxo da encenação dramática a fim de refletir sobre o sentido do que se representa. Ronaldes sublinha que, para Schlegel, a obra literária é superior tanto quanto apresente um movimento parabático contínuo.

A parábase permanente seria o ideal da obra de arte, uma vez que ironia significa questionamento desde sua raiz etimológica. A situação autoral consistiria, então, no (auto)questionamento constante do narrador da obra. Ronaldes comenta a função desse narrador na narrativa moderna de Machado: “A intrusão do narrador cumpre desempenho bem definido ao sustar a ilusão ficcional e advertir ao leitor que não se deve confundir fato com ficção” (2006, p. 39), concluindo que “a parábase permanente da ironia romântica inaugura uma poesia *sui generis*, que é a poesia da poesia ou poesia transcendental, que reflete criticamente sobre si mesma, questionando seus próprios fundamentos” (2006, p. 43).

Esse movimento estaria em consonância com o da natureza, no seu eterno processo dialético expansivo da criação e contrativo da nadificação. Esse movimento remete à dinâmica cosmogônica de criação, expansão e entropia do universo, expressa, inclusive, no Humanitismo de Quincas Borba e na *Teogonia* de Hesíodo. Podemos notar algumas das

características básicas das parábases cômicas já nas primeiras páginas das *Memórias póstumas*, como a ironia ao leitor e aos “opositores literários” de Machado, os românticos e realistas. Logo no capítulo 4, há uma parábase, em que o narrador zomba do leitor acostumado à busca romântica do castelo feudal, ausente de reflexão crítica: “Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão” (1995, p. 18).

A seguir, vem a parte do castelo: “É como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo-feudal; caiu este e a arraia ficou” (1995, p. 18). Nesse pequeno trecho parábatico, o defunto-autor revela que o Romantismo (castelo-feudal) caiu, enquanto seus vícios (miméticos) nos leitores (“arraia-miúda”) permanecem. Adiante, o narrador é totalmente explícito na sua crítica corrosiva ao Romantismo e ao Realismo: “como o corcel das antigas baladas, que o Romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que estafaram a tal ponto que foi preciso deitá-lo à margem, onde o Realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros” (1995, p. 32).

Essas parábases mostram observações ácidas sobre os leitores que repetem vícios românticos e realistas (miméticos) de leitura. Machado quer convertê-los em leitores de obras complexas por meio da apreciação crítica poética. Debocha do leitor que só pensa em ação e não volta sua atenção para a avaliação, justamente o elemento fundamental da arte literária, segundo o Romantismo alemão e também segundo Wolfgang Iser, com seu conceito de autodesnudamento. Zombaria semelhante à feita por Aristófanes aos espectadores que não votaram na sua obra suprema de reflexão crítica e artística, mas sim em obras rotas, de autores menores.

Dentro de uma obra que é toda ponderação crítica do questionamento incessante da ironia em parábase permanente, é possível selecionar algumas reveladoras – como a do capítulo “A uma alma sensível” –, por retomarem o tema do prólogo, acerca de uma obra solicitar somente de cinco a dez leitores, em consequência de uma sociedade tomada pela preguiça epicurista dos leitores de literatura mimética, sem capacidade reflexiva: “Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me leem, há aí uma alma sensível”.

A seguir, o defunto-autor revela o caráter de fluxo de consciência de sua obra, assim como a sua interpenetração de gêneros e muitas de suas máscaras narrativas: “meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o

piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas, em que podias ver tudo” (1995, p. 52). Essa parábase é reveladora, pois desnuda várias de suas facetas narrativas. Ele mostra como sua mente é transparente para o leitor, encenando peças de todos os gêneros literários, pela reflexão crítica de um eu sobre si mesmo, sobre os demais personagens, sobre a sociedade e sobre o próprio leitor.

A parábase machadiana extrapola tanto a sua ironia com relação ao leitor que chega a questionar a autoridade do leitor supostamente especializado, o crítico literário. O crítico também possui expectativas frustradas quanto à obra póstuma, pois não compreende sua situação narrativa de primeira pessoa, sua narração da interioridade dos personagens, além de não esperar a intromissão do autor na narração para promover a avaliação crítica sobre ela:

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo que tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me deus! é preciso explicar tudo (1995, p. 124).

O capítulo seguinte a essa parábase é todo preenchido por reticências, como modo de contar o que ocorreu para Brás Cubas não se tornar ministro, reforçando que mais importante do que encenar fatos em si (no universo ficcional) é a ponderação crítica sobre si e a sociedade. Não se encena o modo como Cubas não foi ministro, mas o impacto que esse fato causou nos personagens: estratégia trágica em situação narrativa *figural*. Ronalds interpreta que, nesse capítulo, “Ao crítico”, “o narrador ironiza o leitor incapaz de compreender o foco narrativo do protagonista submetido ao impacto imediato da emoção vivenciada” (2006, p. 110).

Além do autodesnudamento, as parábases machadianas possuem a função de crítica à sociedade, não só por denunciar o personagem medíocre, mesquinho, indiferente e interesseiro que foi, mas também por todos os demais personagens serem reflexo disso,

sendo todos devoradores sociais. Até a sua aparentemente fraterna, solidária e frágil irmã briga com o irmão por causa da herança do pai, se mostrando mesquinha e interesseira por muito pouco; e até o escravo Prudêncio reproduz as práticas do tirano.

Por isso, o defunto-autor tece a sua famosa ironia final: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria” (1995, p. 136). Isso não significa necessariamente pessimismo, mas denúncia do mundo desconcertado de egoístas e devoradores sociais em que viveu. É precisamente essa a sociedade que o narrador deseja purgar de si pelo poder curativo da palavra e de seu amor não oficial por Virgília. Em Machado, não há pessimismo puro: toda moeda de sua obra possui duas faces, tudo em sua narrativa está sob o signo da reversibilidade. Ao denunciar o personagem medíocre que foi, o defunto-autor parece advogar, de forma subjacente, que já mudou tanto em relação àquele ser indiferente que foi que merece absolvição.

Um escritor que utilizou diretamente a palavra “parábase” em sua obra foi Guimarães Rosa, no segundo índice da página final, o último dos três índices de *Corpo de baile*, causando um espanto monumental em sua “fortuna crítica”. Ronaldo foi um dos poucos críticos literários a analisar e interpretar as parábases dessa obra. A interpretação da parábase que ele realiza aí não difere da que ele faz em seu livro sobre Machado: “o interlúdio coral da parábase articula a cesura ou bipartição da obra a fim de veicular a metalinguagem crítica que o comediógrafo insere na trama das ações” (2008, p. 42).

Quanto às parábases do *Grande sertão*, há um silêncio constrangedor da “fortuna crítica” rosiana a esse respeito. Sem entender as interrupções autorais do universo narrado, por meio das parábases de Riobaldo, fica impossível entender a obra de Rosa, como já alertara o defunto-autor sobre a obra machadiana. Inclusive, a narrativa rosiana é uma parábase permanente, como as românticas obras modernas. Além de fazer a cesura dos vários fragmentos da obra, a reflexão crítica da parábase rosiana invade cada frase, até mesmo cada som.

O *Grande sertão* já começa com uma parábase, sobreposta ao prólogo narrativo, como em Machado. Todas as estruturas estão impregnadas pelo discernimento irônico da parábase, desde as *mises en abyme*, paródias, *teofanias*, cenas, linhas narrativas, até o epílogo. Embora esteja impregnada por toda a estrutura, a parábase rosiana se dá sobretudo no momento em que, ao se dirigir ao seu interlocutor oculto, Riobaldo se dirige simultaneamente ao leitor, realizando a meditação corrosiva de sua própria obra.

As parábases rosianas, além do autodesnudamento, realizam a transição entre o fragmento narrativo anterior e posterior a si, permitindo saltos temporais ao passado, presente e futuro, tanto em relação ao universo narrado quanto ao universo narrante. Elas incluem também a bufonaria transcendental do deboche de si, dos outros e do mundo, ficcional e social. A reflexão rosiana atinge a tudo e a todos, da terra e do universo, do tempo e do espaço.

Sua observação crítica vai da vida à natureza, filosofia e ciência. Como o machadiano filósofo louco, Riobaldo pretende unir a ponderação aguçada com a intuitiva imaginação criativa. As parábases rosianas incluem tantos elementos reais e imaginários que provavelmente seria impossível compendiá-los. Logo nas primeiras páginas do *Grande sertão* nos deparamos com uma dessas reflexões críticas de denúncia social que se dirigem diretamente ao leitor, procurando ganhar seu respeito e credibilidade:

Não me assente o senhor por beócio. Uma coisa é pôr ideias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias... Tanta gente – dá susto se saber – e nenhum sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuvas e negócios bons... De sorte que carece de se escolher: ou a gente tece de viver no safado comum, ou cuida só de religião só (2006, p. 15).

Essa parábase já denuncia as misérias humanas, além da sede fáustica por riqueza e celebridade. Pode-se depreender da narrativa de Riobaldo que essa competição é incitada pelo diabo, originando no homem a vontade de ser ainda mais racional e humano, obtendo o poder hierárquico de comando. Ele realiza, nessa parábase, a síntese de toda a modernidade, de modo a mostrar que não é nenhum “beócio”. Seu conhecimento oral não oficial vai se impondo como mais legítimo que o oficial, pois o conhecimento sertanejo é plural, enquanto o oficial é unificante. Defesa típica de sua parábase é a da astúcia não oficial, que zomba da lógica oficial do doutor letrado.

No momento do julgamento, há uma parábase esclarecedora, denunciando a estrutura narrativa personativa capaz de mostrar os vários aspectos interiores de jagunço (querendo canto e dança, o “sério divertimento”) ou de chefes jagunços, cada um com suas reflexões e sentimentos próprios, o que gera uma identidade específica para cada um. Cada

qual possui uma alquímica combinação singular de estilos, gerando um estilo particular para cada sertanejo:

O senhor mal conhece esta gente sertaneja. Em tudo, eles gostam de alguma demora. Por mim, vi: assim serenados assim, os cabras estavam desejando querendo o sério divertimento. Mas, os chefes cabecilhas, esses, ao que menos: expunham um certo se aborrecer, segundo seja? Cada um conspirava suas ideias do prosseguir, e cumpriam seus manejos no geral, esses com suas responsabilidades. Uns descombinavam dos outros, no sutil. Eles pensavam. Conforme vi (2006, p. 261).

No ponto nodal da narrativa, o Range-Rede denuncia o caráter ficcional de sua estória ao afirmar que cada chefe jagunço cumpre seus manejos e responsabilidades ficcionais. Para isso, é preciso que seja possível ao leitor acessar diretamente os pensamentos e sentimentos desses personagens, o que a narrativa *figural* permite. Riobaldo precisa assimilar essas reflexões críticas, sensações, imaginações e intuições intelectuais para poder contá-las ao leitor com tal autonomia que este possa acessar diretamente a consciência e o corpo tanto do narrador quanto dos personagens. O leitor é constantemente atraído para participar coletivamente dessa construção.

Já no final sem fim de sua narrativa, Riobaldo traça para seu interlocutor oculto a secreta geografia poética de seu *Grande sertão*. Esse mapa teluricósmico se expressa na tensão da crise de transição entre a transmissão oral de conhecimento pela poesia e a escrita. A transmissão oral enraíza a tradição por uma memória coletiva; a escrita permite mais flexibilidade, improvisado, intuição, imaginação, criatividade. Cada uma tem seu lado bom e ruim, deus e demônio: “A bem, como é que vou dar, letral, os lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma... Pois, na de cima, era donde a gente vinha” (2006, p. 547).

Essa parábase, já abrindo caminho para o fim infinito de sua expansão contratativa, mostra o esforço contínuo do autor para fornecer a melhor obra possível a seu leitor. É claro que um dos sentidos disso é que o narrador quer conquistá-lo para ganhar seu voto no “concurso dramático” da vida, por estimular sua reflexão crítica. A cruz do sacrifício aparece como microcosmo terrestre do macrocosmo celeste, denunciando sua formação

arquitetônica intencionalmente cosmogônica. Eles estão indo da parte superior dessa estrutura para o cruzamento de seus lados, numa encruzilhada teluricósmica. O cruzamento das obras em síntese se dá pela paródia.

5.3 As paródias machadianas do *Grande sertão*

Existem muitas ligações entre a obra de Machado de Assis e a de Guimarães Rosa. Além da relação entre local e universal e as cômicas parábases aristofânicas, há também o barroco mundo desconcertado e as paródias carnavalescas. Considero esses quatro elementos os principais elos entre essas obras. Cabe, agora, falar dos barrocos mundos desconcertados de Machado e de Rosa, em suas carnavalescas costuras paródicas, provocando uma interpenetração de gêneros no fluxo de consciência de um narrador problemático e problematizador.

Podemos considerar *Dom Casmurro* como a extrapolação da tragédia, pois a grega clássica encenava, nos personagens, o impacto emocional de fatos que realmente aconteceram. Por exemplo: Medeia realmente matou seus filhos. O assassinato, no entanto, se passa “atrás das cortinas”, não sendo encenado; o que se representa, de fato, é o impacto emocional desse evento na mãe infanticida, seu intenso sofrimento e seu imensuravelmente doloroso e cruel aprendizado. Édipo realmente matou o pai e casou com a mãe (biológicos), sofrendo seus impactos no final da segunda e em toda a última parte da trilogia. A narração de *Dom Casmurro* encena o impacto emocional de um fato que sequer se sabe se aconteceu, e provavelmente não aconteceu.

Helen Caldwell foi a primeira a questionar o adultério de Capitu, absolvendo-a e deixando a questão em aberto, obtendo a concordância de Antonio Candido, Ronaldes e Kathrin Rosenfield. Machado excede a tragédia clássica ao narrar o impacto emocional e psicológico de fatos que sequer se sabe se aconteceram, transcendendo também o enigma esfíngico, já que a própria consumação do fato é um mistério. A obra machadiana não permite um veredicto definitivo nem a favor nem contra o adultério de Capitu, ficando essa conclusão a cargo do leitor, embora todos os indícios incriminem Bento Santiago em sua obsessão e paranoia e absolvam a esposa. O que importa não é se o fato realmente aconteceu, mas sua consequência desastrosa na vida dos personagens.

A superação da tragédia não impede a correspondente exorbitância da comédia em sua reduplicação infinita de parábases irônicas, em incessante questionamento e autoquestionamento da reflexão crítica. Ela se propaga desenfreadamente, perspectivando-

se em todas as direções, tal qual um prisma. É justamente o raciocínio áspero do narrador casmurro que incrimina o Santiago personagem que foi e absolve Capitu. Embora ele use uma linguagem jurídica para incriminá-la, sua aguçada análise deixa escapar indícios da inocência da esposa e da paranoia do marido.

O casmurro Santiago parece advogar pela sua absolvição para salvar sua alma do diabo, qual Fausto. Sua acusação a Capitu não se trata só de ingratidão e falta de amor, antes pode ser uma ladinagem para enganar o diabo e reencontrar, em morte, seu grande amor – que ele não soube valorizar e preservar em vida. Reversibilidade total. Seu ataque pode ser uma defesa, sua derrota pode consistir em sua vitória final, como em todo bom escritor barroco. Não é à toa que Ronaldo fala da estratégia do defunto-autor nesse romance também e não só em *Brás Cubas*, único dos narradores machadianos que se declara explicitamente como tal.

O fato de toda moeda de Machado possuir dois lados não é novidade, assim como alguns de seus traços fáusticos. Caldwell chega a falar diretamente sobre isso, começando por uma frase do próprio Dom Casmurro: “‘o meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência’. Ou seja, ele tenta fazer a ressurreição de sua alma, recuperar o que possuía de ‘Bento’. Ele [...] fracassa nisso: tudo o que consegue é erguer uma tumba” (2008, p. 128).

Restaurar a juventude na velhice é justamente o que Mefistófeles proporciona a Fausto por meio da poção mágica de uma bruxa. Como Fausto, Casmurro precisa salvar a própria alma do diabo (pelo personagem medíocre, obsessivo, egoísta e paranoico que foi), o que só é possível através do amor. Com sua linguagem jurídica, o narrador busca purgar o personagem que foi para se livrar da pena capital e, quem sabe, reencontrar seus amores em nova condição, sem sua mediocridade paranoica e perturbada.

Os narradores, tanto os machadianos quanto o rosiano do *Grande sertão*, narram o mundo desconcertado em que viveram e os personagens problemáticos que foram. Os heróis machadianos em geral têm sede de glória, fortuna fácil e celebridade, são egoístas, mesquinhos, indiferentes, exploradores dos outros, dissimulados e devoradores sociais. Nesse contexto, a obsessão de Bentinho destrói todos a sua volta e, conseqüentemente, sua própria vida. Santiago fica autocentrado em seu ciúme e sede de vingança a ponto de esquecer coisas importantes, como o amor de Capitu, de seus amigos e de seu filho por ele.

Ele “mata” sua amada, como interpreta Caldwell, sua indiferença mata seu filho, e atrai coisas ruins, como a morte precoce de seu melhor amigo. Bentinho fracassou em

desvendar os enigmas da vida e a esfinge não só o devorou, como também a toda a sua Tebas. Agora, Dom Casmurro precisa decifrar o enigma de morte para, dessa vez, vencer a esfinge e propugnar a vida. Ele reflete criticamente sobre o personagem problemático que foi, para mostrar que se regenerou, merecendo, assim, a absolvição através de uma segunda chance. Também se questiona para inferir a resposta do enigma de vida e morte dessa esfinge que impera do outro lado de sua vida.

Ele agiu a vida inteira como os imperadores daquelas moedas que ele adorava admirar, gesto realizado também por seu filho, denunciando a paternidade legítima de Bento. Também Brás Cubas age como um imperador. Todos os personagens de Machado costumam agir como imperadores, sobretudo seus protagonistas. Talvez Capitu seja uma das suas personagens menos imperiais, embora sua beleza seja imperial, divina, de Capitólio. Sua figura se impõe imperial ao seu marido e a todos a sua volta. Essa seria mais uma das imaginações hiperbólicas do narrador-protagonista ou a beleza de Capitu realmente era absolutamente irresistível?

Essa reversibilidade, com intensas mudanças de máscaras pelos personagens, é uma herança aristofânica não só para a poética de Machado, mas também para a de Rosa. Essas estratégias geram um dos efeitos favoritos de Aristófanes: iludir para depois desiludir a expectativa do leitor. Como vimos, o fato de possuir uma estrutura fixa gera uma ilusão de expectativa no leitor, que o dramaturgo se esforça o tempo todo para desiludir, a fim de gerar um espanto capaz de suscitar o riso libertador do público, que, ao reconhecer que ri por se identificar com os desvios dos personagens, pode refletir criticamente sobre si mesmo, como faz o coro, para poder mudar de práxis.

Interpretando à luz dessa técnica, somos induzidos a pensar que Dom Casmurro gera no leitor a expectativa de traição por parte de Capitu, por meio da ilusão de uma linguagem jurídica, para produzir o seu efeito final: desiludi-la, para se defender do personagem que foi e purgá-lo. Seus personagens são levados a refletir criticamente sobre si mesmos na morte provavelmente por esse motivo fáustico de salvar sua alma, sendo impelidos a (de lá) escrever sobre a vida medíocre que levaram para mostrar que mudaram o suficiente para merecerem a salvação pelo dom curativo da palavra e pelo poder do amor.

A cena de expectativa desiludida mais conhecida do *Grande sertão* se dá oportunamente numa situação de morte: a da passagem de Diadorim. Ao realizar uma espécie de “exumação” do corpo, Riobaldo descobre que seu amigo Reinaldo Diadorim era mulher, Maria Deodorina – como uma Virgem Maria que pariu a era racional do ser tão

civilizado. Uma espécie de cristo às avessas, cuja morte gera a boa nova do novo mundo civilizado, mas que tem latentes a linguagem e a cultura primitivas divino-heroicas.

Essa cena de expectativa desiludida também se liga ao fracasso de Riobaldo em decifrar esse mistério enquanto sua amada ainda estava viva. Agora, como um narrador machadiano, ele também precisa decifrar o enigma esfíngico de vida e morte para salvar sua alma do diabo, que pode ser o interlocutor oculto, doutor como um Fausto, representante do próprio leitor no mundo ficcional. Aí se encontra uma diferença fundamental nas poéticas de Rosa e Machado. Em Rosa, o leitor é representado dentro do mundo ficcional por meio do interlocutor oculto; em Machado, o leitor não é representado dentro do universo narrado, mas o narrador, de dentro do mundo ficcional, interpela o leitor, que se encontra fora dele.

Machado parece às vezes criar uma ilusão romântica e realista para gerar uma expectativa no leitor acostumado a esse tipo de romance linear e descritivo. O autor procura ingenuamente reproduzir a realidade descrevendo-a, para depois desiludir essa expectativa através da narração de sentimentos e pensamentos dos personagens. Além disso, há as intervenções do narrador autoral no universo narrado por meio de sua reflexão crítica, implicando uma parábase permanente, que permite a fragmentação da narrativa e os saltos espaçotemporais. As parábases machadianas se referem o tempo todo ao modo como ele procura desiludir a expectativa desse tipo de leitor. Essa é a expectativa desiludida machadiana por excelência, além de muitas outras contidas em suas obras.

Um dos maiores jogos entre ilusão, expectativa e desilusão é aquele que acontece em *Dom Casmurro*. A tensão entre aparência e essência gera todo tipo de ilusão e expectativa. A não coincidência entre aparência e essência é primordial para desiludir a expectativa do leitor. Esse jogo, de compreensão fundamental para dar o veredicto derradeiro sobre o caso de Capitu, é assim descrito por Helen Caldwell:

Bento Santiago também deseja ver as coisas como elas não são. Como Otelo, ele tenta iludir “o espectador” – seus leitores –, pois, aplaudindo-o mais do que a Otelo, tê-lo-ão absolvido; sua autoilusão estará completa, ele estará livre de qualquer culpa a seus próprios olhos, sua consciência ficará tranquila. Mas, se nós, leitores, o virmos “como ele quer ser visto”, estaremos “distorcendo a tragédia” (2008, p. 191).

A invenção do defunto-autor faz parte dessa estratégia de desiludir a expectativa do leitor, gerando o espanto e o riso libertador, capaz de promover a reflexão crítica. Nenhum leitor acostumado aos romances românticos e realistas brasileiros esperaria um romance narrado por um defunto, ainda mais de forma autoral, o que torna o autodesnudamento sobre o fazer literário e sobre si mesmo mais importante do que a ilustração descritiva de eventos e fatos, que não penetram na profunda interioridade dos personagens pela mediação complexa do narrador.

Essa herança da comédia ática remete também a mais um traço importante de ligação entre Machado e Rosa, a carnavalesca paródia barroca. Além de parodiar Aristófanes, Eurípedes e Goethe, o principal diálogo intertextual da obra machadiana, segundo Helen Caldwell, se dá com a obra de Shakespeare. Ela mostra bem como Santiago é uma espécie de Otelo brasileiro, com sua própria Desdêmona e seu conselheiro Iago. Machado muitas vezes revela nominalmente os autores que recria, aproveitando seus motivos – como os shakespearianos do ciúme e da vingança – ou invertendo os traços da poética de alguns deles. Estilização e paródia, para usar os termos de Tynianov e Bakhtin.

Algumas paródias e estilizações são menos claras. Embora Caldwell encontre uma citação direta do Fausto de Goethe, os principais traços fáusticos são “invisíveis”, são alusões: como a sede de celebridade e de conhecimento, a tensão entre deus e diabo, ciência e natureza, primitivo e civilizado. Essa estratégia é semelhante à utilizada por Rosa, que faz seus personagens assimilarem traços de vários clássicos da literatura, assim como extraliterários, numa mistura alquímica própria de cada um deles, dando identidades singulares (embora múltiplas) a cada um: o singular (*Grande sertão*) inclui o plural (*veredas*).

Caldwell ressalta que o *Otelo* de Shakespeare serve de argumento para vinte e oito narrativas, peças e artigos de Machado, e o ciúme ocupa um papel importante em sete de seus nove romances. Santiago também possui Iago no nome, além de esse personagem shakespeariano aparecer no título de um dos capítulos mais importantes da obra. Ao lembrar que Santiago chega a chamar a si próprio de Otelo, a crítica ressalta: “É ele mesmo quem revela que se trata da história de Otelo, mas com uma certa diferença” (2008, p. 21).

Ainda de acordo com Caldwell, além do diálogo intertextual da obra de Machado, há também o diálogo intratextual. Por exemplo, ela mostra como o primeiro romance machadiano, *Ressurreição*, é recriado tanto em *Dom Casmurro* quanto em seu último romance, *Memorial de Aires*. Vale lembrar também como Quincas Borba é personagem do

romance de Brás Cubas e dá título ao romance seguinte de Machado, sendo sua figura principal sem nunca aparecer nele. Ele é a figura principal do romance que leva seu nome, pois a obra encena sua teoria do Humanitismo, em que todos são devoradores sociais, denunciando suas consequências desastrosas.

Antonio Candido também destaca a paródia em Machado, ressaltando que, em seus contos e romances, “encontramos, disfarçados por curiosos traços arcaizantes, alguns dos temas que seriam característicos da ficção do século XX” (1995, p. 20). Afora a paródia inter e intratextual, há a crítica à sociedade, sem se prender ao Segundo Reinado ou a uma temporalidade datada, paródia de traço universal. Candido lembra que foi Roger Bastide quem primeiro interpretou como a obra de Machado percebe a natureza de seu país “com penetração e constância; mas em lugar de representá-lo pelos métodos do descritivismo romântico, incorpora-a à filigrana da narrativa, como elemento funcional da composição literária” (1995, p. 25).

Essa espécie de paródia crítica à sociedade é o que Candido diz mais encantá-lo na obra de Machado. Ele fala do Humanitismo de Quincas Borba, que por ser doido se mostra um dos personagens machadianos mais lúcidos. O Humanitismo ilustraria o tema da transformação do homem em objeto do homem, explorando o tema da falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual. Para começar, o crítico lembra a interpretação de Barreto Filho, que vê “o Humanitismo como sátira ao positivismo e em geral ao naturalismo filosófico do século XIX, principalmente sob o aspecto da teoria darwiniana da luta pela vida com sobrevivência do mais apto” (1995, p. 34).

A partir daí, Candido formula sua própria teoria, aprofundando a anterior. É o primeiro a mostrar como os personagens machadianos são devoradores sociais. Para ele, Machado “vê o homem como um ser devorador em cuja dinâmica é um episódio e um caso particular. Essa devoração geral e surda tende a transformar o homem em instrumento do homem” (1995, p. 34). Ele analisa ainda que a consequência dessa visão de mundo se articula “com os conceitos de alienação e decorrente reificação da personalidade, dominantes no pensamento e na crítica marxistas” (1995, p. 34/35).

O próprio prólogo da obra que leva o nome do filósofo louco Quincas Borba aborda esse tema, para antecipá-lo ao leitor. Duas tribos lutam por uma plantação de batata no alto de uma colina. A conclusão devoradora do narrador devorador é a de que se as tribos firmassem um acordo de paz, ambas morreriam, pois não haveria alimento para todos e,

portanto, é a guerra que garante a permanência da raça humana. Visão ironizada por ele mesmo.

