

## ENTRE GUIMARÃES ROSA E RIOBALDO, A POROSIDADE POÉTICA

*Bernardo A. Marçolla*

Professor Doutor da PUC Minas.

bernardo@pucminas.br

Não podemos pensar em Guimarães Rosa sem, imediatamente, sermos remetidos à sua obra impressionante. Muito se debate: até que ponto essa obra reflete a singularidade que compõe seu autor ou, por outra via, em que medida a obra surge a partir de uma suposta autonomia? Penda a balança para um lado ou para o outro, a discussão que daí emerge guarda estreitas relações com o próprio fazer poético – e aí reside o cerne do presente trabalho: discutir não exatamente a poética rosiana, mas uma poética que emerge da obra rosiana.

Inicialmente, pretendo apresentar uma leitura muito particular de *Grande Sertão: Veredas*, de modo a compreender a obra como a descrição de uma poética. Em um segundo momento, busco relacionar esta poética que emerge da leitura da obra com determinados elementos presentes nos processos criativos do autor Rosa. Entre diferenciações e interpenetrações, o texto é cerzido.

### ***Grande Sertão: Veredas* e o conceito de “porosidade poética”**

Passados já cinqüenta anos da publicação de *Grande Sertão: Veredas*<sup>1</sup>, incontáveis são os estudos críticos que se dedicaram à obra-prima de Rosa e, mesmo assim, algo ainda pode ser dito. E nunca parece ser o suficiente, muito mais restará por dizer.

---

<sup>1</sup> Com o intuito de facilitar a leitura, no decorrer deste trabalho muitas vezes utilizarei a sigla “GSV” ao me referir a *Grande Sertão: Veredas*. Ainda no que tange à informação do leitor, outro dado importante é que a edição da obra tomada como referência no presente estudo vem a ser a 12ª, publicada em 1978, pela editora José Olympio.

No caso específico de minha pesquisa<sup>2</sup>, a partir da limitação imposta por um foco, busquei trabalhar com a narrativa tomada não como uma obra de arte – produto –, mas como um análogo dos processos de criação artística – movimento. O enfoque metapoético assim constituído visa, portanto, a um desvelamento não da própria obra, mas de um fazer que a constitua – se é que essa separação pode ser feita.

Tomando então a poética como uma idéia geral da ação humana, simultaneamente relacionada a processos de percepção e mecanismos de produção, utilizo os elementos presentes em GSV para propor o conceito de “*porosidade poética*” – perspectiva em que a criação artística é tomada como veículo de trânsito entre distintos níveis de realidade, ordinários e *extraordinários*.

Formada pela imbricação de ritmo, transcendência e experiência estética, a *porosidade poética* pressuporia um lugar diferenciado para o artista, tomado não como origem da obra de arte, mas como uma espécie de mediador que se coloca a serviço dela. Dos dois tipos de versos que Riobaldo relata fazer – aqueles *sentidos de si* e aqueles *apanhados do espírito*, os primeiros goram, enquanto os outros podem vingar. O artista se coloca, portanto, como um canal que permite a expressão de algo que não emana de si mesmo, mas que é tornado possível justamente pelo trabalho que desenvolve – função híbrida constituída nos interstícios entre o lugar de autor e o de narrador. Ademais, é preciso sair de si mesmo, abrindo-se ritmicamente para o mundo e empaticamente para o outro, para que tal canal se sustente. Ele é frágil. Ou exigente?

A constituição desse artista como canal também coloca em questão a própria natureza daquilo que, através de sua percepção e de seu trabalho, se expressa. Realidade ou ficção? A esse respeito, creio que habitualmente cometemos uma dupla distorção: em primeiro lugar, tomamos os nossos discursos de referência e os nossos critérios de “realidade” e os identificamos com um real que deixa pouco (ou nenhum) espaço para interrogações; ao lado disso, atribuímos ao ficcional o estatuto de antítese da realidade – ao invés de o considerarmos como um território imaginário que pode nos fornecer indícios preciosos. Assim sendo, a perspectiva da *porosidade poética* nos coloca a pensar não em uma relação de oposição, mas em uma complementaridade formada pelo duplo realidade-ficção. A partir da adesão aos ritmos do mundo, o “artista” se coloca como o “canal” de expressão de um movimento que flui através de níveis ordinários e extraordinários de realidade, na tentativa de re-significar e representar a complexa natureza multidimensional presente no “eu”, no outro e no próprio universo que nos permeia.

---

<sup>2</sup> Este artigo foi produzido a partir de capítulos de minha tese de doutoramento, defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas em dezembro de 2006 (MARÇOLLA, 2006).

Imaginemos, então, que a relação que estabelecemos com o ritmo esteja diretamente associada à nossa forma de relacionamento com os níveis ordinários de realidade. Imaginemos também que, aderindo a esse ritmo, somos conduzidos ao contato com esferas extraordinárias do real; transcendemos. Temos, assim, dois espaços – que correspondem a distintos níveis de realidade e que se conectam a partir de um mesmo movimento. Devemos ter em mente, entretanto, que esse mesmo fluxo rítmico alterna seu movimento entre duas direções distintas: quando se dirige a níveis extraordinários de realidade, toma a forma de experiência estética, instantânea e contundente; quando segue a direção oposta, implica um retorno aos níveis ordinários de realidade, ocasião em que podemos dizer que se abre espaço para a criação artística – o que infere trabalho e o compartilhamento em uma dimensão intersubjetiva.

