

FICÇÃO, HISTÓRIA E MARGENS NUMA VISÃO ESTRUTURAL DO GRANDE SERTÃO: VEREDAS

João Batista Cardoso
Professor Doutor da UFG
jbccard@gmail.com

João Guimarães Rosa (1908-1967) introduziu, no *Grande sertão: veredas* (1956), inovações estruturais nos níveis da linguagem, da forma de organização do enredo e temático.

A leitura da obra conduz a uma impressão inicial de que o universo nela representado seja habitado por personagens enigmáticos. Há enigmas, mas são revelados paulatinamente ao longo da leitura. Diadorim é o personagem que carrega um maior grau de mistério; é mulher e comporta-se como homem, mas seu enigma começa a se resolver já no começo do livro se o leitor atentar para um momento em que Riobaldo (narrador-protagonista do romance), refere-se a ele colocando-o no mesmo plano da mulher: “vivo para minha mulher, [...] Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina” (GSV, p. 16). Dessa forma, o próprio Riobaldo apresenta Diadorim como sua dúvida ao qualificá-lo como uma *neblina* que, como se sabe, é um estado meteorológico em que os objetos ficam ocultados por uma cortina de vapor d’água (comum nas regiões serranas). O que ocorre a partir dessa exposição de Riobaldo é um itinerário em que o narrador volta a esse ponto no final da obra confirmando que Diadorim é, de fato, mulher. Houve, portanto, uma indicação inicial sobre o gênero sexual do personagem, quando se inicia a viagem pelo sertão com peripécias marcadas por guerras e ciúme, até a confirmação final de um mistério que se resolve aos poucos. Em concordância com essas afirmações, Barbosa diz que “o tempo todo, Diadorim se comporta e se trai como uma mulher, ele é sempre mulher, é mulher nos mínimos detalhes, e isso está claro desde o início do livro” (1981, p. 38 e 109).

A filiação de Diadorim também foi um mistério até o dia em que Joca Ramiro morreu e se soube que aquele era seu filho. Da mesma forma, o comportamento de Ramiro em relação à filha é incompreensível e só se justifica no universo misterioso dos personagens de Guimarães Rosa. A despeito disso, não aceito por inteiro as conclusões que apontam o mundo do *Grande sertão: veredas* como enigmático. Seria enigmático se não tivesse uma catarse como objeto da narrativa de Riobaldo e se os enigmas não tivessem uma resposta no corpo da obra. O mistério maior – e que realmente conta – é o da existência humana que Guimarães Rosa retrata, utilizando como *corpus* o sertão dos gerais e um punhado de homens firmemente integrados e presos ao meio natural, como ocorre ao homem comum, que, de resto, está preso, com suas dúvidas e seus anseios, ao mundo imediato.

Da mesma forma que os personagens rosianos não buscaram a transformação da realidade em que se inseriram (apesar de Riobaldo ter introduzido a escrita como um estranhamento num mundo de tradição oral), o homem cotidiano não consegue mudar o mundo, sendo, ao contrário, moldado por este.

A narrativa do *Grande sertão: veredas* é dinâmica. O narrador muda permanentemente da primeira para a terceira pessoa, ora falando de si mesmo; ora, do sertão; mas, mesmo quando fala de si, o sertão está implícito, pois o eu está integrado ao lugar, faz parte do mundo onde se passam os fatos. Homem e natureza se integram no texto: “O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca” (GSV, p. 518). Isto é, os personagens do *Grande sertão: veredas* não brigam com a natureza, não tentam transformá-la, antes se integram a ela ou permitem que ela se integre a eles na condição de espaço transformado em personagem ativo que o homem vai utilizando para o atingimento de seus propósitos. Essa integração entre homem e mundo é percebida também por Cesar, quando afirma que

o homem dos gerais está bem posto no seu “habitat” que não lhe violenta o estilo de vida. Pertence ao meio, vive nele como o caroço dentro do fruto. Não luta com o meio. As reações em *Grande sertão: veredas* são condicionadas por movimentos, ruídos e seres da natureza no seu “habitat” original (1969, p. 23 e 31).