A obra inteira se torna ironia à devoração social, denunciando-a e condenando-a ao se constituir como sua ilustração crítica, uma vez que Rubião devora socialmente a herança de Quincas Borba, mas o casal Sofia e Palha traçam um plano para que sejam eles a devorar tal herança. Para isso, Sofia acaba se entregando à devoração sexual de Rubião, que acaba, por sua vez, sendo devorado socialmente pelo casal, pois Sofia e Palha ficam com boa parte do dinheiro e saem ricos, com a aparência social em alta, enquanto o protagonista enganado morre esquecido e abandonado.

É desse modo que Machado não tece uma crítica objetiva, direta e descritiva como no Realismo, mas a incorpora em filigrana à sua poética, denunciando a exploração do homem pelo homem, o egoísmo, a mesquinha e toda sordidez da sociedade moderna capitalista. Ele faz alusões ásperas para provocar a reflexão crítica do leitor a respeito dos fatos encenados. Na verdade, são encenados os impactos que esses fatos geram nos personagens. É demonstrada toda a sua maquinação fria, desde a interna até as inter-relacionais. O próprio narrador acusa o personagem que foi para ganhar a simpatia e a absolvição do leitor, ou seja, para “ganhar a opinião pública”, não de um modo mesquinho tal como seus narradores e personagens, mas a partir da arte enquanto conhecimento crítico e reflexivo.

Podemos dizer que essa é a “triste Guanabara” de Machado de Assis, para fazer uma alusão à barroca triste Bahia de Gregório de Matos. Se a de Gregório foi trocada pela máquina mercante, a de Machado mostra a consequência do mundo mercantil no recôndito mais profundo do ser, no fundo da alma e do coração de seus personagens. Por suas técnicas narrativas rebuscadas, pescadas diretamente da tradição literária universal, em seu sumo poético, Machado nos dá acesso direto às reflexões críticas, desejos, vontades, sentimentos, sensações, enfim, a toda a complexidade interna do ser moderno. Além disso, ele nos instiga a refletir criticamente sobre esse universo ficcional e, assim, estimula nossa intuição intelectual acerca do mundo em que vivemos.

O machadiano mundo desconcertado vem da exploração do homem pelo homem, de seus devoradores sociais. O único meio de vencer essa sociedade vil e egoísta é pelo dom curativo da palavra, ou, como em *Fausto*, pelo amor. O fato de haver possibilidade de absolvição e redenção já frustra qualquer teoria sobre um possível pessimismo na poética de Machado. Helen Caldwell demonstrou como a tese do pessimismo não se confirma no

texto poético machadiano, com aparente concordância posterior de Candido e Ronaldes. Ela mostra como esse mundo desconcertado envolve a tensão fatal entre dois polos simetricamente opostos: de um lado está deus, o amor e o bem; do outro, o diabo, o amor-próprio e o mal.

Para a crítica, o diabo, em Machado, está ligado ao amor-próprio, ao egoísmo, à sede de glória e celebridade, à mesquinha e à exploração cínica do outro. A função do narrador é transformar esse polo negativo em positivo pela sua narrativa poética, convertendo amor-próprio em amor, mal em bem, diabo em deus, exploração em solidariedade. Brás Cubas pode se salvar por seu amor não oficial, portanto efetivo, por Virgília. Já Dom Casmurro precisa se “capitular”, precisa se transformar um pouco naquilo que Capitu representa, transformando seu amor-próprio e egoísta num amor como o de sua dedicada e delicada esposa por ele.

Dom Casmurro diz claramente se sentir entre deus e o diabo: entre sua mãe (com seu seminário, a fim de formá-lo padre) e Capitu (que ele considera o pecado da carne e o diabo – que é sempre o outro). É especialmente isso que o casmurro narrador alega para convencer o leitor a relevar sua vida de aparência. Mas talvez o diabo seja ele mesmo e Capitu seja deus, uma vez que o amor de Capitu por ele é efetivo, já o amor dele por ela é neurótico, paranoico, se traduzindo, em última instância, em amor-próprio. Podemos entender que o amor é sincero e altero, simbolizando o bem e deus; por outro lado, o amor-próprio é autocentrado e individualista, mesquinho e egoísta, se adequando ao mal e ao diabo.

O amor em Rosa recria o de Machado não só no aspecto fáustico de ser o elemento primordial de salvação da alma, mas também pela simbologia mística do número três. O típico amor machadiano consiste em um triângulo amoroso. Não que seus narradores protagonistas não possuam outras relações para além do triângulo, mas elas não possuem significado fundamental na vida amorosa de seus seres. Assim, tem-se nas *Memórias Póstumas*: Cubas-Virgília-Lobo Neves; em *Quincas Borba*: Rubião-Sofia-Palha; em *Esau e Jacó*: Pedro-Flora-Paulo; em *A cartomante*: Camilo-Rita-Vilela; e em *Dom Casmurro*: Bento-Capitu-Escobar, só para citar alguns exemplos.

É difícil definir a simbologia do número três na dimensão amorosa das obras machadianas. Podemos arriscar que essa simbologia oscila entre a complementaridade dos lados e da santíssima trindade; seu formato piramidal, unindo a terra de sua base e os céus para onde aponta; além de remeter à tríade que é a própria literatura, com seu jogo de

complementaridade entre obra artística, autor e leitor. Na poética de Machado, esse leitor deve ser tão atento e criador quanto o autor, para gerar essa completude. Essa capacidade de criação há de gerar reflexão crítica, conhecimento e uma práxis mais reflexiva, solidária e fraterna.

Interessante na poética machadiana do amor é o fato de parecer que, para ele, o amor oficial representa um enfraquecimento do amor efetivo e afetivo (não oficial). Quando do casamento com Capitu, o amor de Bentinho se torna obsessão e paranoia, destruindo sua vida e gerando o interesse em amores não oficiais, como os não realizados com a esposa de Escobar, e melhor amiga de Capitu, Sancha, e com a irmã de Escobar, além de seus amores realizados com as prostitutas após a separação de sua esposa. O amor interesseiro é outra das formas machadianas de amor por excelência: interesse tanto financeiro quanto carnal.

Brás Cubas tem seu primeiro amor interesseiro com Marcela, que o amou “durante quinze meses e onze contos de réis” (1995, p. 35). Ele tem interesse sexual por ela; e ela tem interesse financeiro por ele. Cubas tenta casar por interesse, político e financeiro, com Virgília, mas quem acaba fazendo isso e tendo um amor desgraçado, por oficial, é Lobo Neves, o que ironicamente salva o amor de Cubas por ela, pois, ao se tornar não oficial, pode ser efetivo e afetivo.

É importante ressaltar que, mesmo efetivo, o amor de Cubas por Virgília representa uma relação de poder, como se Cubas “desse o troco” em Lobo Neves, que “roubou” sua esposa, submetendo-lhe ao vexame público do adultério, rebaixando-o na “opinião pública”. Numa inversão carnavalesca dos valores sociais da época, Machado coloca o amor não oficial como superior ao oficial. Parodia não só obras literárias, como também a própria sociedade, invertendo valores conservadores em libertários.

O número três também é simbólico no amor rosiano, não só por uma espécie de triângulo amoroso entre Riobaldo, Otacília e Diadorim, mas também porque o narrador-protagonista possui três amores em sua vida e sua morte, cada amada representando uma dimensão vital do amor humano. Brás Cubas, além de se envolver num triângulo amoroso, possui três amores: Marcela, Eugênia e Virgília. A diferença é que esses três amores são expressões distintas do amor interesseiro. Só depois de perder qualquer possibilidade de interesse, o amor de Cubas por Virgília se torna efetivo.

Já Riobaldo tem de passar pelas três dimensões do amor como pelas três esferas vitais – pelo inferno do amor carnal de Nhorinhá; pelo purgatório do amor incondicional,

platônico e impossível por Diadorim; e pelo céu do amor realizado e monogâmico com Otacília. Vale lembrar que seus três amores mais significativos não excluem outras “formas de amor”. As relações interpessoais são materializadas em toda a sua plenitude, inclusive através dos dois estupros que Riobaldo confessa ter cometido.

De qualquer modo, Nhorinhá representa o amor carnal e erótico, seu amadurecimento pelo aprendizado da prática; Diadorim, o divino ideal amor platônico e seus perigos heroicos, simbolizando a dimensão do amor desenganado, frustrado, impossível, a dor de amor; Otacília encena o amor civil, racional, de papel passado, jurídico e realizado – em suma, oficial. Há a tensão entre os amores não oficiais por Diadorim e Nhorinhá com o oficial por Otacília. Nisso não há hierarquia. Diferente da poética machadiana, as três dimensões amorosas são igualmente importantes e se complementam, embora Riobaldo demonstre sempre predileção por Diadorim.

Em Rosa, o amor oficial e o não oficial parecem se complementar; em Machado, ele se expressa na tensão entre amor e amor-próprio. Essa noção do diabo como amor-próprio, egoísmo, sede de conhecimento fútil e celebridade fácil parece repercutir profundamente na noção do diabo rosiano enquanto homem humano com poder de mando e comando, enclausurado em sua mera subjetividade autocentrada. O diabo é aquele que exerce poder sobre o outro, sequestrando-lhe a individualidade, autonomia e independência. O diabo é aquele que exerce o poder hierárquico roubando a liberdade alheia, submetendo os outros; ou, para usar parâmetros machadianos, devorando-os socialmente. Esse tema liga-se ao motivo fáustico do pacto, no equilíbrio da tensão entre deus e diabo. O sonho de seus personagens é tornarem-se personagens.

Essa noção do demo gera o mundo desconcertado do sertão. Para começar, há dois mundos desconcertados: o sertão divino-heroico do personagem, onde vigora o poder de mando e comando dos chefes jagunços; e o mundo desconcertado do ser tão racional do narrador Range-Rede, que perdeu a capacidade primitiva da linguagem poética original e originária, que Riobaldo busca resgatar com seu canto, que, em suma, parodia essa linguagem poética, reinventando-a. Ao recriar a linguagem antiga e libertadora, o Range-Rede pretende também se reinventar, advogando sua consumação em homem integral, síntese das sete dimensões do sertão de seus chefes principais e suas doze dimensões de todos os chefes e da totalidade zodiacal de seus céus.

A temporalidade cíclica, seu canto poético e amor não oficial e sincero por Diadorim e Nhorinhá, assim como seu amor oficial, mas igualmente sincero por Otacília,

prometem libertá-lo do pacto firmado com o diabo. Como Fausto e Cubas, ele advoga em causa própria, tentando, por estratégias cômicas e carnavalescas, conquistar a simpatia do público (ou seja, a de todos os doutores letrados que se puserem como seu interlocutor oculto, além dos próprios leitores, representados por ele), para conseguir sua absolvição, tanto por parte da sociedade quanto por parte de si mesmo, do diabo, de deus, de Diadorim, dos anjos e de todos os demais.

É a última Diadorim – inflexível personagem trágica, com sua irrefreável sede de vingança – que liga definitivamente o universo ficcional de Rosa ao de Machado, em sua recriação paródica. A sede de vingança de Diadorim é herança “genética” de Dom Casmurro para Riobaldo, assim como foi de Otelo para Machado e de Medeia ou da *Oréstia* para Shakespeare. Se Cubas é o Otelo brasileiro de Machado, Diadorim se faz o Otelo brasileiro de Rosa, até porque, nesse momento, ela usa seu travestimento heroico de homem como máscara exterior, enquanto o lado interior da máscara representa a inflexibilidade trágica de Antígona. Inclusive, o nome de Diadorim ressoa o de Desdêmona, com seu eco em “d”. A personagem oscila entre ser Otelo de Riobaldo e seu amor shakespeariano.

Já falamos exaustivamente sobre esses paródicos traços barrocos da obra rosiana. Para concluir sobre as ressonâncias machadianas nessa obra sertaneja, vale ressaltar como os dois escritores se fazem brasileiros por serem universais. Candido já tinha falado da explosão do regionalismo em Rosa, formando uma espécie de regionalismo universal, numa rebuscada dialética entre o particular e o geral. Essa estratégia pode vir da concepção poética expressa por Machado em seu artigo sobre o instinto de nacionalidade (1959), ao tomar Shakespeare como exemplo do mais inglês dos escritores, ainda que suas obras não se passem na Inglaterra, obviamente excluindo a cor local, mas sequer chegando a se referir à história desse país.

Nesse comentário de Machado, fica muito claro como, para ele, a identidade de uma obra nada tinha a ver com pintar descritivamente as cores locais do país, tampouco com citar fatos ou personagens históricos. Para Machado, o que faz um escritor ser local é justamente o fato de se constituir universal. O que faz um autor ser nacional é aquilo que ele chama de “sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. Machado desliga completamente o instinto de nacionalidade dos grandes escritores de qualquer cor local ou datação histórica, como quereria um romântico ou um realista.

Guimarães Rosa parece querer dar um passo adiante. Ao invés de apagar a cor local e as referências históricas, o escritor sertanejo procura reconciliá-las com esse sentimento íntimo. Vale lembrar que, como no Fausto de Goethe, a obra de Machado chega a se referir a datas exatas e a fatos que realmente aconteceram. Além dessas referências históricas, Rosa parece reconciliá-las com o pitoresco, convertendo-os em símbolos poéticos. A cor local se torna natureza viva em *physis*, às vezes refletindo os sentimentos dos personagens, às vezes interferindo no rumo da narrativa de modo a se tornar ela mesma personagem, talvez o mais personagente de todos.

Maior exemplo dessa simbologia plurissignificativa, a que é submetida o pitoresco, é o buriti. A palmeira aparece na obra de Machado e de vários outros escritores dos séculos XIX e XX. Sua simbologia maior vem do poema em que Gonçalves Dias representa a nacionalidade, sua exuberância natural e a nostalgia de casa. Rosa especifica a palmeira em buriti, ampliando sua significação ao infinito, representando, por exemplo, o falo encravado na carne, num ato erótico de proliferação desenfreada, como também a ligação entre a terra (por suas raízes) com o céu (por sua copa), conformando-se assim em uma pirâmide mística. A cada aparição, o buriti ganha nova conotação.

A vegetação começa a deixar de ser mera cor local descrita na literatura brasileira para ganhar vida geológica, contornos geopoéticos – a exemplo da obra de Goethe –, no começo do século XX, com Euclides da Cunha. Inspirado em Goethe, ele dá vida à vegetação, ao mineral e a todos os elementos da terra, tornando-a personagem vivo de sua obra – chegando, inclusive, a se arregimentar e lutar ao lado dos sertanejos contra as tropas invasoras do litoral.

Os elementos da terra estão em consonância com a guerra sertaneja, pois a elevam à batalha ancestral que os formou. O embate de proporção astronômica entre seus elementos a originou, elevando o continente americano pela mistura do encontro de placas tectônicas e explosões vulcânicas colossais. A obra de Rosa, além de encenar a gestação da terra, representa a do universo. Rosa eleva a poética sertaneja de Euclides da Cunha à última potência do conhecimento, da ciência, da filosofia, da literatura, da cultura, da arte.

Em meados do século XIX até o começo do XX, Machado pintou a nacionalidade por meio do sentimento e da reflexão crítica sobre os dramas universais dos seres, expressos como tragicomédia dos homens e mulheres brasileiros. Euclides pintou a identidade nacional com pinceis poéticos, destituindo qualquer descritivismo realista ou linearidade positivista, para dar vida aos vivos, ou seja, a toda a natureza, transferindo o

centro da nacionalidade do litoral urbano para o interior do país e de si, ressoando profundamente na poética rosiana. Euclides promove a primeira migração da identidade nacional, tanto do centro quanto da selva idealizada, para o povo sofrido do sertão plural.

Capítulo 6

Os sertões geopoéticos nas veredas do *Grande sertão*

6.1 O *Grande sertão* Cunha um consórcio entre ciência e arte

Todo escritor literário parece possuir um projeto poético: o de Gregório é a crônica satírica da Bahia seiscentista; o de Claudio Manuel da Costa é a dissonância entre a singeleza da alma e a aspereza do meio e do amor; o de José de Alencar, forjar a identidade nacional pela harmonia mítica e ingênua do branco com o índio; o de Machado trata de converter o leitor de literatura mimética em leitor de literatura poética. O projeto literário de Euclides da Cunha consiste no consórcio entre ciência e arte, como ele explica em carta a José Veríssimo, ao afirmar que se trata da “tendência mais elevada do pensamento humano” (1997, p. 143/144).

Essa elaboração de uma obra artística (nesse caso, uma narrativa ficcional) misturada a uma nova concepção de ciência, que não exclui a invenção, imaginação e criatividade, levou a obra maior de Euclides da Cunha, *Os sertões*, a ser compreendida pelos críticos literários ora como ensaio científico, ora como narrativa ficcional, ora como ambas as coisas. Aderem à tese do ensaio científico críticos como Franklin de Oliveira e Luiz Costa Lima; entusiasta da teoria da narrativa ficcional é Afrânio Coutinho, que se diz inspirado por João Ribeiro; defensores da visão euclidiana do consórcio entre ciência e arte são Antonio Candido, Gilberto Freyre, Berthold Zilly e Ronaldo de Melo e Souza.

Seguindo a sugestão das situações narrativas delineadas por Franz Stanzel, assim como a construção dos monólogos narrativos por Dorrit Cohn, podemos deduzir que a especificidade da ficção literária narrativa é a dupla mediação da linguagem entre narrador e personagem, o que leva Ronaldo a bater o martelo a favor da tese de que *Os sertões* constituem uma obra de arte ficcional que não deixa de se consorciar com a ciência. Euclides acaba renunciando todo o desenvolvimento da ciência do século XX, ao advogar pela indissociabilidade entre ciência e arte.

Realmente, nenhuma outra ficção, artística ou científica, possui a dupla mediação narrativa entre personagem e narrador. Antes de chegar ao leitor, a estória passa ao menos por esses dois “filtros”: o narrador e o personagem. Do mesmo modo, a única ficção que possui a mediação do eu lírico é a poesia; a mediação única do personagem, o drama; a mediação do cinema se dá pelo movimento da câmera; e assim por diante. A ciência clássica nega seu caráter ficcional, afirmando-se como verdade; já a ciência contemporânea relativiza isso, instaurando o princípio da incerteza e da dúvida, da criatividade como princípio universal e da observação científica implicando a imperfeição de sentidos do observador, incluindo sua instância em seu processo.

Ilya Prigogine escreveu uma obra clássica, *A nova aliança*, a respeito da evolução da ciência, que passou a incluir processos típicos da natureza e do universo, como a constante criação, invenção, imaginação. A nova aliança consiste numa espécie de retorno à primitiva união entre ciência e natureza. Como a arte se processa por princípios equivalentes aos da natureza, a união entre ciência e natureza implica irrevogavelmente o consórcio entre ciência e arte, pela inclusão inevitável da criatividade, princípio telúrico e cósmico por excelência:

A ciência se afirma hoje como ciência humana, ciência feita por homens e para homens. No seio de uma população rica e diversa em práticas cognitivas, nossa ciência ocupa a posição singular de escuta poética da natureza – no sentido etimológico em que o poeta é um fabricante –, exploração ativa, manipuladora e calculadora, mas doravante capaz de respeitar a natureza que ele faz falar (1984, p. 215).

Na sua reflexão crítica sobre ser e devir, permanência e mudança, o físico russo conclui: “Sem dúvida a ciência é uma arte de manipular a natureza. Mas é também um esforço para compreender, para responder a algumas questões que, de geração em geração, alguns homens não cessaram de colocar a eles mesmos” (1984, p. 203). A ciência não consiste só em elaborar questões e soluções novas, mas de repensar e renovar questões antigas tidas como ultrapassadas. Elas sempre acabam retornando e, em geral, se mostram o meio mais profícuo de gerar novidade.

A ciência não só manipula a natureza e a compreende, como passa a se processar pelo seu princípio básico da criatividade, da brotação incessante, ligando-se à *physis* grega (processo autônomo de transformação). A novidade científica brota da renovação da visão antiga. Foi isso que Einstein quis fazer quando, em sua teoria da relatividade, acabou reinserindo a instância do observador na natureza por ele observada. A natureza observada aos poucos voltava à sua antiga aliança com a instância do observador. Nesse sentido, a defesa de Prigogine em relação à ciência se assemelha à de Euclides e à de Rosa em relação à arte.

Euclides da Cunha não deixa de abordar poeticamente o tema da atuação da natureza sobre o homem e do homem sobre a natureza. Sua obra já prenunciava a retomada do pacto entre homem e natureza, ciência e arte. Essa nova aliança, sobre alicerces bem

antigos, consiste em reconhecer que a observação da natureza se concilia com a visão do observador. Tal visão dialética derruba qualquer princípio de linearidade positivista ou determinação naturalista.

No final da primeira parte de seus sertões plurais, “A terra”, Euclides encena a dialética da construção e extinção de um deserto, ambas por um agente geológico inesperado – o homem –, desiludindo a expectativa do leitor. Para mostrar esse debate e embate, o observador itinerante apela para sua máscara de investigador dialético e mostra sua visão da união entre a fantasia da arte com o rigor da ciência: “Imaginamo-los há pouco, numa retrospectiva em que, certo, a fantasia se insurgiu contra a gravidade da ciência, a emergirem geologicamente modernos, de um mar terciário” (1984, p. 33).

Com base nessa reflexão, o personagem-narrador veste a máscara de historiador irônico e denuncia o homem como um histórico fazedor de desertos, talvez mais do que todos os demais agentes geológicos. O mesmo homem que tem o potencial de atuar tão negativamente sobre a natureza tem também a oportunidade de restaurá-la, segundo o movimento dialético proposto por Euclides. Ele comenta como, depois de tomar Cartago, os romanos tiveram de vencer também a natureza, manipulando-a com seu engenho para extinguir o deserto, tornando-o novamente habitável. Como duas partículas que coexistem, o martírio da terra implica o do homem e vice-versa.

O movimento dialético da ciência é o de se reabilitar por meio da natureza e da arte. A ciência tradicional do céu inteligível platônico ou da física aristotélica das trajetórias astronômicas divinas e imutáveis, que havia desencantado o mundo por entendê-lo divino e estático, é reencantado ao reconhecer a plena diversidade do mundo: certo grau de indeterminismo, de incerteza, que assimila toda a criatividade proliferante da natureza e da arte como princípios constitutivos de tudo, se tornando princípio científico de composição e elaboração – acaso e necessidade, nas palavras de Prigogine. Para ele, não se pode descrever a natureza “do exterior”, como simples espectador.

Ele destaca que “numerosos críticos da ciência moderna acentuaram o caráter de passividade e submissão que a física matemática empresta à natureza que descreve” (1984, p. 205). Desse modo, a ciência contemporânea se voltou para entender a natureza em toda a sua atividade e complexidade, não mais como um objeto estático e passivo. A ciência contemporânea passou a entender a natureza como algo vivo e ativo, exatamente como os nativos americanos. Por ironia, foi essa compreensão avançada da natureza por parte dos

ameríndios que serviu de pretexto para os europeus dizimá-los, considerando moderno o entendimento europeu atrasado de uma natureza autômata, objetificada, previsível.

As mônadas de Leibniz acabam demonstrando-se incompatíveis com a realidade e com a natureza. A ciência tributária da metafísica platônica percebe que precisa se tornar dinâmica e múltipla, para poder compreender o mundo e explicá-lo. Porém, sua explicação racional é resultado de todo um processo de construção imaginativa. A própria teoria monádica de Leibniz foi criada e imaginada por ele, tanto que não corresponde à realidade. Numa crítica mais radical e ácida, podemos considerá-la como “delírio lógico” e incluí-la na categoria do Realismo fantástico. Vale reassaltar que a tese leibniziana tem sua utilidade, ao servir de parâmetro ideal e base comparativa para as reflexões do mundo real.

Na contemporaneidade, a ciência também teve sua expectativa desiludida quando “descobrimos agora a violência do universo, sabemos que as estrelas explodem e que as galáxias nascem e morrem” (Prigogine: 1984, p. 206). Aquele equilíbrio clássico, que já havia caído na arte, cai também na esfera da ciência. O mundo e o universo são muito mais barrocos, proliferantes, violentos e caóticos do que supunha a razão pura. Ele possui pulsares e quasares transbordantes, buracos negros inimagináveis, forças magnéticas tão invisíveis quanto determinantes e o potencial incalculável de muitos Big Bang.

A arte descobriu esses princípios antes da ciência, como soe acontecer. Soa o alarme da ciência: agora ela busca seu caráter quântico para se reabilitar, fugindo daquele impávido demônio de Laplace, capaz de calcular o passado e o futuro das partículas, ainda que meramente pela análise de suas trajetórias. O próprio Laplace acabou concluindo que seu demônio não era capaz de calcular tudo e que o futuro é imprevisível. Muitas coisas fogem ao alcance da ciência. Quanto mais ela admite isso, mais espaço tem para inovar e avançar.

A trajetória da física clássica se soma ao processo da moderna; a dinâmica à termodinâmica; o ser ao devir; a permanência à mudança. Corpo e onda são indistinguíveis, como a matéria e o espírito. No fim, a síntese não consiste na supremacia de um dos lados – pois eles são inseparáveis e equivalentes –, nem na sua soma, tampouco na sua mistura, mas na sua organização caótica ou no seu caos organizado. A síntese tem múltiplas possibilidades, decididas por acaso e necessidade, que se manifestam para nós apenas no seu aspecto de probabilidade dentro da sua imprevisibilidade. Os processos do mundo e do universo são mais móveis, mutantes e complexos do que se pensava.

É exatamente isso que sugere “A terra”, primeira parte dos sertões plurais de Euclides. Ali se encena todo um movimento telúrico de tensão dialética dos elementos minerais e naturais opostos, com seu embate formando toda a terra. O encontro de colossais placas tectônicas e titânicas explosões vulcânicas elevaram as terras da América, deixando por toda a parte indícios do mar cretáceo que foi – como a água salgada do Titicaca, a mais de 4.000 metros de altura, ou o Salar de Uyuni (Deserto do Sal), ou fósseis de peixes da época cretácea. Euclides não chama essa visão, da origem das terras americanas, de verdade científica, mas de “sonho de geólogo” e de “sugestão empolgante”.

A disputa de teses a respeito da origem do mundo – entre marítima ou vulcânica, netunismo ou vulcanismo – é antiquíssima. Goethe toma parte na disputa em seu *Fausto*. Na segunda parte da tragédia, o universal romântico alemão realiza a moderna plasmação mitopoética de teorias científicas contemporâneas, embora de origem muito antiga. Ele põe em cena essa contenda geológica entre o “vulcanismo” de Mefisto e o “netunismo” de Fausto. Chegou a hora de a arte encenar a ciência, sem se deslocar da alquimia, da magia, da constante transformação.

O diabo começa defendendo sua concepção vulcânica de mundo: “Em que arde fogo cêntrico, abraseando/ Voraz conflagração em torno acesa,/ Vimo-nos, na luz exagerada// Do alto e baixo a expelir bofes medonhos,/ O inferno encheu de enxofre, ácido e azia, // Rebentou afinal a térrea crusta”. Sem distinção entre mestre e aprendiz, mas num diálogo entre iguais, Fausto retruca: “Quando em si se esculpiu a natureza,/ Arrematou o globo com pureza;/ Com píncaros e abismos se encantou,/ Rochas, montanhas, morros alinhou/ Em elos de colinas descompôs-se,/ Que em queda suave para o vale trouxe./ Por seu prazer tudo verdeja e cresce,/ De absurdos torvelinhos não carece” (2011, p. 467/468).