Essa dinâmica produz um efeito que considero fundamental apontar, já que remete ao caráter poroso de nossa própria relação com o mundo. Recursivamente, a cada novo ciclo ou vivência, as fronteiras que estabelecemos para separar níveis ordinários e extraordinários de realidade vão se deslocando – tal como ocorre com a linha do horizonte quando caminhamos em sua direção. Desse modo, aquilo que é considerado extraordinário vem a ser paulatinamente incorporado pela experiência, tornando-se objeto de compartilhamento e, assim, passando a constituir uma realidade ordinária *ampliada*. A imagem é a de uma espiral, onde cada nova revolução desloca os limites de nossas representações e de nossa consciência. É a arte como redemoinho, a fazer sua aparição em um mundo vivo e pulsante, que se amplia.

Compreender assim a arte e o lugar de mediação ocupado pelo artista pode também nos fazer estender as nossas reflexões para outros espaços. Não faz sentido, por exemplo, investir em um fortalecimento do ego ou em uma cristalização do “eu”. Essas talvez até constituam etapas preliminares, mas para que depois sejam desconstruídas. O artista, se implicado em uma perspectiva porosa, não busca uma identidade fixa, busca a identificação com um fluxo estético da vida, movimento através do qual se expressa. Interessante também é notar que esse mesmo fluxo estético é igualmente um fluxo ecológico, a dissipar as fronteiras que rigidamente estabelecemos entre realidade e ficção, entre ordinário e extraordinário, entre o “eu” e o outro, entre arte e vida.

\* \* \*

Tendo apresentado, ainda que brevemente, as linhas centrais do conceito de *porosidade poética*, imagino ser frutífero verificar que outras reflexões poderiam ser tecidas a partir deste referencial. Qual seria, por exemplo, a relação entre a poética de Riobaldo e a poética rosiana? Haveria uma ar-

ticulação entre essas duas dimensões no âmbito da obra? E, pensando no próprio alcance do conceito de porosidade poética: estaria restrito a uma análise de GSV ou guardaria relações com um contexto mais amplo? Como ponto de partida para tantos questionamentos, acredito podermos nos colocar a refletir acerca de elementos presentes na própria poética rosiana.

### **Paradoxos da poética rosiana**

Inicialmente, na tentativa de apreender um pouco mais dos processos de criação próprios de Rosa, opto por tomar como referência os seus próprios relatos a esse respeito. Creio que esse tipo de apreensão poderia se dar por três vias bem distintas entre si, a saber: (a) pela via da crítica genética<sup>3</sup> – a partir do contato com as anotações, registros, biblioteca e outros documentos manuscritos produzidos pelo autor e que concernem à sua produção; (b) por uma via metalingüística – pela referência que a própria obra rosiana traz acerca do próprio processo de construção da linguagem e do texto; (c) pelo relato explícito do próprio autor – na forma de correspondências e entrevistas. Acredito, também, que cada uma dessas perspectivas possa apresentar a voz autoral de Rosa sob um viés diferente das demais. Ciente de que isso significa uma certa escolha (e, portanto, também a tomada de uma perspectiva parcial frente à realidade), optei por lidar com a poética rosiana a partir das duas últimas fontes às quais me referi<sup>4</sup>. Desta forma, o “objeto” *a priori* passa ser o contato com o posicionamento “explícito” – leia-se: publicado –, do autor acerca desses processos. O que Rosa tem a dizer acerca de sua poética<sup>5</sup>? Para tanto, busco o relato que Rosa faz acerca de sua produção em um dos prefácios de

---

<sup>3</sup> Alguns exemplos de tal perspectiva poderiam ser encontrados no trabalho de Cecília de Lara (1998), que relata um estudo efetuado a partir dos rascunhos de Rosa, buscando, através das alterações nos textos, fazer uma leitura dos procedimentos básicos adotados pelo autor – tais como acréscimos e supressões no texto. Outro exemplo seria o de Edna Maria Fernandes do Nascimento (1998), que aborda o texto literário como fruto de um árduo trabalho, descrevendo as diversas “técnicas” de armazenamento de material utilizadas por Rosa na composição de seu texto – tais como viagens a Minas Gerais, consultas a dicionários, auxílio de livros especializados, informantes, conhecimento de idiomas, contato com animais, entre outros. Temos também o trabalho de Sônia Maria van Dijk Lima (2000), que efetua a crítica genética de *Sagarana* a partir dos manuscritos originais, disponíveis no Instituto de Estudos Brasileiros, da USP.

<sup>4</sup> O motivo para tal escolha se deve à farta alusão encontrada nesses materiais, a versar acerca das relações entre as dimensões metafísicas e a poética de Rosa – o que forneceria mais elementos para um diálogo com a perspectiva de uma porosidade poética, já que esta última pressupõe o transcendente.

<sup>5</sup> É importante que algo fique muito claro: meu objetivo, ao recorrer a essas fontes, não é discorrer acerca da *realidade* da poética rosiana – dizendo que esta se dê por uma ou outra forma –, mas discorrer acerca dos posicionamentos que Rosa assume frente à ela.

*Tutaméia* (ROSA, 2001b)<sup>6</sup>, na correspondência com seus principais tradutores e, ainda, na entrevista concedida a Günter Lorenz.