Numa postulação, que complementa a conclusão de Cesar, Miketen, referindo-se a Riobaldo, diz que “os elementos naturais vão, lentamente, absorvendo o personagem maior do romance. Sendo que a primeira manifestação material do sertão, associado à travessia riobaldiana, se dá através do elemento água” (1982, p. 62 e 65). Melo e Souza dá novos contornos a essas afirmações quando diz que

entre os elementos responsáveis pela articulação de um espaço mítico em *Grande sertão*, sobressai, como figura de primeira grandeza, a imagem do rio, convertida em símbolo do trajeto existencial de Riobaldo que o evoca e invoca (1978, p. 35).

Melo e Souza vê a passagem sem fim das águas como o símbolo de uma “travessia em que a existência do homem se apresenta descobrindo-se e iluminando-se, sendo que os outros elementos que configuram o espaço mítico da narrativa são o vento, o sertão, buritis e buritizais (1978, p. 115). Em desenvolvimento e reforço do raciocínio de Melo e Souza, ressaltou o vento e o fogo como aspectos de importância, juntamente com a água, visto que o diabo manifesta-se, no imaginário do narrador (e dos homens do sertão), dentro dos redemoinhos de vento. O fogo aparece implícito no apelido de Riobaldo – Tatarana, nome de um lagarto peludo, também conhecido como lagarto-de-fogo que fica grudado nas folhagens das árvores e, ao contato com a pele, produz uma queimação dolorosa.

Guimarães Rosa não contou, no *Grande sertão: veredas*, somente uma história, relatou várias, sustentadas por um esteio comum a partir da articulação entre elas, montou um enredo atípico em que cada homem não é um ser isolado e pronto, mas produto das circunstâncias e dos acontecimentos que o moldam, daí o descritivismo que caracteriza a obra em cujas páginas o espaço natural é descrito como se estivesse descrevendo o homem, pois ambos – espaço e homem –, são adjetivados com os mesmos termos descritivos, o que os confunde. Isso decorre do fato de que pertencem ao mesmo contexto e juntos formam uma só coisa vagando no tabuleiro de xadrez dos gerais ou num painel de um tempo e de um lugar inserido no painel maior da história e dos séculos.

Para Viggiano, o *Grande sertão: veredas*

foi concebido com a utilização do recurso literário chamado retrospectiva, ou “flash-back”, que consiste na interrupção de um episódio para voltar atrás e contar um fato anterior e, narrado esse, retornar ao enredo no ponto interrompido (1978, p. 62).

Coelho e Versiani afirmam que “as histórias vão saindo, umas de dentro da outra, sem pressa... obedecendo ao ritmo vital com que foram vividas” (1975, p. 7). Convém ilustrar com a afirmação de que além das interrupções do narrador “uma ou outra personagem conta casos ao redor da fogueira” (VIGGIANO, 1978, p. 62). Os casos contados pelo narrador recuperam para o presente o passado mitológico que deu origem às comunidades e à vida no sertão: são histórias que relatam fatos da origem. Ao contá-los em volta da fogueira, criava-se um clima de ritual. Em todas as cerimônias das antigas civilizações, no berço da humanidade, o fogo era sagrado e estava sempre presente. Em volta dele e nele as comunidades primitivas faziam sacrifícios aos deuses e dançavam comemorando as vitórias ou lamentando os fracassos. Havia, portanto, uma ritualização no ato de contar histórias dentro do contexto criado por Guimarães Rosa. Certamente as missas católicas celebradas em altares ladeados por velas acesas são, também, uma ilustração contemporânea dessa forma de ancestralidade.

O texto de Guimarães Rosa divide o sertão – insiste-se –, em quadros. Ou como afirma Miketen “o romance de Rosa não é dotado de uma unidade construída a partir de um tema único” (1982, p. 29); sendo, por isso, uma obra que avança através de fragmentos. Riobaldo conta os episódios ocorridos com ele mesmo, passando de um a outro quadro do quebra-cabeça. O sertão se torna, desse modo, o fundo onde o leitor vai movimentando as peças para dar ordem e coerência aos fatos. O próprio personagem indica essa circunstância ao dizer à páginas 82: “Sei que estou contando errado, pelos altos”, e à página 270: “Porque não narrei nada à-toa; só apontação principal”. Ocorre, então, um detalhamento: os elementos seguem por pormenores com entrecruzamento entre os episódios. O *Grande sertão: veredas* seria assim uma história principal entremeada de quadros.