A visão fáustica da origem marítima do mundo inclui o entendimento grego de natureza enquanto *physis*: “Por seu prazer tudo verdeja e cresce”. Essa parece ter sido a perspectiva de mundo encantado que deslumbrou Euclides da Cunha. Na sua formação e transformação poética das terras da América, ele evoca claramente o netunismo de Fausto, dando uma concepção marítima para seus sertões, sem excluir o vulcanismo das explosões monumentais, expelindo o magma que ajudou a moldar a terra, inclusive, fertilizando-a.

Ronaldes ressalta que a origem marítima da terra se compagina na poesia homérica, no pensamento pré-socrático e até anteriormente. Para ele, “o mar simbolicamente se representa como expressão do ato genesiaco” (2009, p. 21/22). A aliança entre ciência e arte deve incluir o pacto entre netunismo e vulcanismo, embora Euclides pareça privilegiar

a origem pelo mar. Ressaca no fundo da alma de Capitu expressa em seu olhar, ou no mar de amor que é a sertaneja Diadorim. É Tristão de Ataíde quem ressalta que Rosa uniu “o espírito telúrico e o espírito oceânico” (1983, p. 142).

É interessante notar que, em *Nuestra tierra*, quase 40 anos depois do sucesso euclidiano, Emilio Romero lança entendimento semelhante ao sertanejo. Para ele, a costa do Peru é resultado de uma luta tremenda dos elementos. Em sua visão poética da origem da América (visão essa que entendemos mais se aproximar da realidade), ele compreende que a própria terra faz sua biografia com o estrondo dos vulcões, a tremenda força dos rios e a velocidade dos ventos. A terra sertaneja de Euclides também faz sua própria biografia, ela chega a se arregimentar para lutar ao lado dos excluídos, dificultando ao máximo o avanço dos opressores. Essa compreensão se reflete em Guimarães Rosa, quando, numa espécie de prosopopeia, a terra é tão importante que o morro dá recado aos heróis, salvando suas vidas.

Emilio Romero lembra ainda que a cordilheira dos Andes é a mais grandiosa formação montanhosa do planeta. Ela atinge do gelo glacial à floresta amazônica, passando por litorais, desertos, vales, barrancos, penhascos, abismos etc. Ele a interpreta como “uma tragédia grandiosa para se chegar a deus” (1941, p. 39). Como Euclides, Romero delinea a consonância da luta da terra com a do homem: “Cada povo da América em sua pátria tem uma grande batalha a vencer, a missão que a cada geração nos lega o destino pela formação da pátria” (1941, p. 7).

A narrativa ficcional de Euclides envereda pela formação da pátria por meio do genocídio daqueles que o narrador mostra possuírem o cerne da identidade nacional, demonstrando ser um ato suicida em relação à nossa nacionalidade. Talvez por isso o historiador irônico termine a obra refletindo criticamente que a guerra de Canudos foi um crime contra a nacionalidade. Inclusive, a terra ajudou o sertanejo a se constituir como cerne da nossa identidade pátria, pois o isolou geograficamente, impedindo que ele fosse “infectado” com a cultura europeia, cientificista, individualista e reificante. Isolado, o sertanejo desenvolveu compreensão própria de mundo, formando uma cultura singular só existente no Brasil, traço distintivo de nosso povo.

O romance de formação no *Grande sertão* é muito mais obscuro em seu poder de alusão. Ele é um romance de formação pessoal do homem integral por meio do gênio romântico, mas também de formação nacional, já que narra um rito de fundação e de passagem que é o pacto, com sua conseqüente Batalha Final – fronteira última entre a

criatividade divino-heroica do personagem e o rigor de reflexão racional do narrador. Sua estória dá a entender que a República Velha foi o período de formação da identidade nacional do Brasil, por constituir sua época épica de fundação de uma cultura plural que, com seus híbridos seres singulares, encena o princípio de paródia ao misturar as diferentes culturas do mundo para formar a sua própria.

Conforme se pode extrair da visão rosiana, se o microcosmo reflete o macro pela isomorfia entre todas as camadas (ou equivalência de janelas, como diria Brás Cubas), e o mundo microscópico se desenvolve em concepção divina e heroica, para depois alcançar o equilíbrio racional, então também o universo macroscópico deve seguir essa trajetória. As veredas do sertão rosiano encenam não só a origem do mundo sertanejo, como igualmente representa uma concepção do universo começando nada do Big Bang e se expandido na violência do ritmo divino-heroico até atingir sua harmonia.

Seu universo é violento como o de Prigogine, com estrelas explodindo em mito a todo o momento, até formar a totalidade dos céus que vemos, com suas luzes de astros mortos há milênios. Esses corpos cósmicos se movimentam caoticamente, chocando-se muitas vezes uns contra os outros, unindo elementos diversamente, formando novos corpos a partir dos que anteriormente colidiram, jorrando estilhaços e magnetismos para todos os lados, até os campos se entrelaçarem, formando órbitas mais estáveis, que esses corpos novos percorrem em certo equilíbrio caótico de acaso e necessidade.

Sobre essa constante mutação do mundo e do universo, que, de certo modo, forma a si mesmo, Prigogine avalia que ela não se coaduna ao poder de dominação. A ciência passa a buscar o mesmo movimento que a sociedade: livrar a natureza do poder de dominação e tornar-se “uma ciência do mundo povoado de seres capazes de evoluir, e de inovar, de seres dos quais não podemos, salvo escravizando-os, dar o comportamento previsível e controlável” (1984, p. 207). Querer tornar o mundo estático e imutável, previsível e controlável, significa escravizá-lo. Ainda assim, as coisas não se tornam completamente previsíveis, pois os escravos podem ter comportamentos inesperados, como o Prudêncio de Machado de Assis, que assimilou o comportamento do tirano.

Toda a trama dos sertões euclidianos se passa no embate de dominação entre os elementos naturais, os genes humanos (que em combinações singulares formou as diversas “raças” de brasileiros) e as sociedades humanas. O elemento natural ou racial utilizado como motivo para dominação é refutado pela sugestão dialética. Já a dominação de um ser

sobre o outro é encenada numa nova épica de forma trágica, denunciando o martírio das terras e dos homens explorados pelos homens.

O *Grande sertão* se passa todo na época divino-heroica do poder de mando e comando dos chefes jagunços. Esse poder gera duas guerras com muitas batalhas. Duas guerras são externas e se expressam como demandas épicas, as outras são internas. A primeira demanda épica consiste justamente na linha narrativa euclidiana por excelência do ser tão rosiano, pois se trata da guerra civilizatória de Zé Bebelo contra o sertão supostamente bárbaro. A segunda contenda heroica é a de vingança familiar de Diadorim, trágica e fáustica por excelência, sem excluir o épico e o cômico.

Esse capítulo nos permite interpretar um dos sentidos fundamentais da tensão entre o primitivo e o civilizado nas obras sertanejas. A bifurcação da natureza no sertão de Riobaldo consiste na representação do sertão rústico e antigo como o espaço do poder da intuição, criatividade, imaginação, inovação, engenhosidade dos seres humanos primitivos, encenadas numa aura divina. Já a suposta civilização, imposta indiretamente por Zé Bebelo, consiste na barbárie da busca desenfreada por dinheiro, mesmo que se tenha que explorar o próximo até o limite. O civilizado equivale ao racional e ao cientificismo oficial do fáustico (e, ao mesmo tempo, mefistofélico) interlocutor oculto e o primitivo equivale à criatividade divino-heroica do sertão antigo.

A concepção rosiana talvez seja uma reelaboração, elevada à última potência, da concepção euclidiana do consórcio entre ciência e arte, em consonância com a tensão entre civilização e barbárie. O historiador irônico questiona constantemente quem é o civilizado e o bárbaro, quem é o primitivo e o moderno, o que é civilização e barbárie. Aqueles supostamente primitivos possuem criatividade e cultura próprias; já os que se consideram civilizados só sabem papagaiar a ciência europeia reificante de sua época, a racionalidade fria da opressão, repressão, exploração, tortura e massacre. Se a visão europeia considera o outro um objeto morto, inanimado, estático e imutável, por que não explorá-lo?

Não reconhecer o outro como sujeito é sempre muito interessante para qualquer tirano: é o pretexto ideal para promover a exploração. Esse é o tipo de caráter imperial dos personagens machadianos. Em *Euclides*, o sertanejo primitivo representa o sonho e a fantasia que geram uma compreensão própria de mundo, originando culturas e hábitos singulares. Já os litorâneos supostamente civilizados representam o rigor duro da ciência antiga. O narrador de *Os sertões* sugere que essa tensão dicotômica e destrutiva deveria ser

harmônica e cooperativa, formando o moderníssimo consórcio entre fantasia onírica da arte e rigor da reflexão crítica da ciência.

Esse drama sertanejo representa o atrito da ciência clássica com a contemporânea. As tensões sertanejas entre primitivo e civilizado, estático e dinâmico, passivo e ativo de certa forma encenam o próprio desenvolvimento da sociedade humana e da ciência. Se a filosofia evoluiu da poesia para a razão fria, assim como os homens passaram da poesia à dicção heroica e daí à racional, agora a ciência tem seu retorno, indo do mundo estático da imutável filosofia metafísica para a poesia da complexidade e diversidade de tudo, como na interpretação de Prigogine:

Tanto ao nível macroscópico como ao nível microscópico, as ciências da natureza libertaram-se, portanto, de uma concepção estreita da realidade objetiva que crê dever negar em seus princípios a novidade e a diversidade, em nome de uma lei universal imutável. Libertaram-se de um fascínio que nos representava a racionalidade como coisa fechada, o conhecimento como estando em vias acabadas. Doravante, elas estão abertas à imprevisibilidade, da qual não fazem mais o sinal de um conhecimento imperfeito, de um controle insuficiente. Abriram-se, por isso, ao diálogo com uma natureza que não pode ser dominada mediante um golpe de vista teórico, mas somente explorada, com um mundo aberto ao qual pertencemos e em cuja construção colaboramos (1984, p. 209).

Colaboração entre homem e mundo, entre a terra e os seres que a habitam, é justamente o que sugere a visão sertaneja de Euclides da Cunha. O autor já previa a inevitável fusão entre ciência e arte, do mesmo modo que para os antigos pensar era indissociável de poetar. Evolução científica ou retorno modificado? Depende da instância do observador, como advoga a física quântica. Do mesmo modo que o observador itinerante euclidiano e o interlocutor oculto rosiano, também o cientista contemporâneo precisa ser, ao mesmo tempo, ator e espectador da natureza, como avalia Prigogine.

Ele quer renovar a situação do “observador desencarnado” e do “objeto descrito de uma posição de sobrevoos” construída pela ciência clássica. A encenação do plural sertão euclidiano depende da instância do observador itinerante que percorre a terra ignota, rumo ao desconhecido. A aventura científica também se lança ao oculto com suas hipóteses, as

quais muitas vezes são derrubadas, mas, outras, confirmadas. Agora, a dinâmica, equiparada com o operador da entropia, nos permite descrever o mundo complexo, para além da superfície. Passamos a ter um mundo povoado de observadores, isto é, de naturezas. A física teórica já pode compreender certas questões filosóficas que se referem à situação do homem no mundo, coisa que a literatura sempre fez.

Esse diálogo do homem com a natureza implica o consórcio entre ciência e arte, entre rigor de observação, de reflexão crítica, e vigor de imaginação, sonho, fantasia. A arte científica de Euclides da Cunha se processa pelos mesmos princípios da natureza de brotação incessante, numa invenção constante e monumental e de isomorfia entre todas as camadas. Com isso, a terra, o homem e a luta funcionam pelo mesmo princípio de embate dialético entre elementos opostos que tudo forma, conforma, transforma, reforma – intuição intelectual, imaginação ativa.

Quem interpreta o projeto literário euclidiano da união entre rigor de reflexão crítica e vigor de fantasia onírica é José Carlos Barreto de Santana. Ele lembra que na época de Euclides predominava a “reação científica” que se verificava por meio do positivismo, darwinismo, materialismo dialético, spencerismo e determinismo. Embora realize um estudo profícuo, Santana não consegue se desvencilhar da visão da obra euclidiana como impregnada da ciência hegemônica de sua época, como se fosse usada como princípio de composição e não para ironizá-la. Sendo assim, a obra de Euclides teria um viés positivista e determinista.

Euclides acaba ironizando a marcha ascendente linear e contínua da progressão histórica de Augusto Comte, como também todo determinismo naturalista, denunciando ainda que a sociedade não pode funcionar pela seleção do mais forte senão enlouquece, podendo até perder seu sumo, como no caso de Canudos. O consórcio entre ciência e arte estaria em consonância com a mistura de raças e de elementos naturais da América. A obra de Euclides realmente está impregnada das visões científicas de sua época, porém sempre que essas visões aparecem são contestadas pelo narrador numa costura dialética, que mostra que a natureza não pode ser determinada, nem totalmente prevista, pois é aberta, criativa, proliferante, exatamente como o ponto de vista defendido, no fim do século XX, por Prigogine.

Contrariando Santana, avaliamos que as ciências naturais da poética euclidiana se aproximam mais da ciência contemporânea (da qual ele, evidentemente, não poderia ter conhecimento, pois morreu muito antes de sua origem) do que da de sua época. Acabamos

de ver, por exemplo, que na concepção dialética de Euclides não só o meio influencia o homem, como também o homem influencia o meio. Tanto o deserto influencia os hábitos, culturas e visões de mundos dos seres humanos, como eles são fazedores de desertos. Prova cabal de que a dialética euclidiana afasta qualquer possibilidade de determinismo.

Em relação ao contraponto dialético às teses vigentes em sua época, podemos nos apoiar num tópico intitulado “Um parêntesis irritante”. Esse tópico apresenta um ponto de vista claramente positivista e naturalista, porém o narrador alerta, já no título, que se trata de um parêntesis irritante – que ele abre para demonstrar as visões científicas hegemônicas. Como tais visões são irritantes, não são incorporadas, mas ironizadas por meio de um contraponto dialético no tópico seguinte.

A visão evolucionista e positivista de uma raça superior deve ser vista como um parêntesis irritante e não como a visão de Euclides: “A mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial. Ante as conclusões do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior. A mestiçagem extremada é um retrocesso” (1984, p. 62). Depois desse “parêntesis irritante” que fala em raça superior, ele apresenta seu contraponto dialético, segundo o qual “o sertanejo é antes de tudo um forte” (1984, p. 63).

Como diz Sousândrade, o mundo se espanta diante da vitória do mais fraco! Inversão paródica e carnavalesca da teoria darwinista, abolindo as hierarquias. A visão do narrador-personagem parece enaltecer o sertanejo em sua constituição física, moral e cultural, ironizando os meios supostamente avançados: “O abandono em que jazeram teve função benéfica. Libertou-os da adaptação penosíssima a um estádio social superior, e, simultaneamente, evitou que descambassem para as aberrações e vícios dos meios adiantados” (1984, p. 63). A exuberância barroca da criação incessante e a dialética científica que ironiza o ponto de vista monológico da ciência clássica ressoam intensamente nas veredas do sertão rosiano.

Ronaldes de Melo Souza notou a herança sertaneja de Euclides em Guimarães Rosa: “*Os sertões* e *Grande sertão: veredas* sinalizam, nos respectivos títulos, a mesma ebriedade dionisíaca da excessividade do sertão. Euclides da Cunha e Guimarães Rosa se irmanam na instituição da poética genuinamente brasileira da terra do homem e do homem da terra” (2009, p. 105). Ronaldes também interpreta o consórcio entre ciência e arte desses autores sertanejos da nossa literatura. O crítico alega o estatuto calculado de vigor da inspiração artística e o rigor científico da reflexão.

Para ele, o projeto do consórcio entre ciência e arte implica um amplo diálogo com os discursos da filosofia e da ciência, descartando sempre o monólogo do especialista, em favor do diálogo com os protagonistas do drama gnosiológico. Ronaldo ressalta ainda que “o fenômeno investigado por meio de múltiplas perspectivas discursivas se revela mais sutilmente estruturado do que o objeto composto pelas leis clássicas do entendimento”; sendo assim, “a inflexão inercial do espírito imobilizado na visão monocular da realidade não se compatibiliza com o projeto multidisciplinar de Euclides da Cunha. O multiperspectivismo interdiscursivo corresponde à irreduzível complexidade dos fenômenos observados” (2009, p. 8).

Sobre a suposta adesão euclidiana às visões científicas que vigoravam em sua época, Ronaldo interpreta que o ditame positivista do conhecimento destituído de preconceitos não tem razão. Para ele, a máscara do historiador irônico, além de questionar os preconceitos nacionais acerca da formação do povo brasileiro e da guerra de Canudos, acaba também ironizando as visões científicas vigentes no fim do século XIX e início do XX.

A máscara de investigador dialético também derruba qualquer determinismo e a isomorfia entre as três partes – terra, homem e luta – refuta qualquer possibilidade de progressão linear. Os fragmentos são justapostos descontinuamente, dando saltos ao passado e ao futuro, sem nunca estabelecer um presente fixo. A narrativa fragmentada não possui nenhuma linearidade cronológica, mas segue a observação do narrador em situação narrativa *figural*, que Ronaldo chama personativa. O leitor só consegue ver para onde aponta a observação do personagem narrador, como uma câmera de cinema, o que estabelece um estilo cinematográfico na poética de Euclides.

Essa tensão interna (entre a cultura científica e a exuberância criativa da natureza) que se reflete na arte de Euclides da Cunha (observador itinerante e pintor da natureza telúrica) é projetada como microcosmo interior da batalha exterior entre os homens. A batalha interior diz respeito à solicitação simetricamente oposta entre ciência e arte, no interior do narrador, que tenta casá-las. A guerra externa começa “fria”, com a manipulação da mídia, e termina tiranicamente direta no campo de batalha. Na obra euclidiana, o rigor frio da ciência clássica serve de pretexto para “embasar” cinicamente (tergiversar sobre) o massacre de Canudos em sua Batalha Final, retratada com hipocrisia pelos jornais e por uma classe política que se beneficiava da República.

Essa Batalha Final do apocalipse de Canudos remete, em muitos traços, às batalhas medievais do segundo *Fausto*. A influência de Goethe sobre Euclides é conhecida, mas, em geral, tratada apenas no nível do amor geológico de ambos e suas teorias ousadas a respeito da formação da terra e do planeta; mas essa influência geológica é sobretudo poética e criativa. As batalhas fáusticas e euclidianas ressoam profundamente no *Grande sertão* de Guimarães Rosa, não só por sua épica tragicômica com tons medievais, mas em todo seu sumo poético.

6.2 Os fáusticos apocalipses sertanejos da Batalha Final

Um das principais características do observador itinerante de Euclides da Cunha é a busca do ponto de vista do alto, para pintar seus quadros telúricos da natureza, que se estrutura num grande anfiteatro onde ocorre uma batalha interior do homem consigo mesmo e exterior dos homens uns com os outros. Esse também é o palco da tensão entre rigor científico de observação (e reflexão crítica) e exuberância da gestação contínua da natureza, inspiradora de toda arte, que assimila seus processos, como alegam os românticos alemães.

Essa visão panorâmica permite ao observador enxergar o sertão em toda a sua vastidão e diversidade, como um imenso tabuleiro onde as peças se movem em uma coreografia dramática de vida e morte, amor e ódio. Logo no capítulo II da primeira parte, “A terra”, essa técnica é lançada num “Golpe de vista do alto de Monte Santo”, onde: “Do alto da serra de Monte Santo atentando-se para a região, estendida em torno num raio de quinze léguas, nota-se, como num mapa em relevo, a sua conformação orográfica” (1984, p. 14). A seguir, o observador já fala “Do alto da Favela”.

Como a segunda parte tem por função ensaiar a constituição da diversidade do homem brasileiro, sobretudo do sertanejo, as cenas do alto diminuem, mas o ponto de vista panorâmico se mantém na perspectiva distanciada do narrador. Ainda assim, ele “atinge o alto da montanha. Para um momento... Considera pela última vez o povoado lá embaixo” (1984, p. 125). Essa panorâmica cena exterior não deixa de causar o impacto trágico do sofrimento, com seu sentimento de terror e compaixão, pois, ao se deparar com aquele povoado pobre, o narrador “é invadido de súbita onda de tristeza” (1984, p. 125).

Essa técnica do ponto de vista panorâmico é decisiva mesmo na última parte, destinada a encenar a guerra dos homens entre si. A cena da Batalha Final do apocalipse jagunço é toda narrada por Euclides do alto do Morro da Favela, de onde se podia ver todo

o massacre covarde que se passava embaixo, permitindo ao escritor tecer uma reflexão crítica aguçada e corrosiva sobre esse crime contra a nacionalidade. Nas palavras de Anélia Pietrani: “Canudos lá embaixo, em fogo; o Brasil das caatingas, em deserto; o homem forte sertanejo, isolado” (2010, p. 15).

O impacto trágico dos eventos nos personagens tem seu contraponto crítico de reflexão irônica sobre a presumível superioridade e civilidade do litoral europeizado em relação ao sertão interior, supostamente bárbaro, porém original e singular. Como ressalta a própria Anélia: “Impossível não parar e lustrar as lentes dos óculos que desmascaram nossa visão míope, a visão de um país que insiste no olhar transatlântico, estranho ao interior, ao cerne da nacionalidade – diria Euclides” (2010, p. 14).

Depois de várias expedições frustradas pelo azar (ou sorte), medo, despreparo, mas sobretudo pela união das forças dos sertanejos com a natureza, eles se encontram enfraquecidos. Diante da maleita, de uma defesa sertaneja desguarnecida e do tamanho descomunal das tropas dos soldados da República, já não há meio de resistência. Resistir até o fim se torna algo simbólico e heroico. O ato épico de ultrapassar a si mesmo, resistindo até o fim, confirma a profecia de Conselheiro sobre o apocalipse jagunço. O vencedor da guerra perdeu a batalha histórica, denunciado como tirano usurpador, e os derrotados venceram ao terem sua profecia e perspectiva de mundo confirmadas – ambiguidade barroca, inversão carnavalesca.

A Batalha Final começa com o observador buscando o ponto de vista do alto da Favela: “naquele ponto este morro lendário é um vale. Subindo tem-se a impressão imprevista de se chegar numa baixada” (1984, p. 230). A metamorfose constante da natureza faz com que seus caminhos sejam imprevistos, frustrando as expectativas do observador criticamente preparado com as armas da ciência clássica, que a cada passo se mostram insuficientes por considerar como objeto morto aquilo que é sujeito vivo, dinâmico, mutante e, de certa forma, autônomo e independente.

A guerra não se faz só no campo de batalha, corpo a corpo, mas também por propaganda. Euclides denuncia toda a farsa das falsas publicidades, sobretudo dos jornais da época, que manipulavam, conforme seu interesse, a situação sobre a qual mal tinham informações precisas, tergiversando cínica e perversamente sobre os revoltosos de Canudos como se tratassem de insurgentes monarquistas – que queriam voltar ao passado como bárbaros. Essa mentira capciosa tem o objetivo de “conquistar a opinião pública” das cidades litorâneas contra seu ignoto interior.

Tal situação nos leva à pergunta: as pessoas dissimuladamente civilizadas do litoral brasileiro são autônomas e independentes mesmo sendo manipuladas pela mídia? Os sertanejos não seriam mais livres e autônomos do que elas? Ao papagaiar as teorias alheias, europeias, os escravizadores supostamente civilizados são alienados – escravos da opinião alheia, sem liberdade, sem autonomia, sem uma visão própria de mundo. Já os escravizados possuem a liberdade de criar seu próprio mundo. Ironicamente, o crime contra a nacionalidade acaba revelando nossa identidade nacional, ao sacrificá-la.

Verdadeiro sacrifício ritual para gerar um novo mundo através de uma inversão paródica: ao suicidar sua própria nacionalidade, o litoral, com seus soldados, termina por enviar um artista como Euclides para seu campo de batalha. Ele acaba encenando o cerne de nossa nacionalidade e, de certa forma, salvando-o ao fazer do sacrifício uma verdadeira oferenda aos deuses tupiniquins, a fim de revelar sua identidade. Para Walnice Nogueira Galvão, “*Os sertões* é uma obra de arte literária que aborda o avesso da modernização capitalista”; porque “a modernização custou aos pobres e desvalidos, que se sublevaram em movimentos messiânicos e milenaristas” (2002, p. 371).

Por fim, ela conclui: “A meu ver, *Os sertões* é o *epos* da modernização capitalista focalizada em seu avesso, privilegiando não o progresso e seus benefícios, mas o preço, de fato, pago pelos pobres” (2002, p. 371). O apocalipse aparece aí no sentido bíblico, não só como fim de um mundo, mas também como sua revelação, inovação, criação de um novo mundo, abrindo um novo ciclo. A palavra grega apocalipse significa justamente revelação. Mais uma vez é Walnice Galvão quem analisa:

O grande sintagma narrativo de *Os sertões*, que vai da primeira à última página, foi tomado da Bíblia, no sentido de que começa por um Gênesis ou origem dos tempos e termina por um Apocalipse ou fim dos tempos. E de onde vem o modelo bíblico, em princípio inadmissível para um ateu, cientificista e determinista? Vem dos canudenses, da absorção que Euclides faz do ponto de vista daqueles que se concentravam no Belo Monte para salvar suas almas, num mundo reencantado pela fé, à espera do Messias, que presidiria ao juízo final e à redenção dos justos (2002, p. 371).

A expectativa do observador Euclides é desiludida a cada passo, ao detectar que os supostamente primitivos sertanejos possuem uma organização social muito mais harmônica, solidária e generosa, portanto muito mais civilizada, do que aqueles litorâneos que se supunham civilizados. A civilização assimilada pelo litoral brasileiro é a europeia – a civilização do saque, estupro, tortura, massacre, do suicídio inconsciente e estúpido da nacionalidade sob o falso pretexto do próprio jungir dessa nacionalidade martirizada. História recorrente de nossa pátria até os dias de hoje.

Basta lembrarmos o episódio da visita do papa ao Rio de Janeiro, em que um policial à paisana atirou um molotov contra a polícia fardada. A mídia a princípio sustentou que os manifestantes haviam atirado o artefato. Com imagens da internet que comprovaram que o molotov fora atirado por um policial à paisana, a mídia hegemônica foi obrigada a voltar atrás e retificar a informação no dia seguinte, explanando toda a sua manipulação do caso para enganar a população, com o fim de voltá-la contra o povo, contra si mesma.

A pátria da oligarquia absoluta de Machado e da manipulação da mídia denunciada por Euclides se perpetua e se mantém forte na luta por assegurar seu *status quo*, concentrando cada vez mais renda e explorando cada vez mais as massas trabalhadoras. Também por isso, essas obras se mantêm atuais tanto no seu sentido universal quanto no seu sentido local. É surpreendente e de amargar perceber que, mais de um século depois, o Brasil da oligarquia absoluta e da manipulação midiática se mantém intacto e cada vez mais forte.

Tema sertanejo por excelência é o da exploração do homem pelo homem no cerne da formação nacional, com a manutenção da nossa cultura própria, singular, original e originária, pelo acaso e necessidade, pela capacidade poética, criativa, intuitiva de nosso povo. A história se repete e sempre acaba surgindo um poeta que revela nossas identidades mais recônditas – com essa descoberta se propagando e perpetuando oralmente, até se converter em arte escrita: conhecimento oficial. Os conhecimentos não oficial e oficial passam a mutuamente se implicar em seu “instinto” de manutenção.