Em um dos prefácios de *Tutaméia*, “A escova e a dúvida”, um enunciador – que aproximo da figura do autor Rosa, pelas referências que faz –, dedica-se a narrar os seus próprios processos criativos, associados à gênese de muitas de suas obras, a partir da relação com acontecimentos “paranormais”, dimensões metafísicas e experimentações metapsíquicas:

*Tenho que segredar que – embora por formação ou índole oponha escrupulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias. No plano da arte e da criação – já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se aos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – decerto se propõem mais essas manifestações. Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. À Buriti (NOITES DO SERTÃO), por exemplo, quase inteira “assisti”, em 1948, num sonho duas noites repetido. Conversa de Bois (SAGARANA), recebi-a, em amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre a viagem de carro-de-bois e que eu considerava definitiva ao ir dormir na sexta. A Terceira Margem do Rio (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão “de fora”, que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la”, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro. Campo Geral (MANUELZÃO E MIGUILIM) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. O tema de O Recado do Morro (NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM) se formou aos poucos, em 1950, no estrangeiro, avançando somente quando a saudade me obrigava, e talvez também sob razoável ação do vinho ou do conhaque. **Quanto ao GRANDE SERTÃO: VEREDAS, forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas. [...]** (ROSA, 2001b: p. 221-223 – grifos meus).*

Apesar das polêmicas geradas por esse prefácio, vemos aqui a referência a uma poética rosiana que se conduz pela via da inspiração transcendente e dos processos ligados ao contato com uma

---

<sup>6</sup> Em uma outra oportunidade (MARÇOLLA, 2006b), já pude me dedicar à análise da relação entre tais prefácios e a poética rosiana.

realidade extraordinária – corporificados pela via da produção artística. Não creio que a questão seja afirmar ou negar a realidade de tais experiências – acredito que estejamos diante de elementos textuais que nos pedem um posicionamento distinto: que é o de não “fechar questão”, que é o de alimentar a dúvida. Esse é o aspecto central – no que se refere aos prefácios –, abordado por Lívia Ferreira Santos (1983) em seu trabalho sobre os processos de desconstrução em *Tutaméia*: a dúvida como atitude básica.

Rosa constrói seu texto pela via da ambigüidade; ele diz e desdiz, afirma algo e a seguir propõe o seu contrário. Não se pode ler *Tutaméia* literalmente<sup>7</sup>. Os demais prefácios presentes em *Tutaméia* remetem, por exemplo, a outras dimensões da poética rosiana – dentre os quais, destaco o trabalho meticuloso que tem como seu objeto a própria linguagem. Mas ambigüidade não necessariamente significa oposição<sup>8</sup>. Não haveria uma relação possível entre a inspiração metafísica e o trabalho árduo e meticuloso?

Outra impressão que tenho, no que diz respeito à *Tutaméia*, é que, em alguns momentos, Rosa parece “fingir que finge” – o que também subverte o estabelecimento de um pacto de leitura fundado na consciência da ficcionalidade. Isso me remete ao que uma personagem de Ricardo Piglia (2002), em *Prisão perpétua*, diz: “Narrar, dizia meu pai, é como jogar pôquer, todo segredo consiste em parecer mentiroso quando se está dizendo a verdade.” (PIGLIA, 2002, p. 20).

---

<sup>7</sup> Luiz Cláudio Vieira de Oliveira (2000), em um trabalho que aborda a recepção crítica e a semiose a partir da obra rosiana, chega a abordar aspectos semelhantes a esses que aqui vêm sendo desenvolvidos. Segundo ele, haveria uma expectativa por parte de leitores e críticos de encontrar uma correspondência entre o texto ficcional rosiano e os elementos do real – fato impossível, haja vista a mediação efetuada pela linguagem, marcando ao mesmo tempo uma equivalência e uma diferença em relação a esse real. Fica, assim, mais fácil compreender como uma estratégia textual que envolva a construção de uma certa “neblina”, talvez se mostre mais “honesto” do que aquela que, supostamente, apregoa dizer da realidade sem máscaras. E parece que Rosa, mesmo quando aparenta dizer sem pudores acerca de seus próprios processos, ainda assim, não abre mão de suas neblinas paradoxais. “A escova e a dúvida”, e mesmo os outros prefácios de *Tutaméia*, se lidos sob esse ponto de vista – sob o viés da ambigüidade e da perplexidade –, podem conduzir o leitor a novos e impensados caminhos, que, do meu ponto de vista, estariam longe de buscar circunscrever uma verdade ou sentido absolutos.

<sup>8</sup> Para Lopes (1997), essa oposição seria apenas aparente, já que: “[...] vem apenas a confirmar que a inspiração inicial exige o trabalho posterior, e mais, exige mesmo o trabalho anterior. Se ‘Conversa de Bois’ nasceu pronta numa manhã de sábado, até sexta à noite o autor entregou-se a ela, com sua habitual dedicação, andando, sentado, olhando distraidamente por uma janela, com toda certeza trabalhou muito na sua criação. Einstein costumava dizer que noventa e nove vezes tentava resolver um problema através do raciocínio e que, na centésima, ao parar de buscar a solução e ficar em silêncio, ela lhe era dada de graça.” (LOPES, 1997, p. 37-38).