O conteúdo vai se esgotando e se fechando ao longo do texto em sucessivas digressões. Tão logo um quadro (um detalhe) se completa, o narrador parte para a montagem de outro; os quadros prontos são utilizados mais tarde para a montagem de novos. É o que se verifica à página 118, quando o narrador retoma o quadro do encontro com o menino na canoa para montar outro, desta vez do encontro com o menino já adulto. Os próprios quadros se tornam amarrações. A colocação do mesmo personagem em distintos quadros também funciona como ligadura. Há uma ligadura maior que une todos os quadros ao sertão, ou, como se disse acima, um esteio que sustenta as pequenas narrativas. A trajetória de Riobaldo com Diadorim, a vida do sertanejo (jagunço) no e com o sertão, a guerra e a relação entre os Jagunços é essa espora que sustenta os diversos quadros.

Às vezes, o narrador antecipa um quadro: “Dele tenho, para mais depois” (GSV, p. 142). Alguns quadros são maiores e contêm quadros menores. Exemplificam-se os quadros menores, à página 4, quando, num só parágrafo, o narrador apresenta dois quadros ao falar da mudança de atitude do bom para o ruim. O narrador mostra tal mudança através da mandioca que se encontra no primeiro quadro (“mandioca-doce pode de repente virar azangada”), e dos animais, no segundo. O nó que liga os dois quadros é a maldade e a bondade. À página 190, há também exemplos de quadros pequenos, tais como, primeiro quadro: “Levantei da rede, e convidei Jõe Bexiguento para se botar mais lenha no fogo. Ele disse — ‘Convém não. Ocasões assim, convém acender nem vela de cera preta ...’”; segundo quadro: “Enrolei um cigarro”. É conveniente mostrar a seqüência, que se inicia com um elemento do reino vegetal – a mandioca –, do primeiro quadro, passando pelos animais irracionais do segundo quadro, indo até o homem no terceiro, quando ocorre um fragmento, isto é, a relação entre maldade e bondade aqui é vista por meio de uma história, uma ação.

Os quadros se dão também pela mudança de foco narrativo, “a cada instante o narrador Riobaldo desvia a atenção para si mesmo” (CESAR: 1969, p. 71). A partir desse recurso o narrador passa, constantemente, da primeira para a terceira pessoa e vice-versa, como ocorre à página 7, em que, ao concluir

a montagem de um quadro que mostra a violência dos pais contra um menino travesso (iniciada na página 6), o narrador volta-se para si falando de suas experiências como sertanejo, articuladas à sua formação escolar.

Às vezes um quadro parece não ter qualquer relação com o quadro anterior, mas o narrador alerta para essa relação através de expressões, como ocorre à página 10: “Haja? Pois, por um exemplo”. Normalmente há uma expressão ou palavra que introduz os quadros, como nos exemplos a seguir: “Digo: outro mês, outro longe” (GSV, 24). / “Mas aí, eu estava contando” (GSV, 30). / “Pois ia me esquecendo” (GSV, 57). / “Pois porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando” (GSV, 64). / Vou deduzir o contar” (GSV, 198).

Freqüentemente o narrador anuncia um novo quadro servindo-se de uma frase com que fecha o quadro anterior; a frase é, na maior parte das vezes, uma reflexão sobre o sertão: “O sertão é do tamanho do mundo” (GSV, 60). Quando isso ocorre os quadros que vêm a seguir apresentam ações brandas de que o narrador se serve para descrever o sertão e o ambiente. A frase “Viver é muito perigoso”, repetida com ou sem variações umas 17 vezes na obra, normalmente encerra um quadro, e os que vêm a seguir marcam-se de violência.