Tudo isso é encarnado mediante o distanciamento crítico reflexivo do narrador. O observador euclidiano procura sempre o ponto de vista do alto para narrar o jogo de xadrez da guerra, em seu grande tabuleiro, que é o anfiteatro sertanejo, onde se passa o drama de seus viventes. Entre “lances épicos” e um “cenário de tragédia”, são narradas as baixas de um lado e de outro, derrotas e vitórias em batalhas, astúcias e estupidezes de ambos os

lados, sobretudo dos soldados da República. O assalto final consta de canhoneios, explosões de dinamite e todo tipo de covardia; tudo anotado em um diário qual interlocutor oculto de Riobaldo.

A morte de Antônio Conselheiro é contada pela voz de Antonio, o Beatinho. A cena do apocalipse final de Canudos se sobrepõe à da morte de Antônio Conselheiro, seu líder. A narração dá a entender que necessariamente a morte de um implica a do outro, como aquelas recíprocas partículas quânticas, como Riobaldo e Diadorim. Também a morte do líder Reinaldo Diadorim implica a morte da parte mais importante do protagonista, seu amor e seu antigo sertão divino-heroico da imaginação, criatividade, intuição.

Essa dança de fragmentos altamente significativos que coexistem gera uma coreografia literária na arquitetura da obra que vai se refletir naquela executada pelos personagens. A visão panorâmica do autor permite ver todos os movimentos de forma distanciada, como bailarinos e personagens de teatro encenando seus dramas, e observar todo seu gestual trágico, épico e, por vezes, cômico. A morte de Conselheiro é um destronamento bufão:

Explicou então que aquele, agravando-se antigo ferimento, que recebera de um estilhaço de granada atingindo-o quando em certa ocasião passava da igreja para o Santuário, morrera a 22 de setembro, de uma disenteria, uma “caminheira” – expressão horrendamente cômica que pôs repentinamente um burburinho de risos irreprimidos naquele lance doloroso e grave (1984, p. 347).

A coreografia personativa começa a ganhar tons dramáticos no sentido do trágico: “A entrada dos prisioneiros foi comovedora. Vinha solene, na frente o Beatinho, teso o torso desfibrado, olhos presos no chão” (1984, p. 348). Essa cena expressa bem toda a dança da Batalha Final. Vemos os personagens travestidos de prisioneiros rumarem ritmados qual alas carnavalescas rumo à sua apoteose do apocalipse. Vemos toda a coreografia gestual do destaque: Antonio Beatinho caminhando cabisbaixo. O baile segue em corpo: “o apresamento daquela caqueirada humana – do mesmo passo angulhenta e sinistra, entre trágica e imunda, passando-lhes pelos olhos, num longo enxurro de carcaças e molambos. Um ar de família em todos delatando, iniludível, a fusão perfeita de três raças” (1984, p. 349/350).

Os exemplos da coreografia dos foliões sertanejos seriam muitos. Na primeira parte existe a dança da terra; na segunda, a genética; na terceira, a da guerra. Para citar um exemplo diferente, podemos lembrar “um lance épico”:

Formaram-se em acelerado as divisões. Num segundo os assaltantes se veem num círculo de espingardas e sabres, sob uma irradiação de golpes e de tiros. Um apenas se salva – chamuscado, baleado, golpeado – correndo, saltando, rolando, impalpável entre os soldados tontos, varando redes de balas, transpondo cercas dilaceradoras de baionetas, caindo em cheio nas macegas, rompendo-as vertiginosamente e despenhando-se, livre afinal, alcandorado sobre abismos, pelos pendores abruptos da montanha...

Estes e outros casos – exagerado romancear dos mais triviais sucessos – dando à campanha um tom impressionante e lendário, abalavam a opinião pública da velha capital e por fim a de todo o país (1984, p. 286).

Além de recriar a Batalha Final de Canudos, o apocalipse do *Grande sertão*, como o de Euclides, estiliza e parodia a batalha medieval do Fausto de Goethe. Marcus Vinicius Mazzari ressalta a técnica goethiana da *teichoscopia*, artifício literário que consiste em ver do alto, ou seja, quando os observadores tomam posição elevada para ver o que está do outro lado. Ele comenta justamente a respeito da cena da batalha do imperador, logo após a deflagração da violenta guerra civil, que se passa “nas montanhas do primeiro plano”. Do alto dessa montanha, o imperador, acompanhado de Fausto e Mefisto, pode observar toda a cena grotesca e cruel da guerra.

A cena aberta do imperador assistindo ao espetáculo sangrento do alto é entrecortada pela cena fechada de dentro da tenda do anti-imperador. É uma encenação em miniatura da luta entre cristo e anticristo. Mefisto aproveita a oportunidade para encaminhar o projeto colonizador de Fausto. Para isso, é preciso criar uma ilusão que gere a expectativa da derrota. O imperador chega a dar a batalha por perdida: “É a hora em que ao comando renuncio/ Em largos círculos se espaçam!// Um contra o outro já se arremessam,/ Gargantas, peitos espedaçam/ Mau fim de um profano afã! Foi vossa arte toda vã” (2011, p. 510/511).

A renúncia ao comando, que quase chega a acontecer com o imperador fáustico, ressoa em Zé Bebelo, que de fato renuncia à chefia logo após o pacto de Riobaldo e imediatamente antes da Batalha Final, para que ela possa ser capitaneada pelo Urutu-Branco e por Diadorim. De qualquer modo, Fausto e Mefisto continuam abastecendo as tropas do imperador com armamentos bélicos e estratégias de batalha. Essas cenas detalhadas de estratégias de guerra teriam influenciado as de Euclides, assim como a coreografia encantada da Batalha Final do *Grande sertão*.

Nesse momento em que o imperador dá a guerra por perdida, ele tem a sua expectativa desiludida, pois Mefisto reverte a batalha com seus poderes mágicos. Comenta Fausto: “virou-lhe a vitória azar”, em relação ao anti-imperador, numa carnavalesca inversão paródica como convém ao diabo, com suas desilusões de expectativas por arte de sua mágica: “Surpresas dessas que valham/ Até os bravos se atrapalham./ [...] Ao inimigo treva densa!/ A cada passo o medo vença!” (2011, p. 516/518).

Essa cena específica parece ter tido repercussão profunda em Guimarães Rosa, pois parece ser o trecho exato que influenciou o desfecho da batalha do apocalipse jagunço. Também na narração de Riobaldo, a guerra é decidida por uma intervenção mágica. Antes de entrarmos em pormenores a respeito, vale ressaltar que, agradecido pela intervenção decisiva na batalha, o imperador doa o feudo costeiro para Fausto, o local onde ele desenvolve seu projeto colonizatório que tanto ressoa em Zé Bebelo.

Tal projeto colonizador é assim interpretado por Haroldo de Campo: “Fausto se dedica ao comércio marítimo e sonha criar uma colônia costeira, em terras recuperadas e saneadas, onde se reconheceria como líder [...] de um povo livre. Goethe mostra [...] como isto se faz à custa de violência e coerção” (1981, p. 120). Esse projeto fáustico encena a tentativa do homem de dominar a natureza, impondo-lhe seus interesses. Essa pretensão científica do homem gera a opressão tirânica sobre os mais pobres e as categorias mais desprotegidas, como os anciões Filemon e Baucis.

Riobaldo também recebe uma doação de seu padrinho Selorico Mendes, não por causa da vitória na Batalha Final, mas a narração da doação sobreposta à da guerra é feita para aludir ao Fausto de Goethe. Também a guerra civilizatória do *Grande sertão* termina em doação feudal. O protagonista recebe duas das três fazendas mais importantes de seu pai-padrinho. A outra fica com uma mulata. Não teria Selorico gerado herdeiros oficiais, deixando seu latifúndio com os não oficiais? Mistério carnavalesco. O Range-Rede estabelece sua colônia de homens livres com seus meeiros.

No Fausto, a reversão mágica da Batalha Final desemboca no projeto civilizatório, colonial e tirânico de Fausto. A narração de Riobaldo começaria exatamente desse ponto civil racional, para tentar resgatar a poética dicção divino-heroica do passado de fundação nacional sertaneja. O apocalipse jagunço representa exatamente a conversão do mundo divino-heroico no ser tão civilizado da colônia de Riobaldo herdada de seus antepassados míticos. O significado geral do apocalipse jagunço teria ressonâncias bíblicas, fáusticas e euclidianas. Não só por sua tensão entre deus e demo, primitivo e civilizado, pelo seu poder mágico, mas sobretudo pelo rito de fundação, conversão, iniciação, que principia novos ciclos.

É depois da batalha medieval que a sede de poder, o egoísmo extremo e a crueldade gratuita se aguçam em Fausto. Ele vira o imperador que provavelmente inspirou os protagonistas machadianos. Imperador como todos os chefes jagunços, em especial o deus civilizador Zé Bebelo. A máscara de Fausto passa por todos os chefes. Riobaldo é quem termina com essa máscara, no jogo de passa anel. Agora ele quer passar o anel para seu interlocutor oculto, o leitor. Quem ficará com o anel ao final submetendo-se ao sacrifício tal Guesa e qual Diadorim? Riobaldo não quer que seja ele.

A guerra final, na verdade, é dividida em duas grandes batalhas épicas: primeiro, a batalha do Tamanduá-tão, em que o protagonista mata Ricardão; depois vem aquela que denominamos de Batalha Final, em que Hermógenes e Diadorim se matam mutuamente. O apocalipse jagunço é decidido no jogo dialético entre dois pares: Riobaldo e Diadorim / Ricardão e Hermógenes, gerando uma resolução em dois atos. Os pares, entretanto, se misturam: Riobaldo e Ricardão se combinam, com a prevalência do primeiro sobre o segundo; já Hermógenes e Diadorim, ao se misturarem, se anulam.

Alquimia trágica do *Grande sertão*, em que o jogo dos pares não para por aí, pois há também a tensão interna de amor de Riobaldo, com a aproximação de Otacília com sua pedra ametista. O protagonista quer que a pedra acabe ficando com Diadorim, mas não consegue se decidir: o destino decide por ele e Otacília fica com a pedra, o prêmio e o casamento. Não se sabe se o jogo de “passa anel” termina aí, ou se, na morte, por toda a eternidade, quem fica com Riobaldo é Diadorim, como Margarida e Fausto.

Para equilibrar o confronto com duas mortes de chefes principais para cada lado, Marcelino Pampa, mais um chefe jagunço a virar mito no divino céu sertanejo, morre numa coreografia patética e destronadora, durante a Batalha Final. Assim se formam os pares Marcelino/Diadorim contra Ricardão/Hermógenes. Até nisso dá empate. É um jogo

dinâmico e estonteante de convergências e divergências de pares poéticos, em redemoinho teluticósmico entre deus e demo. Outro par é formado pelos “Sanchos” desajeitados Guirigó e o cego Borromeu. Como Diadorim assume o papel de Aquiles em batalha, quem assume o papel de fiel escudeiro são os catrumanos.

Essas misturas de pares acabam se dando por acaso e necessidade, como os pares locais das batalhas decisivas, o Tamanduá-tão e o Paredão. Também o par Riobaldo e Ricardão se dá por acaso e necessidade. Acaso, pois quem queria se vingar de Ricardão era Diadorim e não o protagonista. Ela avança em direção ao Judas para executá-lo, mas aí vem a necessidade. Do alto de seu amor, o Urutu-Branco sente a necessidade de preservar Diadorim, evitando que sua alma seja levada pelo diabo por causa do assassinato do inimigo, e ele mesmo executa Ricardão. Mais uma vez, acaso e necessidade. Como a arma mágica de Diadorim é a faca e a de Riobaldo é o revólver, Diadorim precisa avançar no adversário para matá-lo, dando tempo suficiente de o protagonista atingi-lo de longe.

O estilo da narração da *teocriptia* de Ricardão desilude a expectativa do leitor, pois, ao invés de ser narrado em eloquente tom heroico, ou encenando o impacto trágico do assassinato, ele é narrado em tom cômico. Esse tom é fundamental para a estrutura da cena, por permitir a surpresa de Judas ser morto por Riobaldo e não por Diadorim. Além disso, esse tom abre alas para o riso gerado pela reflexão crítica aguda e não oficial, proporcionando toda uma coreografia patética nesse ato.

O primeiro patetismo trágico vem da fuga de Hermógenes, que deixa seu comparsa encurralado em uma cafua de buriti, se escondendo que nem criança. Como num jogo infantil de esconde-esconde, o vilão é encontrado pelo herói e precisa se entregar sob as ordens do protagonista Urutu-Branco: “Eu dei comando. – ‘Seô Ricardão, o senhor saia para fora!’ – eu gritei do protegido donde estava” (2006, p. 557). O terrível chefe precisa metralhar a cafua, para que o Judas se entregue.

Riobaldo o ironiza, especulando que seu inimigo imaginava ser julgado como Bebelo. Sem a Batalha Final e a racionalização definitiva do sertão, ainda não prevalece o julgamento civil, mas ele coexiste com o julgamento não oficial do sistema de vingança familiar. Riobaldo mata imediatamente Ricardão para proteger Diadorim, uma vez que o protagonista não sabe se o Judas ainda possui alguma arma, ou se há uma retaguarda tentando protegê-lo.

Ao ser alvejado por Riobaldo, Ricardão vira mito em estrela, numa coreografia patética. Ele sai todo roto e desengonçado de sua cafua. Se na guerra era imponente e

amedrontador, seu tamanho titânico torna-se ridículo nessa situação submissa. Sua morte prenuncia a apoteose final do sertão, com sua mímica cômica. Ele cai como um palhaço no circo, jogando as pernas para o alto, no patetismo de uma câmera lenta, que acentua o gestual ridículo. É o destronamento carnavalesco de um deus do sertão. O próprio sertão divino-heroico é destronado pelo racional, em sua apoteose final.

Após esse primeiro êxito, os protagonistas seguem no encalço de Hermógenes para executar a vingança familiar na Batalha Final. Para essa batalha ser definitiva não pode sobrar nenhum chefe jagunço, detentor de seu antigo conhecimento telúrico. Nessa toada, morre Marcelino Pampa e o sertão rui de ponta a ponta. Agora o fim da guerra é inevitável e as tropas opostas se encontram no Paredão para, enfim, medirem suas diferenças. O choque entre corpos opostos vai gerar uma explosão cósmica eletromagnética.

A mímica gestual em dança invade o banquete carnavalesco: “Bebi café, comi um naco de carne gorda, repassada na farinha, mastiguei um taco de rapadura” (2006, p. 578). Essa demora de Riobaldo de ir à guerra irrita Diadorim: “Diadorim se pôs pra trás, só assustado. – O senhor não fala sério! [...]. O senhor – que ele disse. Riu mamente [...] Eu disfarcei, afetando que tinha sido brinca de zombaria, recompondo o significado. Aí, e levantei, convidei para se andar. Eu queria atirar um tanto” (2006, p. 577). Não é mais possível adiar: chegou a hora e a vez do apocalipse jagunço.

A Batalha Final do Paredão começa mesmo com o titubeio do protagonista, que não sabe se avança ou recua. Os avanços e recuos são ritmados em coreografia carnavalesca. Ele quer satisfazer a sede de vingança de sua amada Diadorim, mas não quer perdê-la. Guerrear ou não guerrear, eis a questão. Enquanto ele hesita, ela está certa em sua convicção inflexível. Nesse momento, ele é a dúvida e ela, a certeza. Ela considera não ter nada a perder, a não ser a oportunidade de vingar seu pai; já Riobaldo tem tudo a perder, sua amada, e nada a ganhar, a não ser satisfazê-la. O destino é implacável e inevitável. Independentemente da dúvida ou da vontade dele, algo os arrasta para a batalha, como no entrelaçamento magnético de um imã.

Não resta escolha a Riobaldo a não ser comandar. Com seu pacto, ele assimilou o poder hierárquico de mando e chegou o momento de exercê-lo. Como um carnavalesco ele organiza a dança e a evolução das alas pela avenida. Acontecem tiroteios, mortes, e o Urutu-Branco segue dando suas ordens. Vários desses movimentos de guerra são altamente coreografados por Riobaldo, como esse, cheio de extáticos gritos: “Ah esses meus jagunços – apragatados pebas – formavam trincheiras em chão e em tudo. Eles sabiam a

guerra, por si, feito já tivessem sabido, na mãe e no pai. Só aos uivos e urros, se zurrava. Aí – como tomei chegada e peguei postura” (2006, p. 580).

Nesse momento decisivo, o autor desiludiria nossa expectativa mais uma vez retirando seu herói da cena de batalha? É claro que sim. No instante crucial de exercer seu mando e ficar ao lado de Diadorim para protegê-la, como era de se esperar, não é isso o que acontece. Riobaldo é de canções e não de ações. Mesmo com o diabo no corpo, participar diretamente de uma batalha contrariaria toda sua atuação épica até agora. Chegou a hora de escolher participar ou não da guerra. Se a aparência externa de sua decisão consiste em participar ou não do embate, sua essência profunda consiste em decidir *como* participar: direta ou indiretamente.

Na iminência do choque definitivo entre os dois bandos rivais, Riobaldo avista um sobrado, que ele descreve como uma torre, o que levou Francis Utéza a ligar essa cena à carta da torre do tarô. O fato é que não participar diretamente da guerra desilude a expectativa do leitor. Até hoje a “fortuna crítica” de Guimarães Rosa não explicou essa cena de expectativa desiludida, sem a qual não é possível compreender a obra. Por que Riobaldo desiste de participar da Batalha Final? Depois de tudo pelo que passou, ele está desistindo de proteger sua amada? Vejo duas soluções possíveis: a primeira tem a ver com a técnica narrativa que remete a Goethe e a Euclides; a outra tem um aspecto mágico.

Riobaldo desiste de participar diretamente da guerra para, na verdade, participar dela indiretamente. Sua decisão de assistir à guerra do alto do sobrado se dá sob o pretexto de atingir a visão panorâmica para poder comandar o movimento coreográfico das tropas: “Aquele sobrado era a torre. Assumido superior nas alturas dele, é que era para um chefe comandar – reger todo o cantão da guerra” (2006, p. 583). O protagonista alega querer visualizar a guerra de cima, qual jogador de xadrez com visão panorâmica de seu tabuleiro, decidindo como mexer as peças no intuito de vencer a guerra.

O motivo narrativo para Riobaldo tomar essa decisão consiste na utilização da técnica de *teichoscopia* de Goethe, ou como um observador itinerante de Euclides buscando a perspectiva panorâmica do alto. Do mesmo modo que a batalha medieval do imperador fáustico é observada do alto da montanha e a Batalha Final de Canudos é acompanhada do alto do morro da Favela, o apocalipse jagunço é narrado da perspectiva do alto. Essa técnica permite ao narrador uma visão crítica distanciada que proporciona toda a encenação coreográfica da apoteose sertaneja em sua guerra derradeira.

Essa cena se constitui síntese da situação narrativa da obra, pois Riobaldo busca o papel distanciado do narrador, deixando o papel exclusivo de personagem para Diadorim e Hermógenes. Como um dramaturgo, ele tenta comandar toda a cena conforme seu interesse e sua visão de mundo. Tenta impor o destino de seu desejo aos personagens, porém eles também querem ser dramaturgos da própria história, também querem se formar personagens.

Assim, o primeiro motivo para Riobaldo não participar diretamente da luta é eminentemente de foco narrativo, de técnica literária, que deve se adequar ao que quer expressar, para se converter em símbolo e metáfora, dando-lhe significados profundos, plurais e universais. A observação de cima do sobrado lhe faculta a visão divina do alto. Como um deus, ele procura comandar todas as ações do mundo, mas o diabo também deseja esse poder. A disputa é inevitável. Se o protagonista tem a visão extraterrestre divina, possui simultaneamente poderes demoníacos.

O segundo motivo tem a ver com a verossimilhança interna da obra. Riobaldo julga que chegou a hora de utilizar seus poderes mágicos, adquiridos no pacto, definitivamente. Sua subida ao sobrado, ou torre, buscando a visão panorâmica dos fatos, se dá para que ele possa manipular magicamente os rumos da guerra num ritmo de baile. Desse modo, não desiste de participar da guerra; desiste de participar diretamente, pois entende que pode contribuir melhor e proteger Diadorim participando indiretamente, com seus demoníacos poderes mágicos: manipulando os fatos com seu poder de mando e comando, qual dramaturgo de obras rasas.

Essa visão panorâmica do alto lhe permite sua atuação mefistofélica por excelência (enquanto personagem), pois lhe proporciona observar suas tropas, lideradas por Diadorim, encurraladas pelas de Hermógenes. As alas dos foliões avançam umas sobre as outras, até alcançarem esse beco sem saída. Como o imperador de Fausto, Riobaldo vê agora a sua guerra perdida. Ele teme perder simultaneamente a guerra e seu amor. Ainda assim, não deixa de cantar a guerra em sua coreografia: “lá embaixo, muito estava demudando. Só se fez que, inesperadamente, parte do povo do Hermógenes, que tantos eram – a rascorja! – tinham alcançado de rodear por trás da minha gente, na ponta da rua, tomando retaguarda. Iam vencer, fosse possível? Temi por todos” (2006, p. 589). O questionamento de Riobaldo sobre sua derrota iminente é semelhante ao do imperador fáustico.

Se não é possível vencer totalmente em ambas as coisas, também não é possível perdê-las absolutamente. Nesse momento, o narrador sertanejo veste, ao mesmo tempo, a

máscara de Fausto (decidindo as suas estratégias de guerra), se sobrepondo à de Mefisto (para reverter a situação da guerra). Primeiro, Riobaldo pensa em descer para dar reforço, mas percebe que seria inócuo: “E eu, hesitando nos meus pés, refiz fé: teve o instante, eu sabia meu dever de fazer. Descer para lá, me ajuntar com os meus, para ajudar?” (2006, p. 590).

O protagonista chega a descer do sobrado para ajudar sua amada, narrando toda a sua atuação de forma coreografada: “Avancei, furando os terreiros e as hortas das casas, eu debaixo de armas, nos arreios. Toda a parte ali tinha gente nossa, que com brados me saudavam: conforme vale, quando um chefe mostra mor valentia” (2006, p. 583). A expectativa forjada no leitor é a de que, nesse momento, Riobaldo estaria lá embaixo ajudando Diadorim e seu bando. Mais uma vez sua expectativa é desiludida. O herói sertanejo percebe como pode ajudar de maneira realmente efetiva.

Nesse instante, o Urutu-Branco lembra que agora possui o poder pactário de mando e comando, que o torna imperador do mundo, carnavalesco do samba: “Vocês têm paciência, meus filhos. O mundo é meu, mas é demorado” (2006, p. 590). Ele volta a ser senhor de si e provavelmente recorda o valor cabalístico do número três, proferindo as palavras mágicas – “a gente ganhava” – três vezes para reverter os rumos da guerra e sua mímica, qual Mefisto: “A arte que prometi: que mais baque, mais retumbo, a gente ganhava: a gente ganhava... a gente ganhava! Antes bati uma palmada firme, no liso da minha coronha. A vitória! Ah – a vitória – e no meio dela, que com os ventos arrastado” (2006, p. 590).

Como em Goethe, é o poder da magia que decide o destino do protagonista. Tanto o goethiano quanto o rosiano estavam predestinados a enganar o diabo. Riobaldo, junto com Diadorim, estava predestinado a dar cabo do demo; nesse caso, o Hermógenes pactário. O trato do Urutu-Branco lhe assegura igualmente poderes diabólicos, que ele usa para reverter a vitória dos Judas. Porém, o Judas principal também é pactário e também usa seu poder para vencer a batalha, que não é fácil, de lado a lado. De qualquer modo, o protagonista nota que reverteu a situação da guerra com seu demoníaco canto mágico metamórfico. Percebe que está conseguindo atuar como o carnavalesco que ordena as alas das escolas de samba, assim como suas fantasias, alegorias e adereços:

E não era? Durou dali a meia hora, nem bem, e vislumbrei outro alvoroço, mas da ponta da outra banda, e festivo para mim. Me dando

milagre. – *Eh, do ar! Eh, dunga!* Ao que era que tal era que: repentinamente, o pessoal meu do Cererê-Velho, sequazes de João Goanhá suprachegavam também, enfrentando os Hermógenes pelas costas – davam toda a retaguarda (2006, p. 590).

Mais uma vez, o carnavalesco ordena uma inversão de alas. Elas se embaralham, revezam, reverterem: é o caos cósmico do carnaval. Quem agora está cercado pelas costas, prestes a perder a guerra, é o bando de Hermógenes. A atuação mefistofélica de Riobaldo deu resultado. Qual diabo, ele reverteu o rumo da guerra para assegurar seu destino: promover o apocalipse jagunço, sacrifício ritual que inicia um novo ciclo. Essa mudança de eras é o principal sentido de todo esse ato final em guerra. A guerra interna de amor de Riobaldo e de ódio da vingança de Diadorim; de vontade de manutenção da linguagem e lei antiga por Hermógenes, que se converte em guerra externa do sertão consigo mesmo, levando ao fim de seu antigo caráter divino-heroico para a emergência de sua civilização racional.

Agora, que a guerra está novamente equilibrada, o foco narrativo pode sair do campo aberto da batalha e volta para o fechado do sobrado. Riobaldo veste a máscara de Macbeth e reina sem nunca ir à guerra. Ele a acompanha e dá as ordens de dentro de seu palácio, a partir das informações recebidas de seus informantes. A guerra trágica nunca é encenada em Shakespeare, ficamos sabendo dela por seus impactos nos personagens e por meio de seus informantes: “‘Atual, em riba, estão dois: um é o José Gervásio. Embaixo, na venda, uns quatro’ – quem me informou disso foi o Jiribibe, em meu ouvido carecendo de altear voz, tanto que espingardaria estrodeava” (2006, p. 582).

A coreografia não se dá apenas no eixo vertical, mas também no horizontal: “Aguardamos, deitados. – ‘Te foge, Jiribibe, que figuro eles têm gente atirando de cima de árvores...’ – eu total aconselhei. Assim rastejávamos. E pouco faltava para o quintal do sobrado” (2006, p. 584). A esposa de Hermógenes, capturada, participa da coreografia mímica mítica da oração: “O menino Guirigó queria mostrar: ela estava presa num quarto. Ela também estivesse rezando? [...]. A chave estava na mão do cego Borromeu” (2006, p. 585).

A guerra se desenvolve como baile carnavalesco até atingir sua apoteose, colocando frente a frente os chefes, os iguais. O rei momo e a musa do carnaval. Do mesmo modo que Zé Bebelo lembra o pacto de iguais quando preso por Joca Ramiro e Riobaldo, com o

diabo na hora de assinar o contrato, Hermógenes também é um igual – essa luta não pode ter vencedor. É por isso que Riobaldo não pode matar aquela égua após o trato, pois ela também é um diabo, com poderes iguais aos dele. A morte dela resultaria na dele; como a morte de Bebelo na de Joca, que, talvez por isso, o exile. A morte de Joca implica a de Ricardão e Hermógenes. O problema é que também a morte dos Judas atrai magneticamente a de Diadorim.