Essas mesmas questões e ambigüidades parecem impor-se também quando tomamos contato com a correspondência que Rosa estabelece com seus tradutores<sup>9</sup>. Do meu ponto de vista, aquele tradutor com quem Rosa pôde corresponder-se de forma mais aberta e solta foi, sem dúvida, Edoardo Bizzarri (ROSA, 2003a). Ao adentrar os meandros dos seus processos de criação, Rosa fala abertamente de duas marcas desses processos – a conexão com realidades “metafísicas” e o trabalho árduo e metódico com a língua e o texto; assim como, analogamente, aponta duas “origens” para GSV:

[...] e Você já tem trabalho demais com **o diabo do livro**<sup>10</sup>, que, como Você vê, também foi um pouco febril-

---

<sup>9</sup> No caso, foram consultadas as obras que publicaram o conjunto das correspondências entre Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri (ROSA, 2003a), bem como com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (BUSSOLOTI, 2003). Busquei elementos também em sua correspondência com William Agel de Mello (ROSA, 2003b), que abordava a tradução de sua obra para o espanhol. Cabe salientar que, diante de tantos aspectos passíveis de serem apreendidos a partir do contato com tal correspondência, focalizei as referências que Rosa fazia acerca de seus processos de criação. Einstein costumava dizer que noventa e nove vezes tentava resolver um problema através do raciocínio e que, na centésima, ao parar de buscar a solução e ficar em silêncio, ela lhe era dada de graça.” (LOPES, 1997, p. 37-38).

<sup>10</sup> Quando Rosa fala sobre a origem de GSV e cita “o diabo do livro” me remete aos depoimentos presentes no *making off* de *Outras Histórias*, dirigido por Pedro Bial. O poeta Haroldo de Campos, referindo-se às relações entre o demo e o processo de criação de Rosa, afirma: “[...] ele [Rosa] estava falando do processo de composição dos textos dele, em particular do Grande Sertão. Ele diz assim: ‘Quando ele vem, o texto, eu fico louco, rolo no chão, luto com o demo de madrugada no meu escritório e depois, naquele contexto, naquele impacto, eu escrevo. Naquele impulso eu escrevo.’ [...] Quando ele falava do demo não era uma metáfora, era uma coisa que ele trazia realmente presencialmente, quase encarnava, ressuscitava um demo.” (transcrição minha). Benedito Nunes, ao discorrer acerca das relações de Rosa com o demo, e referindo-se ao seu processo de criação, diz que: “[...] o Sertão o levava até mesmo, enquanto estava escrevendo, a gritar, a dançar em movimento contínuo pela sala. Não parava. [o entrevistador pergunta: Sozinho?] Sozinho.” (transcrição minha). Já o escritor Paulo Dantas relata o episódio em que procura por Rosa no Itamaraty e ele não estava no gabinete. Estava andando, quando viu que “[...] ele trazia um crucifixo com um rosário no pescoço e rezava igual a um beato, já de si tomado por um transe” (transcrição minha). Paulo Dantas já havia feito alusão a esse mesmo tipo de acontecimento em *Sagarana emotiva* (1975), livro em que publica as memórias construídas no contato com Rosa, bem como parte de sua correspondência com o autor de GSV. Rosa haveria lhe confidenciado que GSV teria sido escrito em apenas sete meses e a partir de um meio pouco ortodoxo: “– Os caboclos ‘baixaram’ em mim... Só escrevo altamente inspirado, como que ‘tomado’, em transe. Aquele livro me cansou fisicamente. Acabei extenuado. Deu-me, porém, um enorme prazer. Sensação igual só senti ao escrever Miguilim. Foi outro ‘clarão’ que recebi na vida.” (ROSA *apud* DANTAS, 1975, p. 28). Referindo-se ainda ao “tom mediúnic” da inspiração de Rosa, Paulo Dantas diz que Rosa não tinha preconceitos com essa “modalidade artística de inspiração”, considerando que “sonhava” antes com suas histórias. Diante do pedido de Dantas, para que tais fenômenos fossem melhor explicados, Rosa promete dizer tudo um dia, em um prefácio ainda por ser escrito – ao que Dantas comenta que, em *Tutaméia*, o autor “não disse tudo, mas ensinou muita coisa” (DANTAS, 1975, p. 43).

*mente tentado arrancar de dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro, eu, o seu Guimarães Rosa, mesmo, que abraça Você, grata e afetuosamente [...] (ROSA, 2003a: p. 87 – grifos meus)<sup>11</sup>*

Essa dupla “origem” dá o tom também a uma díade poética, que é mais explorada em outros momentos da correspondência com os tradutores. Por um lado, há a afirmação de um trabalho metódico, incansável e duradouro, com o texto e a língua. Rosa apresenta uma perspectiva onde enfatiza, com veemência, a importância de um trabalho exaustivo, deliberado e cuidadoso com a escrita – o que pode ser confirmado pelos registros e cadernetas nos quais se vê o esboço de grande parte dessa perspectiva de trabalho<sup>12</sup>.

Por outro lado – e podemos até nos perguntar, se de forma contraditória ao afirmado anteriormente –, há *também* a afirmação enfática de um trabalho quase “mediúmnico”, não planejado de um ponto de vista racional ou deliberado, como se o próprio livro se escrevesse<sup>13</sup>:

*Primeiro, precisarei de tagarelar também um pouco sobre o livro, as outras novelas. Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino ‘cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúmnico” e elaboração inconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita*

---

<sup>11</sup> Em correspondência endereçada a Bizzarri, datada de 21 de novembro de 1963.

<sup>12</sup> Cabe registrar que, em outras passagens da correspondência com seu tradutor alemão, Rosa reafirma a importância de tal perspectiva.

<sup>13</sup> Esse posicionamento – a primazia dos processos metafísicos na própria poética rosiana –, é confirmado ainda em outras passagens, dentre as quais destaco, por sua eloquência, a seguinte: “Porém, para melhor tranquilizá-lo, digo a verdade a Você. Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara...” (ROSA, 2003<sup>a</sup>, p. 99). Ainda no tocante ao caráter metafísico de sua produção, Rosa parece também tecer uma espécie de restrição ao olhar de alguns críticos que, ao entrarem em contato com sua obra, desconsideram a possibilidade de tal realidade metafísica, buscando compreendê-la, somente, a partir de seus próprios pressupostos, normalmente pautados por uma lógica racional e cartesiana. Assim, ao comentar aquilo que Paulo Rónai escreve acerca de *Recado do Morro*, Rosa comenta: “NOTA: Ao dizer ‘de sentidos apurados’, Paulo Rónai, agnóstico, deixa de fora, naturalmente, qualquer possibilidade do elemento sobrenatural.” (ROSA, 2003<sup>a</sup>, p. 92).

*coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo. [...] (ROSA, 2003<sup>a</sup>, p. 89)<sup>14</sup>*

Ainda nessa direção, parece também haver uma sintonia entre os processos envolvidos na criação dos livros e o próprio tema sobre o qual esses versam.

*Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são anti-“intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. [...] (ROSA, 2003<sup>a</sup>, p. 90-91)<sup>15</sup>*

Tais passagens justificariam uma certa abordagem “metapoética” da obra rosiana, no sentido de que o próprio autor relata a forma como as obras deixam transparecer os processos e os valores que o marcam em termos de sua própria poética. Assim, justifica-se, por exemplo, uma leitura dos processos que envolvem as personagens e a narrativa de GSV em paralelo com os processos que envolvem o próprio Rosa como artista e escritor.

Em suma, colocando ambas as perspectivas lado a lado – o trabalho metódico e os processos metafísicos –, vemo-nos diante de um aparente paradoxo<sup>16</sup>. Essas duas dimensões parecem, pelo menos à primeira vista, contradizer-se mutuamente; mas, ao mesmo tempo, ambas são enfatizadas e “re-enfatizadas” pelo próprio Rosa. A esse respeito, o autor parece também nos oferecer algumas “pistas”, ambas encontradas na correspondência com Curt Meyer-Clason.

<sup>14</sup> Em correspondência endereçada a Bizzarri, datada de 25 de novembro de 1963.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Na entrevista concedida a Günter Lorenz (1983) em Gênova, Rosa é questionado e concorda em falar acerca de muitos aspectos envolvidos no processo de criação de sua obra. Em um momento ainda inicial, enfatiza a importância do paradoxo, relacionando-o à linguagem: “Os paradoxos existem para que ainda possa se exprimir algo para o qual não existem palavras.” (ROSA apud LORENZ, 1983, p. 68). Rosa “atualiza”, nessa entrevista, a dimensão paradoxal que abordei anteriormente, marcada pela dupla perspectiva da criação de sua obra – a produção como fruto de uma “inspiração” metafísica e a produção como fruto de um trabalho árduo e metódico.

Uma primeira “pista”, seria a valorização, por parte de Rosa, da manutenção de uma certa “penumbra”, do gosto pelo próprio paradoxo. Nada deve ser revelado totalmente às claras, sob o risco de engodo:

*[...] A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro do que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.*

*Em geral, quase toda frase minha tem que ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que, felizmente, o Amigo já conhece, pois; mais felizmente ainda, somos um pouco parentes, **nos planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica**<sup>17</sup>. (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 238-239 – grifos meus)<sup>18</sup>*

Como conseqüência natural desse gosto pelo paradoxo, ou até mesmo como um veículo para o mesmo, vem a segunda “pista” que creio podermos vislumbrar. Esta seria justamente a relação especial que Rosa estabelece com a linguagem, como veículo dos paradoxos, “aventura e meditação”, intercâmbio de planos:

*[...] Observo, também, que quase sempre as dúvidas decorrem do “vício” sintático, da servidão à sintaxe vulgar e rígida, doença de que todos sofremos. Duas coisas convém ter sempre presente: tudo vai para a poesia, o lugar-comum deve ter proibida a entrada, estamos é descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem “sozinhas”. Cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades. (ROSA apud BUSSOLOTI, 2003, p. 314)<sup>19</sup>*

---

<sup>17</sup> Tal reconhecimento remete ao posicionamento de Benedito Nunes (1998).

<sup>18</sup> Em correspondência endereçada a Meyer-Clason, datada de 09 de fevereiro de 1965.

<sup>19</sup> Idem, datada de 24 de março de 1966.

[...] *A língua para mim é um instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência.* [...] (ROSA apud BUS-SOLOTTI, 2003, p. 412)<sup>20</sup>

A linguagem vem, portanto, não como instrumento explicativo a serviço de um “desnudamento da ficcionalidade”, mas funciona numa direção oposta – aquela que incide sob a desnaturalização do nosso próprio olhar, para que possamos estar diante do mistério das coisas sem reduzi-las àquilo que já supomos saber (do livro, da vida, do real, de nós mesmos...).