Os heróis opostos, dos extremos positivos e negativos, se revezando em seus sentidos (tanto o bem para o outro é mal quanto o contrário), se embaralham como diabos na rua, no meio do redemoinho, pela última vez. É o baile de gala, a valsa final. Como uma herança edípica maldita, os irmãos de terra sertaneja se matam mutuamente, numa coreografia mítica. Barrocamente, ambos se convertem em vencedores e perdedores. Riobaldo ganha a guerra e suas glórias, mas perde o amor de sua vida, pelo qual se lamentará pelo resto de seus dias. Essa batalha épica, lírica, trágica, cômica, mas sobretudo paródica, ressoa a de Goethe e a de Euclides da Cunha.

6.3 A crítica herança ficcional que se Cunha nas veredas rosianas

Sugestão empolgante, que talvez pareça óbvia, embora pouco explorada, é a de que o interlocutor-oculto de Riobaldo, o letrado cientista fáustico, reflete o próprio Euclides da Cunha em sua viagem ao sertão, entrevistando os da terra, para tentar conhecer sua verdade. Ao ver que não pode desvendar os mistérios do sertão (por ser plural e dinâmico) com as armas da ciência (sempre monológica), Euclides desiste de escrever um ensaio científico e anota as histórias de Riobaldo para revelar ao Brasil sua identidade oculta, latente, interior, submersa.

Euclides se coaduna aí ao cientista Fausto, porém seu aprendizado o leva a ironizar a ciência clássica, qual Mefisto. Euclides e Riobaldo escrevem a história secreta do sertão poético. Euclides mostrou sua assimilação e sintonia emocional com o sertanejo; Guimarães Rosa o fez falar diretamente a Euclides, como havia acontecido em sua carreira fatigante. Repetição cíclica, mas numa inversão paródica, o foco literário agora é o outro lado: é o sertanejo que conta a sua história para Euclides. Ouvimos a história ser contada diretamente da boca do sertanejo para Euclides anotar e fazer repassar por seu filtro artístico e científico. Não vemos o sertanejo falar pela boca de Euclides e, sim, falar a Euclides.

Além de se apresentar já na situação narrativa, Euclides e sua obra ressoam profundamente na de Rosa, que possui duas linhas épicas: na primeira, civilizatória, Zé Bebelo tenta modernizar o sertão lutando contra os supostamente bárbaros jagunços. Trata-se da guerra colonizatória de Bebelo contra todos os demais chefes liderados por Joca, do lado direito, e Hermógenes, do esquerdo. Essa demanda civilizatória da trama rosiana é a euclidiana por excelência. A segunda contenda, heroica, é a da vingança familiar, quando a traição de Hermógenes e Ricardão divide o bando em dois. Diadorim e Riobaldo lideram os jagunços contra Hermógenes e Ricardão, acarretando na Batalha Final que acabamos de interpretar.

Provavelmente, o principal embate dos sertões euclidianos seja o da civilização contra a barbárie, mas de uma forma problemática; se questionando sobre o que é civilizado e o que é bárbaro, quem é moderno e quem é atrasado, o que é realmente civilização e barbárie por trás das aparências. O historiador irônico denuncia como a cidade grande do litoral brasileiro se pretende civilizada e racional, enquanto, no fundo, são facilmente enganados e manipulados por sua própria mídia, além de não terem construído uma cultura própria: meramente satisfeitos em papagaiar ideias europeias. A ciência poética de Euclides cria um conhecimento próprio descolado da ciência europeia vigente em sua época.

Na sua denúncia, é a própria realidade que ganha tons de inversão de sentido carnavalesco, pois aqueles que supostamente seriam os civilizados se mostram tão bárbaros, cruéis, tiranos, exploradores e irracionais quanto seu modelo europeu. Nesse sentido, civilização significaria massacre, crime, estupro, tortura, covardia, escravização, exploração, opressão e todo tipo de autoritarismo. Essa seria a herança europeia ao Brasil e a toda a América. A própria racionalidade científica do litoral supostamente civilizado, com seus soldados, é questionada ao compreender a tudo e a todos como entidades mortas, objetos, e não como sujeitos vivos, autônomos, dinâmicos, livres.

Aqueles considerados bárbaros pela mídia do litoral e, conseqüentemente, pela opinião pública revertem os sentidos, desiludindo expectativas, pois não se mostram monarquistas, mas contra todo tipo de exploração, seja monárquica ou republicana. O canto poético do sertanejo euclidiano, qual o de Siruiz, é de liberdade, contrário a qualquer tipo de opressão, simbolicamente alinhada ao cão, ao demônio, desde *Os sertões*:

Os rudes poetas, rimando-lhe os desvairios em quadras incolores, sem a espontaneidade forte dos improvisos sertanejos, deixaram bem vivos documentos nos versos disparatados, que deletreamos pensando, como Renan, que há, rude e eloquente, a segunda Bíblia do gênero humano, nesse gaguejar do povo.

Copiemos ao acaso alguns:

Sahiu D. Pedro segundo
Para o reino de Lisboa
Acabosse a monarquia
O Brasil ficou atôa!

A República era a impiedade:

Garantidos pela lei
Aquelles malvados estão
Nós temos a lei de deus
Elles tem a lei do cão!
Bem desgraçados são elles
Pra fazerem a eleição
Abatendo a lei de deus
Suspendendo a lei do cão!
Casamento vão fazendo
Só para o povo iludir
Vão casar o povo todo
No casamento civil!

O governo demoníaco, porém, desaparecerá em breve:

D. Sebastião já chegou
E traz muito regimento
Acabando com o civil
E fazendo o casamento!
O anticristo nasceu
Para o Brasil governar
Mas ahi está o Conselheiro

Para delle nos livrar!
Visita nos vem fazer
Nosso rei D. Sebastião.
Coitado daquelle pobre
Que estiver na lei do cão! (1984, p. 120).

Parte da narrativa euclidiana é entrecortada de poesias, como a de Goethe ou o Quixote de Cervantes, refletindo no *Grande sertão* de Rosa, todo entrecruzado pela canção de Siruiz que o sintetiza. Walnice Nogueira Galvão recorda: “Riobaldo eventualmente pratica a poesia, sempre seguindo o modelo da canção de Siruiz” (1986, p. 81). Esses versos retratados por Euclides confluem uma inesperada herança à poética rosiana. Os temas e motivos dessas músicas impregnam todo o sertão de Riobaldo como suas linhas principais.

O tema da era de crise de mudança entre monarquia e república remete ao tema rosiano de crise sacrificial da época divino-heroica de mando e comando, mas de linguagem poética, em transição de rito iniciático para a temporalidade humana e racional. O canto sertanejo traduz a música da rebelião contra qualquer tipo de reinado ou poder hierárquico, contra toda forma de dominação e exploração do outro e a favor da liberdade, autonomia e independência.

Essa tensão entre o rústico (não oficial) e o supostamente moderno (oficial) gera um atrito entre letrado e iletrado, escrito e oral. Agora a lei é escrita e não mais de palavra, o casamento não é só um ato de amor, mas também um ato civil – como no quinto fragmento da canção de Siruiz e no casamento de Riobaldo com Otacília. É a lei do cão, do trato firmado, contra a lei de deus do amor puro e sincero, da união por vontade própria e não por contrato assinado. As leis da religião são rebaixadas pelas leis civis. As leis de deus não cobram impostos de quem não pode pagar; as civis, sim. Quem comanda essas leis é considerado mal por quem é comandado.

Esse estado desconcertado de coisas requer um retorno cíclico de um salvador, seja Don Sebastião travestido de Antônio Conselheiro, seja o líder sertanejo fantasiado de Don Sebastião ou de profético messias apocalíptico. Esse apocalipse há de ser a revelação de um novo ciclo, em que o herói põe fim aos sofrimentos do povo explorado e marginalizado a ponto de criar sua própria cultura, costumes e hábitos, sua própria poesia, canto, dança e música. Esses poetas sertanejos mostram uma inteligência superior, ao entender toda a

natureza como um organismo vivo e não como o objeto morto da clássica ciência europeia. Essa intuição da natureza os coaduna a ela, numa criatividade transbordante e exuberante que forma não só um meio novo e ignoto, mas a própria identidade nacional adormecida e desconhecida.

A organização social sertaneja se mostra mais justa e organizada do que a do litoral, com respeito aos costumes e religiões alheias, apesar dos roubos e estupros que eram hábitos nefastos de alguns jagunços, dos quais Canudos não se via livre, como quase nenhum lugar do mundo que não seja indígena. Euclides não idealiza sua Vendeia sertaneja, mas tampouco a condena. Ao contrário, sintoniza emocionalmente com ela e com sua arte da fantasia, da imaginação e do sonho, através da arte da primitiva palavra poética original e originária que Euclides procura legitimar mediante todo o conhecimento científico acumulado em inovações cognitivas ousadas para realizar seu projeto de aliança entre ciência e arte.

A inversão carnavalesca abole as hierarquias e as reverte, denunciando que os que parecem civilizados são, na essência, bárbaros, e os que são considerados primitivos possuem, muitas vezes, leis mais justas do que as daqueles que se acham modernos. O diabo é o outro. Modernidade e atraso dependem do ponto de vista, como o rótulo de bárbaro e civilizado. A expectativa é desiludida e o ensaio científico se mostra narração ficcional, o presumivelmente civilizado se mostra bárbaro e o hipoteticamente primitivo, avançado. Concepção tão avançada de natureza viva, criativa e proliferante que a ciência só alcançaria com a física quântica, décadas depois. Antonio Candido interpreta essa dialética provocada pelo insulamento do nordestino:

Euclides ilustra este fenômeno com eloquência, ao descrever a autonomia cultural do caboclo nordestino. Premido por um meio adusto, isolado da civilização pelo deserto, pelo regime de propriedade, pela política metropolitana; isolado do seu semelhante pela fraca densidade demográfica – voltou-se sobre si mesmo e elaborou, com os poucos elementos de que dispunha, o equipamento mínimo para sobreviver. *Os sertões* descrevem a sua roupa de couro, espécie de couraça; descrevem os poucos objetos que fabrica – a rede de caroá, a bolsa de caça, a sela tosca, o cacete cheio de chumbo; descrevem os que recebeu do litoral – foice, faca de ponta, espingarda, bacamarte, esporas; falam da sua dieta

bárbara, de paçoca ameríndia; da arca e dos dois ou três tamboretos que lhe mobiliam a casa frágil. Aí está o acervo da cultura material. Da cultura espiritual, um catolicismo adaptado ao meio, misturado de fetichismo, consistindo em ritos propiciatórios – os mais necessários para quem luta contra a seca – e chegando a criar um santo próprio, um santo profissional: São Campeiro.

Esta cultura rude, fruto da segregação social, não pode, por isso mesmo, evoluir. Tendo criado o mínimo para ajustar-se ao meio, o sertanejo se aferra a este mínimo, enquanto as populações litorâneas, uma centena de quilômetros além, estão centenas de anos à sua frente. É o caso típico daquilo que, depois de Ogburn, se chama em sociologia demora cultural (2002, p. 177/178).

Nas veredas do *Grande sertão*, Zé Bebelo representa as tropas do litoral que supostamente invadem o sertão para lhe impor a civilização, tirando-a de seu suposto atraso. Bebelo é tão bufão e fanfarrão que pretende impor algo que considera um progresso civilizatório sem sequer conhecê-lo, sem ao menos deter sua ciência. O único modo de ele tê-la assimilado é pelas aulas de Riobaldo – que mostra ser conhecedor das ciências reificantes da cidade, assim como a sabedoria poética do sertão, que o leva a ironizar o conhecimento científico, que ele quer unir à dinâmica da natureza e da arte, assim como Euclides. Bebelo, na verdade, mal parece saber escrever. A civilização seria um engodo, mero pretexto para estabelecer seu poder egoísta de mando e comando.

O sertanejo, com o qual Euclides sintoniza, seria o defensor da antiga cultura do sertão plural, sendo representado na obra rosiana pelo par Joca Ramiro e Hermógenes. Do mesmo modo, os sertões euclidianos podem se mostrar paraíso ou inferno, dependendo dos ciclos da seca e da chuva, ou de fatores geográficos, geológicos, ou de qualquer outro efeito natural. O sertão é tão vasto que chega a abarcar os contrários, céu e inferno. Joca defende o lado direto, paradisíaco do sertão; Hermógenes protege o flanco esquerdo, infernal. Divisão cósmica das esferas – qual Zeus, Bebelo quer desbancar os deuses originários e conquistar seu olimpo.

Como o de Euclides, o sertanejo rosiano acaba não se mostrando tão primitivo como quer fazer crer Bebelo, que não é tão civilizado quanto diz. Sua vontade de civilização parece ser tão artificial e cínica que ele mesmo se torna jagunço, aderindo à lei

e cultura antigas, para acabar com ela. Ele se converte em chefe jagunço para pôr fim à jagunçagem. Porém, nunca chega a assimilar a sertaneja dicção poética e, ao contrário, é o sertão quem apreende sua dicção modernizante e civilizada, num jogo constante de inversões carnavalescas em redemoinho.

A concepção poética do divino-heroico sertanejo rosiano lembra a do sertanejo forte de Euclides, na sua concepção metamórfica da natureza abundante e criativa. Sua linguagem poética é singular, conformando-se em cerne da nacionalidade, que precisa ser resgatada pela reflexão crítica e pelo canto catártico. Ambas as culturas são mantidas pela narração de seus autores. A arte poética da linguagem original do sertão primitivo, com sua transmissão oral de conhecimento, sobrevive pela casual e pertinente intervenção letrada da ciência. Euclides vence com sua sintonia em relação ao sertanejo martirizado em sua própria terra, constituindo-se reflexos uns dos outros.

Esses sertões são vastos, compostos por vários gêneros literários: não só a epopeia, a tragédia e a reflexão crítica da comédia ligam essas obras sertanejas, mas também seu caráter barroco e neobarroco de mundo exuberante, desenganado de amor e desconcertado. Embora Ronaldo veja o ponto de rompimento da obra euclidiana com o barroco, ao observar que “não se justifica [...] a tentativa de filiar Euclides à mundividência barroca, tributária da separação conflitiva do sensível corporal e do inteligível espiritual” (2009, p. 96), isso não significa que não haja pontos de convergência. A visão panorâmica do observador itinerante desenha espaços infinitos, como a compreensão do sertanejo de que as terras onde habita não têm fim. Também o sertão rosiano é sem fim e os seus viventes assim o compreendem.

A decisão entre a classificação das obras sertanejas como barrocas ou neobarrocas é problemática, pois seus sentidos são ambíguos. Em Euclides, o litoral supostamente civilizado crê no progresso e na modernidade, não possuindo ponto de vista teológico. Porém, esse ponto de vista cientificista é importado e papagaiado da Europa. O investigador dialético euclidiano se identifica é com os sertanejos do interior, com sua capacidade de intuição, imaginação e de transformação do meio para a sua sobrevivência. Esse ponto de vista com o qual o narrador-personagem se coaduna é teológico, tendo como figura principal Antônio Conselheiro, com suas crenças sincréticas.

O sertão rosiano também se encontra na tensão entre o ponto de vista teológico e o ateu. Seu narrador se encontra entre deus e o diabo e o nega, denega e renega, para poder se livrar do seu pacto e salvar sua alma. O *Grande sertão* oscila entre o ponto de vista

teológico, que crê em deuses jagunços, e a sua perda num ceticismo científico que tudo anota em busca de uma neutralidade inviável. Essa oscilação gera uma volubilidade entre barroco e neobarroco nas veredas do sertão de Rosa. Como tudo, deus existe e inexistente, é presente e ausente, arte e ciência. Sua crença em todos os deuses, bebendo água de todos os rios, inclui deus e o diabo: agora é preciso se travestir de advogado nesse carnaval para se salvar no final. Riobaldo tenta instaurar uma nova teologia, síntese de todas as anteriores, mas sem possibilidade de condenação.

União indubitável entre os vastos espaços desses sertões é seu caráter metamórfico. Filiando-se à geopoética do Romantismo alemão, nossos modernos escritores sertanejos inventam uma ciência nova, resgatando o conhecimento dos nativos índios americanos de uma natureza viva e em permanente diálogo com os humanos. Esse conhecimento tido como atrasado, no século XX se mostrou o mais avançado possível, levando a dinâmica a se unir com a termodinâmica e elevando a física clássica a mecânica quântica. Não só a terra muda; os próprios viventes que por ela passam se metamorfoseiam junto. A dureza da ciência clássica, tributária da estática metafísica platônica, se vê obrigada a se modificar mediante a solicitação inequívoca da realidade, que se mostra dinâmica e múltipla.

Outra convergência barroca dessas obras diz respeito ao desconcerto do mundo. A princípio, a obra de Euclides parece sugerir que o mundo desconcertado é o sertão plural, inóspito, ignoto, mas, observando mais profundamente e com mais calma, começamos a perceber como o litoral supostamente civilizado é, na verdade, o mundo desconcertado da imposição autoritária, do nacionalismo que suicida sua própria identidade por sua ignorância e alienação, por manipulação midiática, constituindo-se uma sociedade de massacres, estupros, torturas, enfim, da própria barbárie. É o mundo desconcertado da ciência clássica tributária da metafísica platônica estática, com seu princípio mortificante da análise, enquanto o mundo sertanejo é desconcertado pela seca e pela exploração do homem pelo homem.

O mundo desconcertado do *Grande sertão* já foi aqui exhaustivamente interpretado: é o mundo do desengano amoroso e do homem dos avessos, do poder de mando e comando que precisa ser exorcizado – mundo desconcertado que complexamente abarca o concerto da primitiva palavra poética original e originária. Ser tão concertado pelo magistério erótico da prostitutriz Nhorinhá e do amor oficial por Otacília. Os encontros amorosos, oficial e não oficial, possuem seu equivalente oposto no desengano amoroso do Range-

Rede por Diadorim. Há também o desconcerto da civilidade racional e da tensão do pecado que pode custar sua alma ao diabo.

O tema barroco da viagem épica ao desconhecido, tão ao gosto de Camões, também une os dois sertões. Logo no prólogo dramático euclidiano já se prenuncia o tema da viagem à terra ignota, que é um mar terciário, como o que é atravessado pelos heróis camonianos. Mar heroico como aquele atravessado por Odisseu. Sua astúcia é uma das armas fundamentais dos sertanejos. Primeiro se anuncia o tema da viagem, com sua “carreira fatigante”: “Escrito nos raros intervalos de folga de uma carreira fatigante, este livro, que a princípio se resumia à história da Campanha de Canudos, perdeu toda a atualidade, remorada a sua publicação em virtude de causas que temos por escusado apontar” (1984, p. 1).

Em seguida, se anuncia o tema da viagem à terra ignota: “Além disto, mal unidos àqueles extraordinários patrícios pelo solo em parte desconhecido, deles de todo nos separa uma coordenada histórica – o tempo” (1984, p. 2). Na medida em que avançam no espaço em direção ao sertão, as tropas recuam no tempo rumo a uma época histórica passada, atávica. Antônio Conselheiro encarna o messias profético apocalíptico, como um pastor e poeta sertanejo, símbolo do atavismo na visão litorânea.

Como ele diz no prólogo: “Aquela campanha lembra um refluxo para o passado” (1984, p. 2). Passado e presente se entrelaçam, não há progresso linear positivista nem determinismo evolucionista, uma vez que o passado muitas vezes é mais avançado do que o presente: Gregório de Matos quer voltar para a sua antiga Bahia sem a troca do comércio; Quixote, para a palavra poética dos romances de cavalaria; Claudio Manuel, para a singeleza bucólica; Ovídio, para a idade do ouro; Sousândrade, para o império inca; Machado, para a literatura antiga sempre moderna; Euclides, para a sociedade criativa e igualitária de Canudos; Bandeira, para Pasárgada; e Riobaldo, para o primitivo sertão divino-heroico. Esse caminho para trás que vai para frente é oculto.

Num dos tópicos iniciais da primeira parte da obra, a terra ignota já aparece no título e começa a se configurar: “As nossas melhores cartas, enfeixando informes escassos, lá têm um claro expressivo, um hiato, *Terra ignota*, em que se aventura o rabisco de um rio problemático ou idealização de uma corda de serras” (1984, p. 6/7). O tema da terra ignota prenuncia o motivo esfíngico do enigma de vida e morte, que precisa ser decifrado pela astúcia poética para a salvação do herói. O desvendamento desse enigma não pode se dar com as armas da ciência clássica, como mostra Euclides. É preciso inventar seus próprios

métodos para imaginar coisas fabulosas, como a monumental origem do continente americano.

Riobaldo também sai rumo ao desconhecido em busca da descoberta de todo um novo continente, um novo mundo, o da canção de Siruiz – do aprendizado telúrico e cósmico, do amor encontrado e desenganado; oficial e não oficial; sério e jocoso. O mundo desconhecido da ciência e da suposta civilização racional se descortina pela narração artística de Riobaldo. É o velho movimento do aprendizado da ciência com a arte, como advoga Ilya Prigogine. A terra ignota descoberta pelo protagonista tem de ser redescoberta pelo narrador, com sua memória, que preserva o cerne da identidade nacional.

Além dos elos barrocos, há também os modernos, como o do fluxo de consciência. Em *Os sertões*, o narrador-personagem veste várias máscaras conformando-se ao princípio metamórfico da natureza – estratégia narrativa solicitada pela situação que Ronaldes denomina personativa. O personagem narra o outro eu que é o próprio Euclides, que reflete todos os fatos em sua própria percepção, sem o distanciamento temporal da primeira pessoa. Essa seria a diferença fundamental entre a situação narrativa *figural* de Euclides e a de Flaubert: o escritor francês precisa de vários personagens para refletir as várias perspectivas da realidade em suas percepções; já Euclides reflete toda essa diversidade no outro eu que é ele mesmo, por sua constante mudança de máscaras.

Essa mudança de máscara mostra toda a heterogeneidade do ser, em consonância com toda a complexidade da natureza. A identidade precisa ser revista, não como uma coisa única e unívoca, mas plural e metamórfica. Essa parece ser a comprovação principal euclidiana que ressoa em Guimarães Rosa. Não é só o ser de Euclides, narrador-personagem personativo, que é multifacetado; assim também é o retrato da identidade de Antônio Conselheiro. Muitas de suas máscaras são inventadas e lhe são atribuídas para maculá-lo outras o enaltecem à última potência, enquanto várias delas são contraditórias.

O líder de Canudos é mostrado pelo menos em doze perspectivas, tantas quantas são as visões de Jesus, segundo o evangelho de cada um de seus apóstolos. Mais uma vez é Candido quem mostra como Euclides condensou toda a massa sertaneja na pessoa de seu líder: “Para explicar a figura do Conselheiro, analisa esses mecanismos de psicologia coletiva [...], pois apenas encarnava, dando-lhe corpo, todo o psiquismo incoordenado das populações sertanejas. Mas, exprimindo-as, reforçava o seu ímpeto, dava-lhes razão de ser, mostrando-lhe como que o próprio retrato, sintetizado numa só pessoa” (2002, p. 180).

A primeira visão do Conselheiro é como documento vivo de atavismo, o que gera duas perspectivas suplementares. A versão do historiador o coloca como louco – isolado “na turba de nevróticos vulgares”, tomado por uma “psicose progressiva”. Mas o isolamento é um artifício da ciência. Conselheiro precisa ser entendido em função do meio, de modo a “bater de encontro a uma civilização, indo para a história como poderia ter ido para o hospício” (1984, p. 86). Essa concepção leva o líder canudense a ser entendido como síntese da identidade nacional, sendo esse o terceiro ponto de vista tecido acerca dele na obra.

Esses pontos de vista – do atávico, louco e síntese da identidade nacional – se repetem até alcançar o quarto ponto de vista sobre nosso herói nacional, aquele que inspira o diabo rosiano e seu barroco mundo desconcertado, o de “grande homem pelo avesso”. Essa perspectiva diz respeito ao seu lado de messias profético: “Era o profeta, o emissário das alturas” (1984, p. 87/88). Sua história ancestral de luta de vingança entre a sua família, dos “Maciéis”, dizimada pelos latifundiários dos “Araújos” revela sua máscara vingativa que será redimida, mostrando “como se faz um monstro”: “surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante” (1984, p. 93). O quinto ponto de vista é o do profeta como um monstro por abarcar toda a diversidade dos opostos.

O sexto ponto de vista é o do homem humilde, redimido de sua sede de vingança: “Vivia de esmolas, das quais recusava qualquer excesso, pedindo apenas o sustento de cada dia. Procurava os pousos solitários. Não aceitava leito algum, além de uma tábua nua e, na falta desta, o chão duro” (1984, p. 94). A sétima identidade do nosso herói consiste na sua vocação de líder político e religioso: “Acompanhado de duas professoras, vive a rezar terços e ladainhas e a pregar e a dar conselhos às multidões, que reúne, onde lhe permitem os párocos; e, movendo sentimentos religiosos, vai arrebanhando o povo e guiando-o a seu gosto. Revela ser homem inteligente, mas sem cultura” (1984, p. 95).

Em oitavo lugar, vem a lenda do homem que previu o dia exato de sua saída da prisão e milagreiro como um cristo sertanejo. Seu contraponto vem no nono traço, que é o de asceta estoico, que aceita ser espancado covardemente pela polícia do Estado sem formular a mais leve queixa – o que só contribuiu para aumentar a lenda em torno de si. A décima perspectiva é a mais conhecida, a do profeta apocalíptico: “Em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o certão; então o certão virará praia e a praia virará certão [...]. Hade chover uma grande chuva de estrellas e ahi será o fim do mundo” (1984, p. 99).

O décimo primeiro ponto de vista é o preconceituoso da metrópole, que tenta injuriar e caluniar o profeta sertanejo. A metrópole cínica, que se diz a si mesma civilizada, sem sequer se olhar no espelho, o pinta como agitador político: “Havendo desinteligência entre o grupo de Antônio Conselheiro e o vigário de Inhambupe, está aquele municiado como se tivesse de ferir uma batalha campal, e consta que estão à espera que o vigário vá ao lugar denominado Junco para assassiná-lo” (1984, p. 101). Esse esquema de manipulação não demora a extrapolar de vez e cunhar a décima segunda máscara do Conselheiro, a de rebelde monarquista: “Viu a República com maus olhos e pregou, coerente, a rebeldia contra as novas leis. Assumiu em 1893 uma feição combatente inteiramente nova” (1984, p. 104).

O estilo moderno, como encena várias máscaras e muitas perspectivas distintas, não poderia deixar de englobar o entrelaçamento de gêneros narrativos, como já era sugerido pelos românticos alemães com seu princípio de obra total, que realiza uma suma métrica e poética. Ronalds observa esse entrecruzamento estilístico na obra euclidiana: “O drama representado em *Os sertões* envolve a interpenetração dinâmica do épico, do lírico, do trágico e do cômico. O estilo oscila entre a sobriedade apolínea e a ebriedade dionisíaca” (2009, p. 95).

Nas veredas do sertão rosiano também há uma constante mudança de máscaras dramáticas, como as já abordadas de Tatarana, Urutu-Branco, ou Odisseu, Quixote e Fausto. Riobaldo parece ter tantas faces quantos estilos. Assimilou a personalidade dos sete principais chefes jagunços e dos doze chefes de sua época, possuindo, como cristo e Conselheiro, como o céu zodíaco, doze dimensões. É Zeus supremo qual Joca; pactário como Hermógenes; civilizador como Zé Bebelo; ambíguo como Diadorim; fiel escudeiro como Ricardão; Hércules fundador de nações como Medeiro Vaz; gigante como Titão Passos; patético como Marcelino Pampa; obscuro como João Goanhá; apolíneo como Sô Candelário; mítico como Joãozinho Bem-Bem e severo bandido como Antônio Dó, que não tem dó de ninguém.