Diante de pistas<sup>21</sup> que talvez não pareçam suficientes num primeiro momento, Lorenz, talvez antecipando a angústia que surge como correlata à constatação do paradoxo, pergunta a Guimarães Rosa: “Você está contra a lógica e defende o irracional. Entretanto, seu próprio processo de trabalho é uma coisa totalmente intelectual e lógica. Como você explica essa contradição, e como a explica para mim?” (ROSA apud LORENZ, 1983, p. 93). Ao que Rosa responde:

*Não há nenhuma contradição. Um gênio é um homem que não sabe pensar com lógica, mas apenas com a prudência. A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada. Deixa de lado componentes importantes, pois, quer se queira quer não, o homem não é composto apenas de cérebro. Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida. O contrário seria terrível: a vida ficaria limitada a uma única operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente, nem do irracional. Mas cada conta, segundo as regras da matemática, tem seu resultado. Estas regras não valem para o homem, a não ser que não se creia na ressurreição e no infinito. Eu creio firmemente. Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. Pense nisto: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica.* (ROSA apud LORENZ, 1983, p. 93)

---

<sup>20</sup> Ibidem, datada de 27 de agosto de 1967.

<sup>21</sup> Voltando à entrevista concedida a Lorenz, vemos que Rosa, ao mesmo tempo em que novamente nos coloca diante do paradoxo, é também capaz de assinalar as mesmas pistas que foram apontadas há pouco. Assim, temos: (a) a valorização do próprio paradoxo e (b) uma reafirmação do papel da linguagem como elemento metafísico diante dessa aproximação paradoxal da vida.

Enfim, por detrás das neblinas ou paradoxos, entre a inspiração metafísica e o trabalho incansável com o texto e a linguagem, creio podermos considerar com certeza – se é que isso é mesmo possível em se tratando de Guimarães Rosa –, a importância por ele atribuída ao papel da arte. Na carta a João Condé, ao comentar seus processos diante da escritura de *Sagarana*, ele escreve:

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

*Tinha de pensar, igualmente, na palavra “arte”, em tudo o que ela para mim representava, como corpo e como alma; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente.* (ROSA, 2001<sup>a</sup>, p. 23-24)

A meu ver, quando a *concepção* do mundo poderia ser entendida não apenas como representação, mas como a *criação* de um mundo. Movimento fértil, essa é a esfera da arte, levando do temporal ao eterno em seus variados caminhos<sup>22</sup>.

### **Entre Rosa e Riobaldo, e além**

A partir dessa exposição de elementos da poética rosiana, tomo a liberdade de fazer alusão ao trabalho de Marcelo Marinho (2001), que compreende GSV como uma série de representações enigmáticas e metafóricas construídas por Rosa, acerca do próprio ato de escrita e de sua decifração. O pesquisador toma o sertão e a literatura como metáforas metapoéticas, elencando indícios que visam não apenas a compreender GSV como esse território metafórico, mas, principalmente, como uma expressão de sua própria escritura – numa imagem que remete ao *myse en abyme*. Nessa empreitada, Marinho utiliza como ferramenta principal a análise de elementos lingüísticos presentes na obra, assim como a alusão a relatos de Rosa acerca de sua própria poética. Desta forma, ao compreender GSV como uma

---

<sup>22</sup> Nessa mesma carta, um pouco adiante, Rosa relata que, durante a composição de *Sagarana*, teria passado dias “fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, ‘revendo’ paisagens de minha [de Rosa] terra, e aboiando para um gado imenso” (ROSA, 2001<sup>a</sup>, p. 25). E completa: “Quando a *máquina* estava pronta, parti.”. Chama a atenção, além do estado que remete ao transe, a forma como parece denominar a si mesmo, após toda essa preparação, como “*máquina*” (que aparece em itálico no texto original) – o que remete ao papel de instrumento relacionado ao artista.

metanarrativa, o estudioso a relaciona fundamentalmente à *realidade* da poética rosiana; sua perspectiva é de um caráter autobiográfico de GSV, a narrar os processos criativos de Rosa. No longo caminho que percorre para fundamentar e explicitar essa associação, o autor também constrói interpretações que buscam articular sua perspectiva a dimensões centrais da narrativa e das personagens.

Para além das questões hermenêuticas, creio ser importante apontar um marco central que delimita a fronteira entre esse estudo e a perspectiva aqui defendida. Pessoalmente, creio que faça sentido considerar, *como hipótese*, que GSV esteja a narrar processos vivenciados pelo próprio Rosa – sendo esta a grande perspectiva defendida por Marinho. Mas talvez este não seja o ponto fundamental.

Seja ou não GSV uma narrativa metapoética fundada na experiência pessoal do autor Rosa, creio dela podermos extrair uma compreensão que é mais ampla e, portanto, mais fundamental. Esta, seria a compreensão não (necessariamente) da poética rosiana, mas de um tipo de fazer poético que, em si, articula diversas dimensões e que opera de um modo específico, perfazendo um lugar “poroso” para o artista. Esta seria a *porosidade poética* da qual falo – fundada na descrição e aprofundamento dos suportes que apontei em diálogo com a obra e que, muito resumidamente, também poderia ser compreendida na tensão (não dicotômica) entre “inspiração metafísica” e “trabalho metódico”. Apesar de Marinho reconhecer a dimensão poética presente em GSV, sua grande preocupação é associá-la a Rosa, em detrimento de uma maior exploração de seus meandros. Focaliza-se o autor (Rosa) e a obra (GSV), mas de modo que a poética, em si, fica em segundo plano<sup>23</sup>.