Tudo isso se passa dentro de um fluxo de consciência extremamente denso e moderno, provavelmente envolvendo as doze esferas da memória – rio tão complexo que engloba todas as situações narrativas: de primeira pessoa, *figural* e autoral. Seu fluxo de consciência inclui a nova epopeia, em que o herói não participa diretamente da luta; a tragédia do impacto emocional dos eventos nos personagens; a reflexão crítica cômica das

parábases; o lirismo da poesia de Siruiz; os vastos espaços barrocos; os chistes românticos, entre tantos outros.

Uma ligação fundamental diz respeito à transmissão da herança poética entre os autores. Do mesmo modo que Rosa recria não só a poética sertaneja de Euclides, mas certamente dialoga com outros sertões de nossa literatura, como vimos demonstrando aqui, e simultaneamente estiliza e parodia a literatura universal, também Euclides forma uma suma das visões sertanejas, como ressalta Ronaldes: “na literatura brasileira, nenhum outro escritor tem tamanha capacidade de manter o amplo diálogo intertextual com os mais diferentes ramos do saber. O texto euclidiano se alimenta da absorção e da transformação de outros textos. O diálogo intertextual inclui Alencar, Afonso Arinos, Hugo, Sarmiento, a literatura dos viajantes, relatórios e periódicos” (2009, p. 95).

Guimarães Rosa segue esse mesmo princípio paródico e antropofágico de absorção e transformação de outros textos, o que consiste exatamente no tema desta tese. Já comprovamos como Rosa recria nosso Barroco, Arcadismo, Romantismo e modernidade literária. A antropofagia seria o germen da composição das obras rosianas, assim como o das euclidianas. Desse modo, o princípio de composição sertanejo por excelência constitui a deglutição das obras alheias para ruminá-las, devolvendo-as ao mundo em uma forma nova e elevada por seu processo incessante de fertilização, que rege a natureza e a obra literária, com sua misteriosa capacidade inesgotável de criação, invenção e inovação.

Conclusão integral

A narrativa síntese da poética de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, traduz o sentido máximo de solidariedade, completude e alteridade na obra de arte literária. A literatura rosiana faz-se a arte de “outrar-se” constantemente, alterar-se, por intuir, absorver e transformar as concepções de mundo e os estilos dos outros autores num sentido de complementaridade solidária. Os fragmentos não só se unem, mas se misturam, para formar o mosaico complexo da realidade.

Rosa resgata as concepções de mundo antigas, dando-lhes novos significados, atualizando-as no tempo e no espaço. O atual se solidariza com o antigo por contê-lo, por vir dele, por ser um prolongamento dele. O passado se estica no futuro num eterno devir, como na queda brusca do tempo e do espaço no horizonte de eventos de um buraco negro. Não só o narrador Riobaldo penetra nas sensações e reflexões dos outros personagens para mostrar o ponto de vista deles, como também expressa a sua própria visão de mundo, alterando-se sem deixar de ser o mesmo.

O narrador Riobaldo pode refletir criticamente sobre si, não só por estar distanciado, mas sobretudo por já não ser o personagem que foi. Ele, inclusive, quer purgar o poder de mando e comando assimilado pelo personagem. O mesmo é o outro numa recíproca verdadeira; a solidariedade, alteridade e completude já começam por aí. A solidariedade entre os opostos que se harmonizam forma a completude do ser e do mundo, como num grande Big Bang cósmico.

A tensão harmônica dos opostos contribui para a formação do ser integral. Embora toda a matéria cósmica esteja espalhada pelo universo em vários corpos celestes supostamente distintos, todos são formados pela mesma substância primordial. Todos estão unidos pela interpenetração de seus campos magnéticos numa teia cósmica de propagação infinita. A alteridade e solidariedade entre os corpos para formarem matéria nova seriam não só princípio narrativo, mas também universal – isomorfia.

O personagem Riobaldo expressa esse processo de alteridade solidária também por sintetizar em si outros personagens da literatura universal, como Orfeu, Odisseu, Cid, Dom Quixote, Hamlet, Raskolnikov ou Fausto, recriando-os, atualizando-os, alterando-os, sendo sempre outro ao ser si mesmo e, ao ser si mesmo, fazendo-se outro. O próprio Guimarães Rosa declara a Günter Lorenz que Riobaldo é um Raskolnikov sem culpa. Riobaldo se encontra cindido como o protagonista de *Crime e castigo*, também pagando seu castigo, na sua Sibéria de solidão por Diadorim, mas sem a culpa do delito cometido por Raskolnikov, já que o crime de civilizar o sertão não foi cometido diretamente por ele.

Essa foi uma das poucas vezes em que Rosa se referiu diretamente ao modo como alterou um personagem da literatura universal. Nesse caso, houve transformação e subtração, mas há também casos de acréscimo, como a primitividade diabólica na civilidade divina do Fausto. Fausto e Raskolnikov se misturam em Riobaldo, assim como a astúcia de Odisseu e a imaginação reflexiva de Quixote. A literatura seria então a capacidade de harmonizar indivíduos, entrecruzar personalidades, unir diferentes, tornar um todo coletivo o que era tão somente individualidade isolada, pura rapsódia calculada em alquímica álgebra mágica compondo a sinfonia de música total que ressoa no ser integral.

A literatura não pode ser considerada uma passagem de tocha, primeiro porque ela se dá em ápices descontínuos, depois porque há sempre acréscimos, transformações, subtrações, enfim a tocha já não é a mesma na mão do outro. Na mão de um pode ser tocha; na de outro, fogueira; e na de outro, caverna. Também pode surgir um Guimarães Rosa ou um Cervantes e inserir a fogueira dentro da caverna. A literatura é, então, a arte da completude. As gerações seguintes vão completando as poéticas das anteriores, por intuí-las, modificá-las, por adaptá-las à sua realidade, ao seu tempo e espaço crítico.

Por incrível que pareça, as gerações posteriores mantêm as tradições ancestrais por modificá-las. Fenômeno inconcebível para a mera megera cartesiana. Como diz Walter Benjamin, é preciso que essas culturas se encaminhem para a ruína para poderem se tornar o fragmento altamente significativo que, ao desvendar o passado, mostra aspectos novos do presente, do mundo em que vivemos e das pessoas que somos. Do estilhaço altamente significativo nasce a novidade! Guimarães Rosa parece dar a entender que cultura que não se modifica não permanece. Talvez seja por isso que ele recrie e reelabore toda a cultura brasileira, literária e não literária; erudita e popular.

Esse entendimento de literatura enquanto um processo fértil que se assemelha ao da própria natureza, com tudo brotando incessantemente numa criação desenfreada, confronta o entendimento platônico e aristotélico de literatura enquanto imitação. Corretos estavam os escritores barrocos, ao entenderem a imitação aristotélica enquanto renovação e não enquanto manutenção. O próprio entendimento barroco da imitação aristotélica já é, em si, paródico por modificá-la, atualizando-a.

A literatura enquanto paródia expressa o grau máximo de solidariedade, alteridade e completude. Primeiro porque complementar a obra (aberta e completa) de outro anterior já é, em si, um ato de amor, forçando o ancestral a permanecer; e também porque é preciso

“outrar-se” para gerar essa completude, mas, como um bom antropófago, é preciso transformar o outro em matéria própria. É a solidariedade da herança poética genética. Como um gene poético passando de geração em geração, sendo um mesmo gene, mas outro DNA; os mesmos elementos, porém em outra combinação helicoidal.

A própria literatura, além de agir pelos mesmos princípios da natureza, atua conforme os processos históricos, se entendermos a história num sentido cíclico-espiral. Como o próprio universo é espiral e o DNA semelhantemente possui forma helicoidal, a literatura também seria um redemoinho narrativo, como se expressa na obra rosiana. Se a própria história se repete modificada, num eterno ciclo espiral, assinalando diferença na semelhança, também a obra de arte, ao ser parodiada de poeta em poeta, segue a mesma travessia cíclica da natureza e da história.

É como se a expansão do universo se refletisse em todas as demais estruturas existenciais, promovendo a propagação indefinida e indeterminada dos ciclos históricos e naturais. Quantas vezes a vida já se extinguiu e ressurgiu apenas em nosso planeta? É sempre o novo recomeço, reduplicação criativa do passado sempre presente. Essa propagação barroca das reduplicações dos fragmentos que se refletem constituiria o próprio processo profundo do universo que se propaga por todas as suas camadas, por todas as dimensões existenciais. Desse modo, a construção em abismo encena a reduplicação criativa de uma concepção de mundo antiga, mas sempre atual.

A construção em abismo, ao criar uma estrutura especular de reflexos entre os entes sem estar isenta do princípio metamórfico de toda a natureza humana, telúrica e universal, se expressa enquanto paródia do fragmento anterior. Ao se refletirem, os espelhos parodiam uns aos outros, se reconstroem e ressignificam. Como ensina Sherazade, a reduplicação do contar universal é um jogo de vida e morte, propaga a vida ao máximo, buscando o infinito do próprio universo onde está contida. Riobaldo parece suspeitar de que seu interlocutor oculto, o outro, o doutor letrado, qual Fausto, é o próprio diabo que veio cobrar a dívida do pacto e levar sua alma ao inferno. Assim, Riobaldo reduplica sua estória ao infinito para se livrar do castigo de um crime que não foi diretamente cometido por ele. Terá ele convencido o diabo? O jogo é comigo e contigo!

A história, a natureza e a cultura se reduplicam em constante recriação, reconstrução e ressignificação de si mesma. Como um imenso buraco negro no meio de Sagitário, bem no centro de nossa galáxia, consumindo matéria cósmica para renová-la, e propagá-la numa reduplicação incessante de si mesma, com o potencial de gerar novos Big

Bang, novos universos. É a mesma matéria primordial se reciclando em novos corpos. A cultura agiria por esses mesmos princípios.

Desse modo, Guimarães Rosa faz de sua literatura uma unidade entre todos os ritos e todos os mitos. Encruzilhada cósmica da cultura humana. Cultura humana por assimilar a terra, o mineral, o vegetal, o líquido, o invisível, o cósmico. Ao reunir as poéticas de todos os poetas se faz necessário também agrupar o máximo de aspectos existenciais possíveis, pois as próprias poéticas expressam essas possibilidades existenciais. Solidariedade de mostrar não só caminhos existentes, mas também caminhos possíveis.

A literatura constitui a arte da construção de outro mundo que melhor explica o nosso mundo. Pode haver solidariedade maior do que incitar a capacidade de reflexão e imaginação do outro? Do que tentar libertá-lo, provocá-lo a conhecer a si e ao mundo ao seu redor? Haverá fraternidade maior do que construir todo um mundo que reflete o nosso em recíproca imagem para poder transformá-lo? Essa tentativa de (auto) conhecimento e de libertação se dá pelo trabalho conjunto de autores que se complementam como diferentes aspectos desse mosaico literário, que reflete o existencial e o invisível. Assim se sugere não só uma concepção teluricósmica, como também existencial e social. É a propagação solidária da complementaridade. A literatura não liberta diretamente os homens e mulheres, mas pode sugerir modos de libertá-los.

Com essas reflexões, uma pergunta se faz necessária: do que homens e mulheres precisam se libertar? Segundo o *Grande sertão*, precisam se libertar do poder diabólico de mando e comando. É preciso se libertar do pacto social e ficcional de concentração do poder, dos meios de produção e da renda nas mãos de poucos. Se a cultura primitiva, ao invés de estar concentrada nas mãos de sete chefes jagunços, estivesse espalhada por todos os sertanejos, sofreria seu apocalipse?

No atual mundo globalizado, moderno, contemporâneo ou pós-moderno (o título não interfere no fenômeno), em que há uma concentração de renda e poder cada vez maior nas mãos de uns poucos que submetem a todos os outros, essa necessidade de libertação se faz óbvia e escancarada. Num país em que o poder se concentra nas mãos de latifundiários, empreiteiras e do mercado financeiro a libertação se faz fator fundamental; a sugestão literária de Rosa – de dissolução do poder de mando e comando – faz mais sentido do que nunca, comprovando a atualidade universal dessa obra. Fatos que mostraram as veias abertas da sociedade brasileira, numa tensão muito próxima à sugerida no *Grande sertão*.

A dissolução das hierarquias sugerida pela estrutura carnavalesca da obra rosiana, assim como pelo destronamento do poder de mando e comando, se consuma como expressão na narrativa dessa solidariedade entre Rosa e os artistas anteriores à fatura da sua obra, já que um recria o outro, transforma o outro, tudo em pé de igualdade. Esse processo “de fora do texto” da solidariedade fraterna dos autores que se completam uns aos outros se plasma “dentro do texto” pela bufonaria e fantasia carnavalesca da inversão paródica, assim como pela dissolução do poder demoníaco de mando e comando. Do mesmo modo que as abelhas espalham o pólen de uma flor fazendo-a multiplicar, assim também são os escritores, espalhando o pólen da fertilidade alheia, gerando seu próprio processo criador original.

A obra de arte é realizada por esforços conjuntos que se complementam em solidariedade, desde as suas estruturas mais profundas. Só o autor sem narrador e personagens realiza uma obra de arte? Sem o narrador e os personagens ele pode se congrega aos demais autores da literatura universal? Um livro sem leitor para lê-lo configura uma obra de arte? Uma narrativa ficcional só se realiza totalmente como obra de arte pelo esforço último do leitor de se colocar no papel do outro, pelo seu esforço de imaginação, reflexão e de interpretação. O esforço do leitor vem a completar o esforço anterior do narrador, que narra o esforço dos personagens, que só vieram à tona pelo trabalho original de um autor.

A própria literatura ensina ao leitor o papel de “outrar-se”, de se colocar na pele do outro. Algo que faz muita falta nesse contexto atual de indiferença pós-moderna. A solidariedade consistiria justamente nessa capacidade de se colocar no lugar do outro. O próprio Jesus já havia aconselhado a não fazer com o outro aquilo que não queremos que façam conosco. Ao “penetrar” no personagem, sentindo e pensando como o outro, o leitor é impelido a agir assim também no mundo de “fora do texto”.

Se, entendemos o mundo por meio de textos e imagens dentro de nossa cabeça, existe diferença entre o mundo de “fora da obra” e o “interior à obra”? Ou seriam simplesmente mundos complexos a serem apreendidos, compreendidos e transformados em práxis? Todo leitor está imerso em vários mundos. Quando a literatura se faz um deles, o leitor passa a fazer parte de um projeto conjunto a ser completado por ele. A poética vai passando de autor em autor, se consumando em obra a ser completada por um leitor, alterando sua práxis sobre o mundo. Como dizia Sartre: “É o esforço conjugado do autor e

do leitor que fará esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Não há arte senão para e pelo outro” (1948, p. 55).

Portanto, o primeiro esforço desse projeto coletivo que é a literatura consiste na capacidade de composição arquitetada e expressão artística do autor. Desse esforço brota o esforço do narrador, contando uma trama elaborada, com igual vigor de expressão e rigor de composição. Do contar musical desse narrador rapsódico surge o esforço divino-épico dos personagens. Por último vem o esforço do leitor de interpretar e suplementar a obra com uma leitura baseada em sua experiência e conhecimento de mundo, conjugados com a própria intuição impressa e expressa na obra.

Trata-se de uma verdadeira ciranda de criação literária, de narração artística do mundo e dos seres. Uma ciranda-redemoinho de intuição e reflexão artística, com o autor endiabrado no meio da rua-literatura a ser atravessada pelo narrador, pelos personagens e pelos leitores, como já a havia atravessado o autor. O tamanho monumental da obra sertaneja não remete só ao seu Barroco, como também ao intenso esforço de memória, imaginação e reflexão realizado pelo autor. Essa imensidão da atividade do autor se traduz na grandeza monumental da narração do narrador, que, ao espalhar seus fragmentos pelas diversas partes de uma obra tão grande, exige tanto da memória, intuição e reflexão do leitor quanto se exigiu antes da do autor e da do narrador.

Damaso Alonso, em seu clássico estudo *Poesia espanhola*, entende a literatura enquanto uma propagação de intuições reflexivas. Entendemos que, para o crítico espanhol do Barroco, a literatura nasce da intuição do autor, que a plasma em arte no papel para que ela possa alcançar seu fim, a intuição do leitor. Assim se forma a obra, pela intuição primeira de um autor. A segunda intuição da obra de arte, que completa a primeira, é justamente a do leitor; e o crítico a chama de primeiro conhecimento da obra poética, provavelmente por se tratar de sua primeira decodificação.

Para ele, “as obras literárias não nasceram para serem estudadas e analisadas, mas para serem intuídas” (1960, p. 30). Damaso Alonso considera que em literatura o entendimento é basicamente uma intuição intelectual. Segundo ele, cientificamente intuimos com um só setor da psique. A intuição científica não é fantástica, nem afetiva. Podemos inferir disso que a literatura atinge mais setores da psique humana do que a ciência. É possível, assim, imaginar que o crítico considera a intuição literária privilegiada em relação à científica. Ele chega mesmo a tentar harmonizar as duas formas de conhecimento em uma crítica literária científica.

Ainda não atingimos o nível de uma crítica literária científica, se isso for possível. O fato é que Damaso Alonso considera que o segundo conhecimento da obra poética cabe à crítica. Para ele, “o leitor [...] é um artista que não inventa intuições espontâneas, mas refletidas, sempre mediante a excitação da obra de um criador; é um artista carente de expressão, sua arte consiste exatamente na impressão” (1960, p. 151). Eis a distinção entre a intuição do autor e a do leitor: a do autor é espontânea e a do leitor reflete a intuição anterior. A crítica literária consistiria na racionalização dessa intuição em análise e interpretação.

Damaso Alonso chega a arriscar um terceiro conhecimento da obra poética, baseado na possibilidade de a crítica literária se tornar científica. Porém, o próprio crítico ao fim se mostra cético em relação à possibilidade de constituição de uma ciência literária: “a indagação científica de todos os elementos que constituem a obra literária é impossível, porque esta é um complexo de complexos. Só a intuição pode revelar previamente qual deva ser ante uma obra determinada o caminho mais fértil de ataque” (1960, p. 310). Esperamos ter deixado claro nesta tese que consideramos a estrutura paródica e reversível do *Grande sertão* o caminho mais fértil de ataque à obra rosiana.

Uma obra de arte só se realiza pela solidariedade de um autor que escreve com reflexão e imaginação para compartilhar as visões plurais de mundo da sua concepção poética da existência humana e transumana. Essa alteridade solidária passa pelo narrador, que penetra no ponto de vista dos personagens, tornando-se outro constantemente, até o protagonista, que, sempre aprendendo, se formando e transformando, é incessantemente outro sendo o mesmo, chegando ao leitor.

O leitor tem que consumir essa ciranda de solidariedade, realizando definitivamente a obra no mundo, interpretando essa sinfonia de pontos de vista, visões de mundo, sentidos, razões, sensações, reflexões e motivos literários com sua reflexão e imaginação, como o autor, narrador e personagens haviam feito antes. Havia feito antes, mas fazer mesmo é no momento da leitura. Desse modo, cada leitura é única. Embora a obra seja a mesma, a cada vez que a lemos ela já se transformou em outra, pois a cada leitura somos capazes de intuir mais e novos sentidos ou até transformar sentidos intuídos anteriormente. A cada leitura nova, já não somos os mesmos e nem a obra, como no aforismo de Heráclito.

Desse modo, a obra de arte é uma construção conjunta da capacidade de imaginação, sensação, rigor e reflexão solidária entre autor e leitor, mediada pelo narrador

e pelos personagens, em que um encarna o papel do outro, um complementa o outro para criar a obra de arte completa, mas sempre aberta. Um dos sentidos mais profundos de obra aberta pode ser exatamente esse, o de que as obras de arte estão sempre abertas para a atualização e suplementação das gerações posteriores. As grandes obras estão sempre abertas, para serem absorvidas e recriadas.

Assim, a arte se faz em união e solidariedade, em tensa harmonia entre os elementos para formar o produto final, a práxis humana no mundo, em si e com os outros. A obra total sugere a construção do homem integral. Constituindo-se o personagem em narrador e o narrador em existência completa, também deve ter se convertido em tal o seu autor, se propagando no próprio leitor, que deve conseqüentemente intuir esse ser integral, se tornando uma espécie de leitor integral. Podemos sintetizar assim: o autor integral, com seu narrador pleno, gera a obra total, que forma a intuição intelectual de um leitor integral.

Ao congregar os vários personagens em si, Riobaldo se faz homem integral. Se ele congrega em si os outros, de onde vêm a individualidade e a liberdade? Essa é uma das questões fundamentais da filosofia popular de Riobaldo. Se o autor está submetido ao destino, onde está sua liberdade? Se um autor está submetido à poética dos outros, onde está sua autonomia? Se o narrador está submetido ao autor, o personagem ao narrador e o leitor a todos eles, de onde vêm a autonomia e a liberdade? De onde vem a liberdade do indivíduo, se ele está submetido à sociedade em que vive? A liberdade e a autonomia vêm de transformar a matéria vital, de “fora de si”, em matéria própria.

Essa liberdade autônoma e solidária vem da luta constante do personagem contra o seu destino, tal herói trágico, qual Édipo, e contra o jugo do narrador ou do dramaturgo, qual Hamlet. É só por meio dessa luta que podemos fazer nosso caminho, ao mesmo tempo, que ele se faz por si – acaso e necessidade. Vivemos na tensão entre o determinismo do destino e nosso livre-arbítrio. A liberdade vem por, conhecendo a si mesmo, conhecer melhor o mundo e os outros, reconhecendo igualmente a liberdade e a autonomia alheias. Só uma estrutura especular de respeito mútuo pode gerar a liberdade individual e coletiva.

É essa costura difícil entre as pluralidades de autonomias distintas que torna a liberdade individual e social tão difícil de ser alcançada, não apenas atualmente como em todas as épocas. Drama humano universal. É mesmo a identidade que pode aproximar e gerar o sentimento de solidariedade para com o semelhante. Só a capacidade de “outrar-

se”, gerando essa identidade por transformar a matéria alheia em própria, pode auxiliar na construção de uma sociedade mais igualitária, com distribuição justa de renda.

Podemos perceber que a autonomia libertária vem também da transformação, da ressignificação, da apropriação que faz do externo interno, da transformação do ponto de vista do outro ou o coletivo em algo pessoal, próprio, singular. Por fazer da matéria externa algo próprio, Guimarães Rosa transforma a reminiscência platônica em reminiscção viquiana, paródia carnavalesca em brasileira antropofagia malandra. É a tentativa de harmonizar o eu com o tu em um nós minimamente consensual, que respeite minimamente as liberdades individuais e coletivas.

Ao lutar pela sua autonomia contra o jugo do dramaturgo ou do narrador ou do destino, tanto o herói trágico quanto o personagem primam pela liberdade humana, em sua generosa solidariedade fraterna. Nas palavras do próprio Riobaldo: “Adjaz que me aconformar com aquilo eu não queria, descido na inferneira. Carecia de que tudo esbarrasse, momental meu, para se ter um recomeço. E isso era. Pela última vez, pelas últimas. Eu queria minha vida própria, por meu querer governada” (2006, p. 354). Nessa passagem, Riobaldo fala claramente que seu drama consiste em governar-se a si. Com o pacto, ele deixa de ser governado pelos chefes jagunços e passa a ser governado pelo demo. Agora, narra para purgar esse último jugo que está em jogo.

Do mesmo modo que o personagem quer se livrar da submissão de mando e comando ao demo, ao narrador, ao autor (ele quer ser narrador da própria estória, dramaturgo do próprio drama, sujeito da própria história), o leitor deve se fazer independente e se livrar do poder de mando e comando da hierarquia coercitiva, ou, para usar termos de Machado de Assis, que ainda são de uma atualidade atroz em nosso país, se livrar da oligarquia absoluta.

Como o personagem quer se fazer personagem, há a sugestão de que o leitor, no mundo ficcional “real” (de fora da ficção literária), deve igualmente ser “personagem”, deve ser ativo, sujeito de seus próprios atos, pensar e agir soberanamente. A literatura rosiana é a da autonomia por excelência. Narra o autonomizar-se do narrador épico-lírico do interior do Brasil e do interior de si mesmo – que deve contar de tal forma que os personagens igualmente se tornem independentes. A soberania da narrativa sugere fortemente a emancipação do leitor. A autonomia vem da purgação do poder de mando e comando pela palavra poética.

A própria forma literária da paródia traduz um autonomizar-se incessante, na medida em que não só parte da literatura precedente, como a deforma, reforma, reconforma, atualiza, transforma. Ela não repete meramente, copia apenas, reproduz tão somente. Essa literatura proliferante recria os motivos literários de grande parte dos melhores escritores de todos os tempos, de todos os gêneros e de todos os estilos. Reversivelmente, a tradição só se mantém se for deformada, atualizada, como num “telefone sem fio” em que “quem conta um conto aumenta um ponto”.

A própria forma literária sertaneja parece defender a extrema criatividade intuitiva da transmissão oral da literatura, sem deixar de lado a reflexão aguçada e crítica da literatura escrita. Sem milênios de transmissão oral não chegaríamos aos últimos séculos da escrita do conhecimento, em que a transferência oral permanece em grande parte. Não é à toa que a poética de Rosa advoga a simultaneidade entre as épocas viquianas. A transmissão oral de conhecimento e a escrita não se excluem, antes se complementam. Solidariedade extrema entre as épocas, harmonia entre a cultura erudita e a popular.

É interessante o fato de o *Grande sertão* rosiano sugerir o modo como a cultura escrita e erudita de *Carlos Magno e os doze pares de França* se tornou vigente no imaginário sertanejo, dando-lhe tons medievais. Trata-se da cultura erudita sendo convertida em popular. Também o inverso é verdadeiro na obra de Rosa, uma vez que ele transforma a cultura popular do folclore, dos desafios poéticos e até do cordel em uma narrativa erudita. A obra rosiana entrelaça assim o erudito e o popular, qual Bela Bartók, como bem recorda Antonio Candido (2002, p. 191).

A própria situação narrativa da obra sugere essa tensão já no encontro do doutor letrado da cidade grande, detentor do conhecimento oficial, com o contador de estórias do interior do país e de si, detentor de um saber não oficial. Assim se dá o encontro entre sério e jocoso, oficial e carnaval, cidade e sertão, erudito e popular. O tempo todo, o contador de estórias, detentor do conhecimento teluricósmico não oficial, ironiza o entendimento oficial do doutor letrado.

O próprio Rosa esperava encontrar leitores experientes, preparados para sua obra, mas o conhecimento oficial nada os ajuda na leitura e na intuição da obra sertaneja. Até porque, antes da apreensão intelectual, o leitor precisa ter a intuição reveladora. Como diz o padre Antônio Vieira: “De maneira que o rústico e o mareante, que não sabem ler, nem escrever, entendem as estrelas; e o matemático, que tem lido quantos escreveram, não alcança a entender quanto nelas há” (2000, p. 38).

Do mesmo modo que Euclides sintoniza emocionalmente com o sertanejo martirizado de Canudos, Guimarães Rosa sintoniza com o sertanejo detentor da primitiva capacidade da linguagem e da sabedoria poética. Rosa sintoniza com o sertanejo martirizado pela obediência ao poder de mando e comando. Ele dá voz ao excluído e ao esfarrapado, não tenta impor sua voz a ele. Nesse sentido, Rosa se alinha a Graciliano Ramos ao emudecer em muitos momentos a sua voz para dar voz ao oprimido. O próprio narrador já de Range-Rede (no conforto e detentor de terras) sintoniza emocionalmente com os sertanejos martirizados com quem andou enquanto personagem.

Guimarães Rosa mostra sua solidariedade para com o povo excluído dando-lhe voz para expressar seus dramas profundamente humanos e universais. Por meio da expressão erudita, eleva a cultura oral ao nível literário. Investe fundo na capacidade do povo em expandir os limites de seus entendimentos e compreensões de mundo. Oferece ao povo o melhor para poder estimular sua capacidade de reflexão crítica e intuição criativa. A própria obra encena a dissolução da hierarquia entre povo iletrado e poderoso letrado, erudito e popular, numa inversão carnavalesca e paródica. A tensão dicotômica é substituída pela tensão harmônica.

Se grande parte do povo não consegue ter acesso à obra rosiana pela falta de capacidade de compreensão de leitura, sua culpa não pode ser imputada ao autor. A obra de Guimarães Rosa ou de qualquer outro escritor tem culpa pelo analfabetismo funcional que vige no país? É claro que não. Não é a obra de arte que tem de formar os leitores. Quem tem que formar leitores é o sistema educacional, por meios de projetos e ações institucionais. Dau Bastos tem uma passagem ilustrativa a esse respeito:

Que mais exigir de textos protagonizados pela arraia-miúda pouco ou nada letrada dos rincões do país, em meio à qual se destacam os fora da lei? Que mais cobrar de uma obra que aposta no receptor com uma capacidade de discernimento que regime algum atribui ao cidadão? No polo da produção Guimarães nobilitou esteticamente o mesmo povo que, no polo da recepção, tratou com uma deferência que nos permite falar em dignificação ética. E o fato de as pessoas que inspiraram seus

personagens diferirem em origem daquelas que leem seus livros é um problema social, não de responsabilidade apenas da literatura (2007, p. 76).

A obra de arte tem sim como missão aguçar a intuição e a capacidade de compreensão dos leitores já constituídos pelo sistema educacional de um país. Não se pode exigir de um artista que ele cumpra a função que é de alçada somente do sistema educacional, gerido pelos governos. Deveria ser sobretudo das sociedades. Não é a escrita exuberante de um cultista que limita o acesso à obra de arte, mas o sistema educacional de um país. O modo como se estrutura a formação de leitores e a alfabetização na escola é o grande responsável pela dificuldade de o povo ter acesso a obras de arte rebuscadas, apesar de populares, como é a obra rosiana. A escola é financiada e estruturada por governos. No caso brasileiro, os diversos níveis de governo submetem os docentes e estudantes a condições degradantes. Esses problemas estruturais impedem que o país desenvolva uma estratégia institucionalizada de formação de leitores.

Vale ressaltar como a aposta de Rosa é inversamente proporcional a dos governos brasileiros. Enquanto todos os níveis de governo apostam na não formação de leitores, Guimarães Rosa aposta na elevação da intuição, imaginação, reflexão crítica e cultural do leitor ao mais alto nível da cultura, sensibilidade, conhecimento e da literatura universal. É a magia alquímica de transformar, pela sua mistura, os elementos no ouro do mais alto quilate da intuição e compreensão humanas. É como se os governos quisessem aprisionar e o poeta, libertar.

Para além da questão institucional de falta de autonomia das instituições de ensino em relação ao governo, há problemas práticos em sala de aula em relação ao ensino de literatura brasileira, que tornam Guimarães Rosa um autor quase ilegível para a maioria da população do país. O ponto é que em geral o estudo de literatura é considerado apêndice do de língua portuguesa. É evidente que isso gera um problema de a disciplina de literatura brasileira muitas vezes ser lecionada por professores de língua portuguesa e não por professores especializados em literatura. Os professores de língua portuguesa não têm nenhuma obrigação de saber literatura profundamente, uma vez que trabalham com signos linguísticos e não com símbolos poéticos. O símbolo poético ensinado como signo linguístico, estuprando sua natureza artística e seu sentido no mundo, só pode levar à falta de compreensão da obra de arte.

A palavra “nonada” expressa bem essa diferença entre signo linguístico e símbolo poético. Como signo linguístico, “nonada” significa “ninharia, coisa sem importância”, sentido que jamais aparece expresso no *Grande sertão*. Prova cabal de que, no *Grande sertão*, “nonada” constitui um símbolo poético se dá quando aparece como primeira palavra do livro representando o Big Bang cósmico e ficcional se propagando em obra. Para Ronaldo, “nonada” representa a busca do narrador de se tornar personagem, de transformar em nada o poder de mando e comando a que submete e está submetido.

Esses fatos agravam a confusão entre signo linguístico e símbolo poético. O trabalho dos professores de língua portuguesa parte do signo linguístico, do grau vernáculo da palavra, enquanto a matéria de trabalho do professor de literatura é o símbolo poético, de onde surge o diálogo crítico com a finalidade de gerar, em todos, professores e estudantes, a capacidade própria de interpretação, reflexão crítica, intuição criativa, compreensão de mundo.

Essa capacidade só é possível pelo filtro da obra literária. A leitura da palavra e a leitura de mundo são concomitantes. Quanto mais se entende o mundo melhor se lê a palavra; quanto mais se entende a palavra, melhor se lê o mundo. Há uma influência mútua entre leitura de palavra e de mundo, uma implica a outra; uma aperfeiçoa a outra, numa relação recíproca. A leitura de mundo só precede a leitura da palavra, como bem dizia Paulo Freire, porque a convivência com o mundo vem antes de sua apreensão em palavras. Depois de alfabetizada, a pessoa passa a viver a influência recíproca da leitura de mundo e da palavra, nesse processo contínuo que é a alfabetização, só terminando com a morte.

Uma das principais mazelas dessa estrutura educacional é a substituição da literatura, da obra literária, pela história da literatura, privilegiando o estudo da história literária em detrimento da obra de arte. Sob o frágil pretexto de que existem obras canônicas demais para serem estudadas, substitui-se o estudo de literatura pelo de sua história, já que assim supostamente se pode reduzir a matéria a ser estudada nessa disciplina, teoricamente a tornando viável.

A presente tese pretende provar o inverso, de que ela torna o estudo literário inviável ou simplesmente inócuo; de que é possível, sim, basear o estudo de literatura na própria literatura e na obra literária, o que não exclui o estudo histórico dentro do tópico da relação entre literatura e sociedade, entre a obra de arte e o mundo. O estudo interdisciplinar, integrando as diferentes disciplinas e conhecimentos, pode gerar esse equilíbrio e complementaridade entre estudos literários, sociais e históricos. Os estudos

compartimentados dificultam a compreensão dos estudantes, que ficam sem base para interligar os conhecimentos, que só são estanques na teoria e na análise fria.

Como entender obras como a de Machado de Assis, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa sem um conhecimento prévio da dicotomia platônica a que eles se contrapõem? Como entender essas poéticas que criticam o cientificismo oficial sem conhecer previamente a ciência constituída que eles ridicularizam, bebem da fonte e purificam, unindo-a ao conhecimento popular não oficial? Como entender essa tensão harmônica sem antes conhecer minimamente a cultura popular que se associa a esse crítico rigor formal?

O mundo ocidental criou duas vias de conhecimento, a científico-filosófica, meramente racional, e a poética, unindo a inteligência racional à engenhosidade criativa, gerando a intuição intelectual ou inteligência intuitiva. Somente conhecendo essas duas vias cognitivas torna-se possível formar um panorama cultural, intelectual, intuitivo mais amplo e integral, já que as duas tendências dialogam entre si constantemente, unindo-se em muitos pontos. Elas se afastam em diversos momentos, mas sempre acabam se cruzando em um instante tangencial.

A exclusão quase total dos estudos literários, ou seu enfraquecimento, como apêndice dos estudos de língua, exclui a reflexão crítica de sala de aula. Não é à toa que Platão expulsou os poetas da República: eles são capazes de provocar emoções fortíssimas, a revolta e a reflexão crítica, com potencial de destruir o *status quo* de uma sociedade. A literatura é perigosa e subversiva já em sua própria constituição artística de promover a alteridade, a capacidade de “outrar-se”; a imaginação, que pode inventar soluções para derrubar as opressões; e a reflexão crítica, que pode denunciar a exploração do homem pelo homem, sugerindo, por meio da intuição criativa, como superá-la.

Uma das motivações principais desta tese foi criar uma espécie de poética da literatura brasileira que se contraponha às deformações geradas pelo estudo historicista, que tem substituído o estudo de literatura brasileira em si. Esta tese entende que o estudo das substâncias poéticas das obras pode aguçar a capacidade intuitiva e de reflexão crítica dos estudantes, por meio de diálogos mediados pelo professor. A substituição do estudo historicista pela substância poética das obras permite suscitar questões e reflexões que levem a uma leitura de palavra e de mundo mais profícuas, autônomas, independentes e livres.

Como um estudante pode ter acesso à obra de Machado de Assis se ele lê o crítico escrever e ouve o professor falar que a obra machadiana é realista, porém, ao ler a obra se depara com um defunto-autor? Como explicar ao estudante o realismo de uma história contada por um defunto? Como explicar que essa suposta obra realista, ao invés de descrever a realidade procurando uma frágil estrutura mimética, narra o impacto emocional da realidade nos personagens, conta seus sentimentos, sensações e reflexões?

Parece-nos evidente que a dificuldade de o estudante entender o realismo de um defunto-autor não vem de uma deficiência de entendimento dele, mas de uma visão historicista da literatura que não se confirma na obra. Procuramos mostrar como a transmissão de uma concepção poética passa de autor em autor em todas as épocas da história, permitindo ao professor uma abordagem da literatura brasileira por meio das obras literárias e não de sua história. De um autor para o outro há permanências e inovações, como demonstramos haver entre Gregório de Matos e Cláudio Manuel da Costa, mesmo sem existir uma influência direta entre eles.

O estudo da literatura a partir de algumas fontes primordiais comuns pode permitir o aprofundamento dos estudos literários nas escolas e universidades. O estudo historicista da literatura tem impedido a inserção do estudante nas obras importantes da literatura brasileira. Ele privilegia a inserção da obra em seu contexto histórico, às vezes até considerando as obras literárias com a mera função de reproduzir a história de seu tempo, dificultando o acesso aos textos e às obras em si. Essa estrutura acaba cumprindo o fim de impedir a reflexão crítica e o desenvolvimento da intuição criativa, que é a função primordial dos estudos literários.

A função primordial dos estudos literários tem sido deixada de lado, para se favorecerem os estudos dos contextos históricos, dando aos estudantes a falsa impressão de que a literatura não passa de mera tentativa de reprodução da realidade. Esse é um dos principais motivos de muitos estudantes ingressarem nas faculdades de Letras achando que “não gostam de Machado de Assis”, enquanto estudantes de física não ingressam em suas faculdades achando que não gostam de Newton, Einstein, Niels Bohr, Werner Heisenberg ou Ilya Prigogine.

Por não entenderem a obra de Machado de Assis – que só viram do ponto de vista historicista – muitos estudantes acham que não gostam dela, afinal, vista como mera reprodução da realidade, não faz o menor sentido. Sem considerar a literatura brasileira como um passar de tochas, podemos atentar para escritores realmente importantes, mas

deixados de lado pela historiografia literária, tais quais Gregório de Matos, já resgatado, e Sousândrade, ainda marginalizado, apesar dos modernos estudos especializados que comprovam sua importância e sua primazia em nosso Romantismo.

Outro poeta pouco estudado por não se enquadrar em nenhum estilo de época é Augusto dos Anjos. Mais ou menos na mesma época, há o igualmente esquecido Pedro Kilkerry. O fato é que o estudo historicista de literatura cria uma distorção abissal, que é a de privilegiar o estudo de obras simples, em detrimento de estudar as obras mais complexas e importantes de nossa literatura, que são justamente as que não se enquadram em estilos de época.

Motivos semelhantes, como também a suposta falta de tempo, vêm excluindo do nosso quadro de estudos escritores do quilate de Antônio Vieira, Adonias Filho, Autran Dourado e Osman Lins, e poetas como os citados Sousândrade e Augusto dos Anjos, como também Jorge de Lima, Murilo Mendes, Mário Quintana, Manoel de Barros, e até Cecília Meireles e Ferreira Gullar. Schlegel possui um fragmento brilhante sobre como os clássicos são fontes inesgotáveis e abertas de conhecimento: “Um clássico jamais tem de ser totalmente entendido. Aqueles que são cultos e se cultivam têm, no entanto, de querer aprender sempre mais com ele” (1997, p. 23).

Na medida em que um artista recria outro, um implica o outro. Não é difícil para um professor de literatura mostrar como uma substância poética passa de um poeta para o outro. Por exemplo, não seria difícil para um docente especializado em literatura demonstrar como o mundo desconcertado da triste Bahia de Gregório de Matos chega a Cláudio Manuel da Costa por meio das fontes comuns do Barroco ibérico, fato abordado nesta tese, mas já constatado por Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido.

Também não seria difícil, para um profissional especializado em literatura, demonstrar como o desconcerto do mundo camoniano alcança o mundo romântico da Wall Street de Sousândrade; o mundo desconcertado dos devoradores sociais do Brás Cubas de Machado de Assis; o do Apocalipse sertanejo da Canudos euclidiana; ou a caatinga de Graciliano gerando vidas secas; até chegar ao mundo desconcertado do poder de mando e comando do sertão rosiano. Não seria difícil para estudantes de qualquer nível entender o que significa esse mundo desconcertado e sua representação nas mais diversas obras e autores de nossa literatura

Como não seria difícil aos estudantes entenderem que também vivemos em um mundo desconcertado, de concentração de renda absoluta, gerando pobreza e misérias

quase universais. Desse modo, não seria difícil compreender como a literatura recria a realidade para melhor perspectivá-la. Como a literatura é polifônica e aberta, permanece sempre atual em qualquer época. Assim se faz possível entender os motivos das recriações rosianas do *Grande sertão* e o modo como ele parodia os demais autores da literatura universal, sugerindo outro mundo possível, um mundo de alteridade, solidariedade, completude e fraternidade.

Não existe um modo único utilizado por Guimarães Rosa para recriar os mais diversos motivos literários. Para cada motivo literário ele usa uma estratégia poética própria de recriação, de modo a absorver e transformar aquele tema em motivo sertanejo sem perder seu traço anterior. Ele usa dos mais variados métodos de recriação, desde o palimpsesto, passando pela absorção e transformação, a paráfrase, a citação, o anagrama, o carnaval, a paródia barroca, a alusão bíblica, entre outras.

Essa estratégia de sintetizar toda uma cultura humana por meio de alusões e recriações é um dos traços fundadores da Bíblia hebraica e dos textos sagrados em geral. O escritor mineiro vai buscar na Bíblia seu principal método de composição, para sintetizar a cultura brasileira e, na medida do possível, a universal. Robert Alter e Frank Kermode já haviam ressaltado as alusões bíblicas na obra literária de Milton. Esses dois grandes intérpretes bíblicos comentam que “a Bíblia, outrora pensada como fonte de literatura secular [...], agora promete tornar-se parte do cânone literário” (1997, p. 13). A Bíblia não só sintetiza a cultura dos séculos anteriores como se propaga pelos seguintes.

O próprio Robert Alter alerta que o termo Bíblia vem do grego *ta biblia*, que significa “os livros”, no plural, tratando-se mais de uma classificação vaga do que de um título. Ele lembra que a Bíblia hebraica refere-se à escolha e à ordem dos textos levadas a cabo pelo judaísmo rabínico para seu cânone. A Bíblia hebraica aproxima-se dos fatos literários que estão na origem. Ao narrar a origem tanto do sertão divino-heroico como do ser tão racional, Rosa aproxima seus fatos literários da origem. Sua arte tem origem na literatura original e originária dos antepassados próximos e distantes.

Alter afirma também que os textos originais têm forte caráter alusivo, de modo que qualquer explicação literária da Bíblia hebraica deve reconhecer sua qualidade de extrema heterogeneidade. Esse jogo intertextual ocorre repetidamente na Bíblia hebraica, levando

seus elementos heterogêneos a certa unidade móvel imprevista. Segundo ele, a Bíblia possui historiografia, narrativas ficcionais e a mistura de ambas, listas de leis, profecias, obras aforísticas, de meditação, poemas de culto e devoção, hinos de lamentação, poemas de amor, tábuas genealógicas etc. O mesmo pode ser dito em relação ao *Grande sertão*, do qual cada capítulo mostra uma dimensão diferente da narrativa sertaneja, possuindo uma via de acesso distinta. É nesse sentido que podemos chamar a obra rosiana de Bíblia sertaneja.

Guimarães Rosa utiliza alguns traços comuns da literatura anterior à sua para deixá-la inscrita de forma subjacente na obra sertaneja; para mostrar a indissociabilidade entre passado, presente e futuro; para manter a substância ancestral que muda o tempo todo nos mantendo humanos. Como no caso de Maria Mutema, que mata o marido com líquido no ouvido, remetendo a Hamlet. A substância ancestral da vingança é resgatada para mostrar sua forma modificada na atualidade. O motivo da vingança existe não só na construção em abismo de Mutema, como também na grande narrativa do sertão, como havia em Hamlet. O caso de Mutema alude ao motivo poético bíblico da conversão de Maria Madalena de pecadora em santa.

Se Hamlet está em dúvida entre vingar-se ou não, encontrando-se interiormente cindido, Diadorim (qual Antígona inflexível) tem certeza de sua sede de vingança, como a cidade e a sociedade em relação a Mutema. Esse motivo literário, na verdade, é ancestral, já estava na *Oréstia*, por exemplo, com sua propagação da vingança, da esposa contra o marido, do filho contra a mãe e das Fúrias contra o filho matricida. Motivo que já estava em Homero e Hesíodo, provavelmente até muito antes. O sistema de vingança tem função primordial na sociedade humana desde suas constituições primitivas até os dias de hoje, atravessando toda a história humana. É uma substância primordial das sociedades humanas, na busca constante do equilíbrio em fuga.

Do mesmo modo que nas *Eumênides* o julgamento representa a mudança de uma era a outra, das deusas ctônicas aos deuses olímpicos, do patriarcado sobre o matriarcado, o julgamento do *Grande sertão* representa a mudança da época divino-heroica, das leis sertanejas da faca, da bala e da vingança, em lei humana, racional, civil e de papel passado. Também há a dúvida existencial hamletiana entre ser e não ser, deus e demo. Rosa busca uma gênese ancestral que ligue o motivo literário selecionado à sua versão atualizada na visão de mundo sertaneja. Como no caso do livro de Carlos Magno, que teria impregnado o sertão do norte de Minas com o imaginário medieval, tão bem explorado na obra rosiana.

Guimarães Rosa recria não só essa literatura clássica e medieval, como também a renascentista e barroca; parodia não só a literatura universal, como a brasileira. Em se tratando da nossa literatura, é necessário começar pelas barrocas recriações rosianas. Os abstratos e concretos traços barrocos são recriados, sobretudo pelo seu princípio fundamental da paródia enquanto reminiscência e não enquanto citação direta, embora esta também exerça papel fundamental na obra. Em Rosa, a reminiscência da paródia barroca se converte em reminiscção, pois não só deforma, reforma e reconforma sem deixar à mostra as marcas da obra anterior, como introduz novos sentidos e significados em cada motivo literário recriado.

Gregório de Matos não consegue ser tão monumental, produzir uma obra tão colossal como a de Guimarães Rosa, uma vez que não reuniu suas poesias em uma obra. Porém, se considerarmos que dos mais de 700 poemas encontrados em seu códice ao menos 400 ou 500 devem ser de sua autoria, ou se considerarmos todas as poesias como sendo dele por se encontrarem no “espírito” Gregório de Matos, é possível observar o aspecto monumental dessa obra. Monumentalidade expressa sobretudo na excessividade cultista da linguagem gregoriana, talvez sua principal ressonância na obra rosiana, além do princípio metamórfico, do desengano amoroso e do desconcerto do mundo.

A triste Bahia de Gregório e o *Grande sertão* de Rosa se sintonizam no seu mundo desconcertado, de uma sociedade às avessas, produzida por homem dos avessos. Homem às avessas que em Rosa é o próprio diabo do homem humano, enclausurado em sua subjetividade narcísica, com o poder de mando e comando. O desconcerto do mundo do sertão, a princípio incompreensível para Riobaldo e para o leitor, se reflete no homem às avessas que o personagem se torna pós-pacto, e que o narrador, que ele é, quer exorcizar pelo poder divino da palavra poética. Mundo desconcertado que se expressa também no seu barroco desengano amoroso por Diadorim.

Conclusão fundamental sobre o Barroco consiste no fato de ele perpassar todos os grandes autores de todas as épocas da literatura brasileira, constituindo possível elo entre eles. Isso permite ao professor mostrar todo o desenvolvimento, não linear, nem progressivo, de nossa literatura em seus ápices. Gregório de Matos, parodiando temas clássicos do Barroco ibérico, fundou alguns dos motivos literários principais da literatura brasileira, como também o estilo satírico, lírico, erótico e, como diz Antonio Candido, malandro.

Alguns dos motivos inaugurados por Gregório que ressoaram na literatura brasileira já foram aqui citados, como o mundo desconcertado, a constituição híbrida do brasileiro, a vitalidade da natureza, a ironia ao poder mercantil constituído e o desengano amoroso. Podemos até dizer que nossa literatura é toda barroca e neobarroca, em sua antropofágica mistura de estilos. Os próprios irmãos Campos situam Gregório de Matos como embrião do princípio antropofágico de nossa história artística.

Diferente do que sugerem nossas histórias da literatura, uma das principais fontes de nosso poeta árcade Cláudio Manuel da Costa são os poetas barrocos ibéricos. Deles, o que mais influenciou o Barroco tardio foi Francisco de Quevedo. Seu desengano amoroso por Nise ressoa profundamente na melancolia amorosa de nosso neoclássico e barroco poeta árcade. A indiferença amorosa de Nise para com Cláudio lembra o desdém de Galateia por Polifemo. Se Polifemo atira uma pedra em Galateia e Ácis, a não correspondência ao amor tirano de Cláudio tem a dureza das pedras e os abismos infernais dos penhascos. Além de uma recriação da fábula de Polifemo e dos poemas de Quevedo, a Nise de Cláudio ressoa a Nice de Metastásio e a Nisa de Virgílio. Este último é o pastor poeta que constitui a maior influência de toda a poesia árcade.

Haveria uma espécie de ligação genética, uma ancestralidade nos pastores poetas, vaqueiros do sertão, com os trovadores provençais e os pastores poetas de Virgílio. Há também uma ligação com um dos primeiros pastores poetas da literatura universal, Hesíodo, além de Teócrito, a maior inspiração virgiliana, cuja obra também se processa pelos princípios da paródia. O vaqueiro do sertão faz desafios poéticos de improviso, como os pastores poetas de Virgílio. No diálogo-desafio, abaixo, Menalcas representa o próprio pastor poeta:

Écloga III

Menalcas

Ó Dametas, de Malibeu é o gado?

Dametas

Pertence a Egon, que a mim o confiou.

Menalcas

Rebanho infeliz! Egon a Neera
O presenteou, receando-o perder.
Por ali duas vezes muge o gado,
Privando os bezerros de seu leite.

Dametas

Estas coisas no rosto são lançadas
Aos que se corromperam e as Ninfas
Se riem fáceis de tantas torpezas.

Menalcas

Riram ao ver-me a cortar as tenras
Vides e as videiras de Micon.

Dametas

Riram-se junto às faias ao quebrares
O arco e a flauta de cana de Dáfnis,
E Dáfnis, se desse aquelas coisas,
Menalcas de inveja morreria.

Menalcas

Ao contares tais fatos, que dirão
Os donos? Não te vi furtrar o bode
Gritando, eu disse, “reúne o gado, Títiro”,
E te escondeste atrás do canavial.

Dametas

Vivo a cantar. A quem dedico os versos
Aquele bode me presentearia?
Se fosse um presente dado a mim,
Discordando Dâmon nega-me a posse.

Menalcas

Cantando assim? A flauta com o cano
Unido à cera? O trívio a dólár
Sem um estrídulo a afetar o verso?

Dametas

Vigora entre nós o alternar
O canto? Deposito esta novilha
De tetas a ordenhar e as crias,
E tu o que apostarás comigo?

Menalcas

Não me atrevo a apostar de meu rebanho
Nada, a madrasta é injusta e o pai
Faz contar os cabritos. Deposito
O que julgo melhor que são os copos
De faia, obra de Alcimedonte,
Que te apraz contemplar e enlouquecer.
Nos copos uma vinha dobradiça
Veste os cachos com hera decorados.
No meio estão gravadas figuras:
Cônnon e... o outro com vara geométrica
Mede o tempo ao segador e ao curvo
Lavrador. Sem uso, o conservo.

Dametas

O mesmo Alcimedonte fez dois copos,
Cercou-os de asas em volta com suave,
Flexível, órfico acanto, ao centro
Gravou Orfeu e o bosque ao redor.
São eles inferiores às novilhas?

Menalcas

De hoje não escapas, não te deixo

Sem desafio e aposta. Palemon
Está próximo, logo chegará.

Dametas

Apressa-te, não há impedimento
Que afaste meu vizinho Palemon
De apontar o lugar ao mais capaz.

Palemon

Comecemos o desafio sentados.
O tempo agora fértil produz folhas
Nas árvores a aformoseia o campo.
Dametas principia; após, Menalcas
Alterna, como agrada às Camenas.

Dametas

De Júpiter sigamos o princípio,
O deus protege, cuida do meu verso

Menalcas

Apolo também me ama, tem de mim
Loureiros e jacinto cor de amora.

Dametas

Prefiro a lasciva Galateia
Na moita, em fuga antes de ser vista (2008, p. 37/41).

Nessa passagem virgiliana, haverá um julgamento poético para decidir qual dos dois poetas pastores canta melhor sua lira. Palemon é o juiz. O perdedor tem de pagar a aposta. Esse julgamento poético lembra o julgamento do *Grande sertão*. No sertão rosiano, grupos opostos de poetas jagunços (vaqueiros pastores) defendem sua causa pela palavra poética. Um grupo defende em seu canto a manutenção da lei primitiva do sertão, do sacrifício ritual do inimigo, a lei da faca e da bala. Outro grupo defende em sua lira a

libertação do agente civilizador, Zé Bebelo, e a nova lei do julgamento civilizado. É um verdadeiro desafio poético, quais os poetas virgilianos, quais trovadores medievais e quais os cantadores populares do interior do Brasil, do interior do sertão, do interior de si.