Todo o processo que busquei caracterizar e nomear como *porosidade poética* tem, em seu cerne, o apagamento da idéia de “gênio” individual para que se possa construir a idéia de um artista como mediador de uma expressão que vai além de si mesmo – sem desconsiderar todo o trabalho envolvido nesse processo<sup>24</sup>. Nessa perspectiva, não faria sentido ficarmos apenas circulando a figura pessoal de um autor em detrimento da própria expressão poética que por ele – e por outros –, expressa-se. A perspectiva aqui apresentada, portanto, deixa um pouco de lado a figura pessoal de Rosa para centrar-se na poética de Riobaldo – ao mesmo tempo artista e expressão da arte. Seria esta a realidade possível de todos nós?

\* \* \*

<sup>23</sup> Tal constatação não invalida de modo algum o estudo ao qual me refiro; apenas aponta um limite ou possibilidade de desdobramento – o qual a presente pesquisa buscar preencher.

<sup>24</sup> O próprio Marinho (2001, p. 159), ao tecer sua interpretação acerca do papel do cego Borromeu, compreende que este estaria a dizer de um apagamento do “eu” e do ego como condição para a expressão artística.

Para avançar nesse último questionamento, acredito ser importante considerar um pouco mais as implicações às quais o reconhecimento da dimensão metapoética de GSV pode conduzir. Considerando a trajetória de Riobaldo como um todo – seu aprendizado poético e o ponto no qual a narrativa culmina, com a sua própria constituição –, somos remetidos à estruturação de GSV como *obra dentro da obra*. Isto já implica a integração de vários níveis poéticos de GSV em um mesmo movimento *metapoético*.

Temos assim: (1) o aprendizado poético de Riobaldo (apresentado em forma de narrativa), que (2) culmina com sua constituição como narrador que se apropria da própria história e (3) se põe a narrá-la e a construir sentidos a partir dela. Se tal movimento fosse lido em uma lógica de circularidade, tudo seria mais simples – mas o que essa dinâmica parece sugerir é o movimento recursivo que caracteriza a porosidade poética. Assim, quando o momento “3” remete ao momento “1”, estamos diante não de uma circularidade, mas de um movimento em espiral, a ocorrer em um outro nível de realidade. O movimento “3→1” remete à própria constituição da obra, do livro *Grande Sertão: Veredas*. O livro produz a si mesmo.

A tal dinâmica, poderíamos somar a hipótese básica de Marinho, de forma a estabelecer um paralelo entre os processos que ocorrem textualmente em GSV e os processos empíricos envolvidos na poética rosiana.

Mais interessante ainda seria considerarmos o viés multidimensional presente nessa perspectiva: o livro, a todo instante, nos leva para dentro e fora dele, apresentando-nos inúmeras dimensões intercaladas e intercambiáveis. Vejamos, por exemplo, em quantos níveis poderíamos perceber a narrativa de Riobaldo: (a) como a narrativa de um ex-jagunço acerca de seus processos de vida; (b) como a narrativa de processos de vida – ordinários e extraordinários –, que conduzem a um aprendizado poético; (c) como a narrativa de um aprendizado poético que justifica a própria existência da narrativa (Riobaldo narra o modo como se tornou narrador); (d) como a narrativa codificada em livro, cujo sentido último é o do aprendizado da codificação da narrativa; (e) como narração de uma poética recursiva, de modo que o final do livro nos conduz ao seu início – e de maneira que somos remetidos a uma releitura que, quando terminada, nos remete novamente ao início da narrativa, em um processo que não tem fim; (f) como a narração não apenas do jagunço Riobaldo, mas – *hipoteticamente* –, dos próprios processos com os quais Rosa teria deparado no seu aprendizado poético durante a escrita de GSV (e talvez até em outros momentos); (g) como narração do tipo de poética envolvido na própria gênese de GSV; (h) como a narração das relações entre trabalho árduo e inspiração metafísica, na sua articulação em uma poética *aplicável* (mas não necessariamente relacionada), a outras expressões artísticas, literárias ou não.

A essa pluralidade de níveis, poderíamos acrescentar um outro, hipotético e ousado: estaria GSV, pela via de um outro grande fluxo metapoético, a narrar processos existenciais e sugerir um tipo de relação possível, e mais ampla, entre arte e vida?