O julgamento do *Grande sertão*, além de ser o julgamento da lei e da cultura antigas contra a supostamente nova, é também o julgamento da antiga dicção divino-heroica contra a linguagem racional, supostamente moderna. Após a troca de injúrias e acusações gerando o desafio virgiliano, a representação do poeta em sua poesia, Menalcas, empata com Dametas, pois o juiz Palemon considera os dois pastores dignos do prêmio. No *Grande sertão* a vitória também é ambígua, pois Joca vence o desafio prendendo Bebelo e exilando-o, mas perde o desafio ao ceder o julgamento que civilizou o sertão, prevalecendo a supostamente moderna dicção racional sobre o divino-heroico timbre primitivo. Do mesmo modo, o civilizador Bebelo se torna derrotado vencedor.

Os motivos literários árcades vão sendo assim recriados. Siruiz era um desses pastores poetas, e sua música sertaneja conquistou Riobaldo, que saiu pelo sertão qual um Quixote, atrás da música original e originária do humano, do mundano e do universo todo. Aí se cruzam os motivos árcades da criatividade literária dos pastores poetas que cantam, muitas vezes em desafios, durante seu trabalho, com o motivo barroco-quixotesco da busca da música popular pela literatura escrita, erudita. O próprio Virgílio recria o mito de Galateia, cuja paródia barroca de Góngora é também modelo para o nosso barroco árcade neoclássico Cláudio Manuel da Costa.

As belas musas e ninfas inspiradoras dos riachinhos árcades apontam o caminho da música erudito-popular barroca. As musas árcades cantam essa música barroca proliferante e metamórfica, fazem Riobaldo cantá-la. Cláudio pode ser considerado árcade pelos seus motivos bucólicos, com seus pastores poetas. É neoclássico na medida em que se inspira e recria os autores clássicos, formando uma linguagem de aparência simples e simétrica, em sua exuberância barroca cultista. Suas metáforas são hiperbólicas como as de Góngora e sua expressão conceitual é labiríntica qual Quevedo. Nosso poeta árcade é barroco não só pela sua paródia dos poetas clássicos e barrocos, mas sobretudo pela assimilação do mundo desconcertado, gerador do desengano amoroso.

O desengano amoroso provoca uma imersão profunda na subjetividade intensamente sentimental, muitas vezes melancólica e até sombria, dos escritores românticos. Essa subjetividade intensamente dolorosa lembra a extrema dor de amor de Riobaldo por Diadorim, seu romântico amor impossível. Dor de amor capaz de gerar o

gênio romântico, que em Rosa não se desliga da humildade de basear sua concepção de mundo nas concepções anteriores e alheias.

Esses traços do Romantismo brasileiro oficial e canônico aparecem ironizados na narrativa de Riobaldo. Essa ironia se mistura à zombaria em relação aos nossos Realismo e Naturalismo, sobretudo debochando da linearidade cronológica dessas narrativas. Riobaldo considera que a estratégia temporal da linearidade só serve para contar coisas de pouca importância, nonada: “Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisas de rasa importância” (2006, p. 99).

Se a obra de Rosa raramente parodia nosso Romantismo canônico e, na verdade, o ironiza, como o aspecto romântico se expressa na narrativa rosiana? Para começar, o gênio romântico rosiano remete ao Romantismo alemão. No cenário nacional de nossa literatura, Guimarães Rosa vai buscar a trágica travessia do Guesa errante de Sousândrade, que tem seu fim no inferno financeiro de Wall Street. Essa significação do diabo ligada ao mercado financeiro é a principal herança romântica da literatura brasileira em Guimarães Rosa.

Há também em Rosa uma alusão à literatura indigenista, porém muito mais madura, uma vez que não há a idealização romântica que transforma o índio num herói medieval movido pela honra. Riobaldo é um mestiço, filho de uma indígena, uma bugre, Bigrí, provavelmente submetida sexualmente pelo latifundiário, o pai-padrinho de Riobaldo, Selorico Mendes. Bigrí era uma agregada ou uma espécie de escrava de seu latifúndio. Selorico teve uma relação extraconjugal com ela, gerando Riobaldo. Por isso Riobaldo é de escuro nascimento, pois, como Dioniso, não tem pai e acaba por se constituir no deus multiforme que tece uma narrativa metamórfica do duplo domínio de vida e morte.

Contudo, a obra sertaneja se liga mais ao Romantismo alemão do que ao de qualquer outra nação, sobretudo pelo princípio de obra de arte total e como meio de reflexão, mas também pelo gênio romântico alemão, uma das raras unidades entre os vários romantismos nacionais. A obra de arte total como meio de reflexão romântica é atualizada a partir dos processos paródicos concebidos originariamente pelo gênio artístico. Desse modo, o Romantismo de Rosa se filia muito mais ao Romantismo alemão do que ao brasileiro.

O fato é que o processo paródico é a base para alcançar a obra total, aquela que busca sintetizar a literatura e a cultura anteriores. Essa inseminação de toda a cultura humana em uma obra tem como objetivo conformar a arte como meio privilegiado de reflexão, por meio de um caráter explicitamente enciclopédico. Walter Benjamim observa

que para os românticos alemães a arte se torna infinita enquanto “medium-de-reflexão”. Um dos significados (o sentido romântico) da lemniscata no fim sem fim do *Grande sertão* é esse: da extensão infinita da arte, do conhecimento e da sensibilidade humana por meio da reflexão.

Benjamin foca no fato de os românticos partirem do simples “pensar-se-a-si-mesmo” como fenômeno, tocando a tudo, pois tudo é em si mesmo. Para os românticos, a reflexão é um pensamento que engendra sua forma. Ela se desdobra em uma ambiguidade cada vez mais múltipla, estendendo-se sem limites, e o pensamento formado nela torna-se pensamento sem forma, o qual se dirige ao absoluto. A reflexão seria, então, um ato intelectual de compreensão absoluta do sistema. Em seu desdobramento, elas formam sempre novos centros de reflexão. A obra de arte como meio de reflexão não se desliga de sua concepção como obra total.

É o próprio Benjamin quem ressalta que para Schlegel o romance consiste na suma do todo poético. A função da poesia seria reunir novamente todos os gêneros separados de poesia. A poética rosiana, para começar, busca converter a tensão dicotômica do mundo platônico em função harmônica. Busca reunir novamente os fragmentos existências diabolicamente separados pelo pensamento crítico. A partir dessa reunião fundamental, o escritor mineiro busca reunir novamente os gêneros literários separados através da travessia da história literária.

Do mesmo modo que Machado de Assis buscou o frescor primitivo e original da tragicomédia, anterior à separação da comédia e da tragédia, Rosa busca reagrupar esses gêneros que antigamente eram indissociáveis. Por meio de sua paródia barroca e carnavalesca, reúne a tragédia do impacto emocional da morte de Diadorim à comédia da reflexão crítica e corrosiva de si mesmo e do mundo, assim como à épica da travessia existencial heroica e à lírica musical de Siruiz. Rosa religa o princípio metamórfico do Barroco à simetria clássica e assim por diante.

Vale ressaltar que, embora a obra de arte constitua a suma do todo poético, não se fecha em si; sua unidade seria apenas relativa, uma vez que a obra de arte é completa em si, mas precisa ser complementada pela crítica, entendida pelos românticos alemães enquanto acabamento, complemento, sistematização de uma obra. Em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa expressa um entendimento de crítica literária semelhante ao dos românticos alemães: “A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem

razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra” (1973, p. 332).

Interessante é que pelo menos desde Aristófanes a primeira crítica de uma obra de arte é sempre ela mesma. Aristófanes articulou isso por meio de suas parábases, nas quais um corifeu promove a crítica corrosiva da própria obra que encena, transformando a obra ficcional simultaneamente em metaficcional, autorreflexiva. Arte introduzida na literatura brasileira por Machado de Assis, e desenvolvida na pena brilhante de Guimarães Rosa – que teve a competência de unir a autorreflexão à reflexão romântica em sua álgebra mágica da mistura alquímica dos gêneros literários.

O Romantismo alemão, não só em seu entendimento da obra de arte como “medium” de reflexão, mas sobretudo por sua confluência de gêneros, já começa a se fazer literatura moderna. Essa confluência chega a Machado de Assis, inaugurando a literatura brasileira moderna, com seu fluxo de consciência entre a pena da galhofa e a tinta da melancolia, na confluência dionisíaca da tragicomédia. Além da interpenetração de gêneros, o principal elo entre a poética machadiana e a rosiana é a metaficção somada à ficção. A reflexão da obra equivale à reflexão do mundo, pois a própria obra de arte constrói um mundo que melhor explica o nosso mundo.

Essa capacidade de, ao criticar a si mesmo, se liberar para criticar os outros, a sociedade e o mundo, liga essas duas obras modernas da literatura brasileira à bufonaria carnavalesca. Brás Cubas, por exemplo, ironiza frontalmente o Realismo e o Romantismo, assim como o Humanitismo de Quincas Borba ilustra como as leis científicas da seleção natural, se inseridas na sociedade, a enlouquecem – não se aplicam a ela. O mundo desconcertado de Machado vem em grande parte da aplicação das leis naturais como leis sociais, ironia clara ao cientificismo evolucionista e positivista de seu século.

As leis naturais não seriam aplicáveis à sociedade, não podem se transformar em leis sociais. Este trecho mostra cabalmente a ironia aos estilos descritivos: “O Romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século [...], onde o Realismo o veio achar, comido de ladeira e vermes” (1995, p. 32). Já Riobaldo ironiza e zomba o tempo todo do conhecimento científico oficial do doutor letrado, seu interlocutor oculto. Parece sugerir que o carnavalesco conhecimento paródico não oficial possui a liberdade sincera que o oficial não pode ter, aproximando-se mais da realidade intangível.

Essa estrutura carnavalesca tem um fundo crítico de inversão de sentidos, promotora da dissolução das hierarquias. Nas obras machadianas, em situação narrativa

de primeira pessoa, seus narradores criticam ferozmente o personagem mesquinho, egoísta e indiferente que foram – criticam sobretudo a sociedade em que todos se tornam devoradores sociais uns dos outros. No *Grande sertão: veredas*, o canto poético de Riobaldo é todo tecido para exorcizar o diabo que é o homem humano, dissolver o poder hierárquico de mando e comando. Seria justamente o poder de mando e comando, junto com o desengano amoroso, que gerariam o desconcerto do mundo do sertão, tanto o antigo divino-heroico quanto o novo ser tão racional.

Quase contemporâneo a Machado é Euclides da Cunha, que também problematiza a ciência vigente em sua época. O universo desconcertado do sertão euclidiano é oriundo da visão científicista de mundo que a tudo mortifica. Com sua máscara de investigador dialético, ele pretende dinamizar a ciência clássica, com seus conceitos estáticos. A arte precisa funcionar pelos mesmos princípios que a natureza: a fertilidade constante, com sua brotação incessante, criatividade, beleza, harmonia caótica. A natureza é um microcosmo do universo e o homem dela.

O meio natural é muito mais complexo do que supunha a mera razão cartesiana. As ciências naturais da época euclidiana criavam o preconceito de uma ciência sem preconceito. Euclides mostra como não existe ciência sem preconceito, nem entendimento sem *a priori*, embora a captação da realidade seja menos categórica do que imaginava Kant. O historiador irônico dos sertões apresenta um ambiente vivo e proliferante, dinâmico e metamórfico – contrariando qualquer possibilidade de evolução linear ou de determinismo. Há uma influência recíproca entre homem e natureza, eles se implicam mutuamente, como certas partículas quânticas e como Riobaldo e Diadorim.

A ciência nova euclidiana inclui a coexistência e a perspectiva do observador como instâncias fundamentais do processo científico. Einstein já havia afirmado a importância da instância do observador no fenômeno observado, algo que a literatura conhece, no Ocidente, ao menos desde Homero e Hesíodo. A arte de Euclides não só encena a ciência como a antecipa, compondo o consórcio irrevogável entre ciência e arte, que marca o século XX e início do XXI. A arte, ao antecipar a ciência, se mostra como forma privilegiada de conhecimento.

As formas cognitivas precisam se renovar, para isso foram beber novamente na fonte da arte, da qual nunca deveriam ter se separado. As ciências, quando se estratificam e passam a entender o mundo como estático e morto, se tornam perigosas, fornecendo pretextos cínicos para os regimes mais tiranos e autoritários. Ao entender os entes como

mortos e os sujeitos como objetos, não vê mais razão para não explorá-los, inclusive a ponto de exceder todos os limites, transformando-os em cães sem pluma.

A guerra final de Canudos representa a batalha derradeira entre a primitividade criativa do sertanejo e a covardia fria do cientificismo urbano, com seus soldados indiferentes. Esse embate gera o apocalipse jagunço de Canudos, e sua linguagem poética, cerne da nacionalidade, só não se perde graças à pena sensível de Euclides. Desse modo, o apocalipse tem sentido bíblico, não só de fim dos tempos, mas como revelação, conforme a própria etimologia da palavra conforme aponta Bernard McGinn: “Muitos especialistas modernos consideram o apocalipse de João uma apresentação de visões cíclicas que representam a mesma mensagem básica de perseguição presente, destruição iminente dos maus e recompensa dos justos” (1997, p. 565).

Essa visão dinâmica e metamórfica também vem de João, mas este alemão: Goethe. Talvez Euclides seja o único escritor apocalíptico a não deter o nome de João. O profeta bíblico do caos e da renovação foi um João, assim como Goethe. Teria o nome de João Guimarães Rosa influenciado sua visão apocalíptica encenada na Batalha Final do *Grande sertão*, assim como a obra euclidiana? Todas essas revelações procuram libertar a literatura enquanto reflexão crítica, compondo-a rigorosamente enquanto arte da ponderação, meditação, intuição e criação.

Com todas as reflexões tecidas nesta tese, podemos concluir que a paródia, ao se expressar como reduplicação criativa da tradição, mantém a cultura humana por transformá-la. Toda a cultura humana, da primitiva à moderna, só se mantém por mudar. O que não muda rui e cai no esquecimento, podendo ser totalmente apagado da história e da memória humana. O que não é totalmente apagado pode ser resgatado como ruína, formando o fragmento altamente significativo, gerando o novo, uma nova concepção de mundo, pela apreensão e compreensão da antiga.

Essa reduplicação de fragmentos ao infinito encena o próprio processo da natureza de procriação e propagação incessante, constante brotação. Essa técnica expressa também o próprio processo histórico helicoidal, tão importante na obra que entra em seu subtítulo e leitmotiv principal: o diabo na rua no meio do redemoinho. O homem humano se depara com a submissão e opressão do poder de mando e comando em sua travessia existencial pelo tempo cíclico-espiral no espaço mágico do sertão paradisíaco e infernal. Apenas a palavra poética em tensão harmônica, com seu divino dom curativo, pode dissolver o poder de mando e comando, do sistema de hierarquia e coerção, nas veredas do *Grande sertão*.

Referências

Bibliografia geral

- ALTER, Robert. Introdução ao Antigo Testamento. In: ALTER, Robert & KERMODE, Frank (orgs.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: UNESP, 1997.
- ARISTÓFANES. As nuvens. In: *Sócrates – Platão, Xenofonte e Aristófanes*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (coleção Os pensadores).
- _____. *Lisístrata e Tesmoforiantes*. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- AUERBACH, Eric. A Dulcineia encantada. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009. pp. 299- 320.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira – seguida de uma antologia de poetas brasileiros*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- BAUZA, Hugo. Intoduccion. In: OTTO, Walter. *Las musas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras/EdUSP, 1993.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

- _____. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 2 vols. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.
- COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- DIRAC, Paul A. M.; HEISENBERG, Werner; SALAM, Abdus. *A unificação das forças fundamentais: o grande desafio da física contemporânea*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges, revisão técnica Ilideu de Castro Moreira. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- DOURADO, Autran. *Uma poética do romance*. São Paulo: Perspectiva; [Brasília]: INL, 1973.
- DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP/FAPESP, 2000.
- ÉSQUILO. Agamêmnon, Coéforas e Eumênides. In: *Oréstia*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- _____. *Agamêmnon*. Tradução, introdução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Signos; 46).
- FOKKELMAN, J. P. Gênesis. In: ALTER, Robert & KERMODE, Frank (orgs.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: UNESP, 1997.
- HAVELOCK, Erick. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; [Rio de Janeiro]: Paz e Terra, 1996.
- HERÁCLITO. *Fragmentos*. Tradução, introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

- HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos, introdução e organização de Trajano Viera. 2 v. (bilíngue). São Paulo: Arx, 2003.
- KERMODE, Frank. Introdução ao Novo Testamento. In: ALTER, Robert & KERMODE, Frank (orgs.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: UNESP, 1997.
- KERÉNYI. Carl. *Eleusis: archetypal image of mother and daughter*. Translated from German by Ralph Manheim: Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967.
- LESSING. *Arte y vida (Laocoonte)*. Rio de Janeiro/Buenos Aires: Editorial Tor, 1945.
- LINS, Ronaldo Pereira Lima. *A Indiferença Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.
- MCGINN, Bernard. Apocalipse (ou revelação). In: ALTER, Robert & KERMODE, Frank (orgs.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: UNESP, 1997.
- MONEGAL, Emir Rodriguez. Tradição e renovação. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1972.
- OLIVEIRA, Franklin de. *A dança das letras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.
- OTTO, Walter. *Las musas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1981.
- OVÍDIO. *Metamorfoses* (texto integral). Excertos traduzidos por Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- PLATÃO. *Diálogos – Fédon, Sofista, Político*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

- PRIGOGINE, Ilya. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Tradução de Miguel Faria e Maria Joaquina Machado Trincadeira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1984.
- RABELAIS, François. *Gargantua*. Tradução de Aristides Lobo, revisão e introdução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.
- ROMERO, Emilio. *Nuestra tierra*. Lima: Casa Nacional de Moneda, 1941.
- SAGUÍER, Rubén Bareiro. Encontro de culturas. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard, 1948.
- SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Édipo em Colono*. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. *Édipo-Rei*. Tradução de Trajano Vieira e apresentação de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SOUZA, Eudoro. *Mitologia*. Cadernos da UnB. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1980.
- STANZEL, Franz. *Narrative situations in the novel (Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses)*. Translated by James P. Puskas. Bloomington/London: Indiana University Press, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

TOLSTOI, León. *?Qué es el arte?*. Rio de Janeiro: Editorial TOR, s/d.

TOMÉ, São. *O evangelho segundo Tomé*. Tradução de Mário Sanchez. Goiânia: Imery publicações LTDA, 1983.

VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Tradução, prefácio e notas de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 1999.

VIEIRA, Trajano. Montagem cômica. In: ARISTÓFANES. *Lisístrata e Tesmoforiantes*. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Bibliografia barroca

ALONSO, Damaso. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. Brasília: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1960.

ARAÚJO, Emanuel. 716 poemas à procura de um autor. In: GUERRA, Gregório de Matos. *Gregório de Matos: obra poética*. Edição James Amado, preparação e notas de Emanuel Araújo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Da América que existe: Gregório de Matos. In: GUERRA, Gregório de Matos. *Gregório de Matos: obra poética*. Edição James Amado, preparação e notas de Emanuel Araújo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

_____. Original e revolucionário. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 20 nov. 1996.

_____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Matos*. Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CARVALHO, Ronald. Crítica. In: PÓLVORA, Hélio. *Para conhecer melhor Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1974.

GÓNGORA. *Poemas de Góngora*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1988.

- GUERRA, Gregório de Matos. *Gregório de Matos: obra poética*. Edição James Amado, preparação e notas de Emanuel Araújo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução feita a partir da 3ª edição aumentada da versão espanhola de Ângela Figueira. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1988.
- HOUAISS, Antônio. Tradição e problemática de Gregório de Matos. In: GUERRA, Gregório de Matos. *Gregório de Matos: obra poética*. Edição James Amado, preparação e notas de Emanuel Araújo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- JUCÁ, Cândido (filho). A projeção de Camões na literatura barroca. *Revista Filológica*. Rio de Janeiro, nº. 2, ano I da II fase, abril e maio de 1955.
- QUEVEDO, Francisco de. *Los sueños*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- _____. *Sonetos de amor e morte* - edição bilíngue. Seleção e tradução de Fernando Mendes Vianna e introdução de Manuel Morillo Caballero. Madrid: La Factoría de Ediciones; [Brasília]: Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, D. L., 1999.
- SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1972.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Poesia e protesto em Gregório de Matos*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- VIEIRA, Padre Antonio. *Sermões*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional, 2000.
- WISNIK, José Miguel. *Introdução – poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 2010.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

Bibliografia euclidiana

CANDIDO, Antonio. Euclides da Cunha, sociólogo. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/34, 2002. pp. 174 -182.

CUNHA, Euclides da. Correspondência (1890-1909). In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *Os sertões*. São Paulo: Três, 1984.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anseios de amplidão. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, 2002. pp. 162-200.

PIETRANI, Anélia. *Ler o clássico: plural e sempre presente*. In: PIETRANI, Anélia. (org.). *Euclides da Cunha presente e plural (ensaios)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

SANTANA, José Carlos Barreto de. *Ciência e Arte: Euclides da Cunha e as ciências naturais*. São Paulo: Hucitec; [Feira de Santana]: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2001.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A geopoética de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

Bibliografia machadiana

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril, s/d.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

_____. *Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade*. Revista O novo mundo, New York, 1873.

CALDWELL, Helen. *Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução Fábio Fonseca. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

ROSENFELD, Kathrin. Do “volúvel” Machado ao Rosa “romântico”: reflexões sobre o uso da(s) ironia(s) no Brasil. In: FANTINI, Marli. *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

Bibliografia neoclássica, arcádica e bucólica

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 1991.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Cláudio Manuel da Costa – poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1983.

MARNOTO, Rita. *A Arcádia de Sannazaro e o bucolismo*. Prefácio de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Gabinete de Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), 1996.

MENDES, João Pedro. *Construção e arte nas Bucólicas de Virgílio*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

RIBEIRO, João. *Obras poéticas de Cláudio Manoel da Costa*. Rio de Janeiro: H. Garnier livreiro-editor, 1903.

TINTELNOT, Hans. *Do neoclassicismo à arte moderna I*. Lisboa/Cacem: Gris impressores S. A. R. L., março de 1972.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e introdução Foed Castro Chamma. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.

Bibliografia paródica e *mise en abyme*

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade*, vol. 44, nº1/4. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, janeiro-dezembro de 1983. pp. 107-127.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIDE, André. *Journal (1889-1939)*. Paris: Gallimard, 1948.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2007.

TYNIANOV, Yuri. Destruction, parodie. In: *Change 2*. Paris: Editions du Seuil, 1969. pp. 67-76.

Bibliografia romântica

CAMPOS, Augusto de & CAMPOS, Haroldo de. *Re visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Sousândrade – poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. Ruptura dos gêneros na Literatura latino-americana. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1972.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto I*. Tradução de Jenny Klabin Segall, apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: 34, 2014.

_____. *Fausto II*. Tradução de Jenny Klabin Segall, apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: 34, 2011.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen – fragmentos, diálogos, monólogos*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SOUSANDRADE, Joaquim de (Sousândrade). *O Guesa*. 1ª ed. atualizada. Rio de Janeiro: Ponteio; [São Luís, MA]: Academia Maranhense de Letras, 2012.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Bibliografia rosiana

ANDRADE, Vera Lúcia. *Conceituação de jagunço e jagunçagem em GSV*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).

ARRIGUCCI JR., Davi. *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*. Novos estudos Cebrap, São Paulo, nº. 40, Cebrap, nov. 1994. pp. 7-29.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio; [Brasília]: INL, 1984.

ATAÍDE, Tristão de. *O transrealismo de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).

BASTOS, Dau. Guimarães Rosa: sombra ou sol da posteridade?. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. (orgs.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, setembro de 2007.

BIZZARRI, Edoardo. ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano*. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto de Cultura Ítalo-brasileiro, 1980.

BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Organização Simões editora, 1969.

BRUYAS, Jean-Paul. *Técnicas, estruturas e visão em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).

- Cadernos de Literatura Brasileira - João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, dezembro de 2006.
- CAMPOS, Augusto de. *Um lance de “Dês” do Grande sertão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. 4ª ed. reorganizada pelo autor. São Paulo: Duas Cidades; [Rio de Janeiro]: Ouro sobre Azul, 2004. pp. 99-124.
- _____. No Grande sertão. In: DANTAS, Vinícius (org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: 34/Duas Cidades, 2002. pp. 190 -192.
- _____. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- DACANAL, José Hildebrando. A epopéia de Riobaldo. In: *Nova narrativa épica no Brasil*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. pp. 9-39.
- DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *A memória futura: “Reminiscção”, de Guimarães Rosa*. Revista Garrafa. (Rio de Janeiro), nº 30, abril-junho de 2013.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no GSV*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

GUIMARÃES, Vicente de Paulo. *Joãozinho*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1972.

HAZIN, Elizabeth. *De Aquiles a Riobaldo: ação lendária no espaço mágico*. Revista Anpoll, v. 1, n.º. 24, 2008.

HOISEL, Evelina de Sá. *Elementos dramáticos na estrutura de GSV*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: EPU, 1973.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MARQUES JR., Milton. *O rastreamento do clássico e do mito em 'O recado do morro' de João Guimarães Rosa*. Revista Vozes. Rio de Janeiro, n.º. 4, ano 81, julho/agosto de 1987. pp. 41-54.

MARTINS, Heitor. Nonada. In: *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983. (Coleção Ensaios; v. 12).

NUNES, Benedito. *De Sagarana a Grande sertão: veredas*. Range Rede – Revista de Literatura. Rio de Janeiro, ano 4, n.º. 3, 1998.

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

OLIVEIRA, Franklin de. *Revolução rosiana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).

- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. O contar desmanchado... artifícios de Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira & ALVES, Theresa Abelha (orgs.). *Outras margens*. Belo Horizonte: Editora PUC-MG, 2001.
- PORTELLA, Eduardo. *A estória contra a história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).
- PROENÇA, M Cavalcanti. *Trilhas no Grande sertão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958.
- REINALDO, Gabriela Frota. *Uma cantiga de se fechar os olhos... mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.
- RESTREPO, Darío Henao. *O fáustico na nova narrativa latino-americana*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações LTDA, 1992.
- RÓNAI, Paulo. Arte de contar em 'Sagarana'. In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- _____. As estórias de 'Tutameia'. In: *Tutameia (terceiras estórias)*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. Os vastos espaços. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: UNESCO, 2004.
- _____. O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa. In: DUARTE, Lélia Parreira & ALVES, Theresa Abelha (orgs.). *Outras margens*. Belo Horizonte: Editora PUC-MG, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Ave palavra*. Nota introdutória Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

_____. *Corpo de Baile*. 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras; [Belo Horizonte]: Editora da UFMG, 2003.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. *Tutameia (terceiras estórias)*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

_____. Fingir a verdade. In: DUARTE, Lélia Parreira & ALVES, Theresa Abelha (orgs.). *Outras margens*. Belo Horizonte: Editora PUC-MG, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão e Dr. Faustus. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ: 2008.

_____. *Ficção e verdade – diálogo e catarse em Grande sertão: veredas*. Brasília: Clube de Poesia de Brasília, 1978. (Série Compromisso – nº. 3).

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande sertão*. São Paulo: EdUSP, 1994.

_____. O opus magnum oriental-ocidental. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, dezembro de 2006.

VIGGIANO, Alan. O itinerário de Riobaldo. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. (orgs.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, setembro de 2007.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Duas Cidades; [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

XISTO, Pedro. *À busca da poesia*. Revista do Livro, nº. 21-22, ano VI, mar./jun. 1961.