Tal pergunta remete ao questionamento formulado por Sônia Viegas (ANDRADE, 1983), e dirigido a Benedito Nunes, por ocasião do debate em torno de seu trabalho *A matéria vertente* (NUNES, 1983). Partindo do reconhecimento de que Nunes compreendia o movimento temporal, que determina a reflexividade em GSV, na perspectiva da “relação Eu-Outro”, Sônia Viegas questiona se não haveria uma ampliação progressiva do universo de significações na medida em que se partisse da “relação Eu-Mundo” (Riobaldo-Sertão). A pesquisadora já havia desenvolvido essas idéias em seu trabalho *A vereda trágica do “Grande sertão: veredas”* (ANDRADE, 1975), ocasião em que se debruça no desafio de pensar a poesia como mediadora (a) entre a existência e o pensamento, (b) entre a realidade e o conceito, (c) entre o universal e o particular. No que tange a esta última mediação, Sônia Viegas a identifica em GSV, na medida em que a experiência singular e contingente de Riobaldo encarna a universalidade da condição humana – o que valeria dizer que Guimarães Rosa, dessa forma, realizaria, em nível poético, “o reconhecimento de uma realidade em seus vários níveis de abrangência” (ANDRADE, 1975, p. 21). O sertão, assim, vem a ser uma realidade cósmica, geográfica, metafísica, histórica, social, política, psicológica – cujos níveis não se explicitam separadamente, mas se interpenetram e se alimentam reciprocamente.

Voltando aos três grandes níveis poéticos por mim apontados – o textual (relacionado ao nível de realidade de Riobaldo), o “autoral” (relacionado ao nível de realidade de Rosa) e o existencial (relacionado à vida) –, e em sintonia com a perspectiva de Sônia Viegas, penso que seria importante abordá-los de uma forma um pouco distinta daquela mais usual: a lógica da *sucessão* deve ceder seu lugar a uma outra, a da *simultaneidade*. No caso de GSV, teríamos, assim, uma relação simultânea e permeável entre diversos níveis poéticos que circulam pela obra, de modo a configurar um grande fluxo metapoético, multidimensional. A idéia se aproxima daquilo a que Aduato Novaes chama de “constelações”, inspirado pelas idéias de Adorno. Tal idéia implica:

[...] que se deve recompor o todo a partir de uma seqüência de complexos parciais, todos tendo, por assim dizer, o mesmo peso ordenador proporcionalmente, de uma maneira concêntrica. A idéia vem de uma constelação, não de uma sucessão. (ADORNO *apud* NOVAES, 1994, p. 10)

De posse de uma lógica da simultaneidade, que implica a presença de constelações, poderíamos, então, pensar nos vários sentidos *metapoéticos* que podem conviver em GSV – *sem que se excluam mutuamente e sem cada um deles tenha que ser confirmado para justificar os demais*. “Tudo é e não

é.” – diria Riobaldo. A metapoética descrita em GSV não apenas articula distintos níveis narrativos, como as diferentes esferas da realidade – de modo que “autor”, obra, narrador, personagem e leitor permeiem-se, constituindo-se mutuamente. Podemos nos perguntar se somos nós que escrevemos – ou lemos –, o livro, ou se é ele que nos escreve – ou nos lê.

### Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *A vereda trágica do Grande sertão: veredas*. São Paulo: Loyola, 1975.
- ANDRADE, Sônia Maria Viegas. Debate em torno da exposição de Benedito Nunes, *A matéria vertente*. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DE MINAS GERAIS. *Seminário de ficção mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias*. Belo Horizonte, 1983. p. 09-39.
- BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes (Org.). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Academia Brasileira de Letras/UFMG, 2003.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- LARA, Cecília de. *Grande sertão: veredas: processos de criação*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º sem. 1998, p. 41-49.
- LIMA, Sônia Maria van Dijck. Documentos da gênese de *Sagarana*. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 658-661.
- LOPES, Paulo César Carneiro. Uma poética rosiana. In: LOPES, Paulo César Carneiro. *Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de A hora e a vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 34-55.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Coleção Fortuna Crítica, v. 6. p. 62-97.
- MARÇOLLA, Bernardo Andrade. *A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor: ritmo, transcendência e experiência estética em Grande Sertão: Veredas*. 2006a. 328f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- MARÇOLLA, Bernardo Andrade. Neblina em um dos prefácios de *Tutaméia*: desnudamento da ficcionalidade ou encobrimento do real? *Graphos*. João Pessoa, Programa de Pós-graduação em Letras, UFPB, v. 8, n. 1, jan./jul. 2006b, p. 123-130.

- MARINHO, Marcelo. *Grnd Srt~ vertigens de um enigma*. Campo Grande: Letra Livre, 2001.
- NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes do. O texto rosiano: documentação e criação. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º sem. 1998, p. 71-79.
- NOVAES, Aduino. Constelações. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 09-18.
- NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DE MINAS GERAIS. *Seminário de ficção mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias*. Belo Horizonte, 1983. p. 09-39.
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. Guimarães Rosa, recepção crítica e semiose. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 371-375.
- OUTRAS Histórias. Direção: Pedro Bial. Produção: Vânia Catani, Theo Filmes Ltda Produções, Pedro Bial e Vania Catani. Intérpretes: Paulo José; Giulia Gam; Marieta Severo; Walderez de Barros; Cacá Carvalho; Antônio Calloni e outros. Roteiro: Pedro Bial e Alcione Araújo. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999. 1 fita de vídeo (114 min.) VHS, son., color.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpétua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 12ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ROSA, João Guimarães. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de Sagarana. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 59. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a. p. 23-28.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.
- ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/UFMG, 2003a.
- ROSA, João Guimarães. *Cartas a William Agel de Mello*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003b.
- SANTOS, Livia Ferreira. A desconstrução em *Tutaméia*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983. Coleção Fortuna Crítica, v. 6. p. 536-561.

Recebido em 25 de novembro de 2007

Aceito em 10 de abril de 2008