A obra avança também por fragmentos – como já se falou, de passagem, nesta análise –, que são histórias mais ou menos autônomas empregadas para exemplificar um enunciado ou caracterizar o sertão. Em relação a esta parte, Coelho e Versiani afirmam que o *Grande sertão: veredas* “enfoca as partes pelo seu valor-em-si e não em função do contexto em que as engloba, [pelo que] a leitura de Guimarães Rosa exige (ou permite) a fruição de cada fragmento em si” (1975, p. 8). Para elas,

é esse peculiar propósito de contar estórias e mais estórias, o elemento gerador da estrutura característica às narrativas rosianas, e que podemos chamar de narrativas “de encaixe”, isto é, a interpolação de estórias diversas na narrativa-base (1975, p. 47).

À página 5 ocorre um desses fragmentos, em que o narrador fala de um certo Aleixo que, mesmo sendo ruim, cuidava dos peixes de um açude perto da casa dele. Esse fragmento se entrecruza com os dois quadros anteriores, em que o narrador apresenta a maldade e a bondade como duas atitudes inerentes ao mesmo ser. Maldade e bondade são, pois, as ligaduras que prendem esses quadros. No fragmento da página 6 o personagem é Pedro Pindó, cujo filho gosta de matar e sofre tortura por parte do pai. A história de Antônio Dó e Davidão (GSV, p. 69), que fez trato de morte com Faustino, é outro fragmento. Da mesma maneira ocorre a história de Maria Mutema, à página 192, que relata o crime em que ela mata o marido para conquistar o padre.

A história avança, enfim, através da sucessão de pequenos contos que apresentam ligação com o enredo central. Os fragmentos, ao contrário, são fatos à parte, sua ligação com o enredo ocorre apenas no sentido de que são acontecimentos ocorridos no sertão, mas os personagens e as situações apresentadas são estranhos ao texto principal. Os fragmentos variam de tamanho, mas todos têm a função de exemplificar, dar fundamento ao discurso sobre o sertão, como o que ocorre à página 92: “um rapazinho, no Nazaré, foi desfeitoado, e matou um homem. Matou, correu em casa. Sabe o que o pai dele temperou? ‘Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue”.

Esses recursos estéticos derivam do fato de que no *Grande sertão: veredas*, a ordem foi estabelecida a partir do mundo psicológico do narrador; não há uma cronologia rigorosa, como, aliás, o próprio narrador admite às páginas 3 (“De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos”); 13 (“Estou contando fora, coisas divagadas”); e 93 (“Adiante? Conto. O seguinte é simples”).

Calabrese, que teorizou, dentre outros aspectos, acerca do nó e do fragmento como aspectos diferenciadores das obras pós-modernas, afirma que a estética da fonte possui uma estética da recepção “baseada no fragmento: quebra casual da continuidade e da integridade da obra, e gozo das partes assim obtidas e tornadas autônomas” (1987, p. 103). É o que ocorre na fruição das histórias autônomas e dos detalhes (quadros) a que se fez referência acima.

A violação da ordem do discurso, que Calabrese chama de saltos na narrativa, ocorre no *Grande sertão: veredas* por meio das mudanças bruscas do foco narrativo, bem como da passagem de uma cena para outra, isto é, o narrador constrói os quadros e fica *passeando* de um a outro. À página 14, por exemplo, ele apresenta um quadro que começa com: “Quem tem mais dose de demo em si é índio”, conclui este quadro com reticências e a expressão: “Eu, já estou velho”. Em seguida, salta a narrativa reintroduzindo o quadro anterior: “Bom, ia falando”. À página 16, leia-se: “Agora, bem: não queria tocar nisso mais — de o tinhoso; chega”. Isso indica que o narrador dará outro salto. À página 29 ele vinha falando de Diadorim, Ana Duzuza e Nhorinhá. Sem que o conteúdo da conversa tenha se esgotado, mudou de assunto, passando a falar sobre o diabo. Depois que o narrador mostra o sertão, a guerra e Diadorim adulto, volta no tempo para o começo, quando conheceu este último em menino (Cf. GSV, p. 84).

Outro aspecto que não poderia ficar fora destas considerações sobre a estrutura da obra é a questão dos monstros que aparecem no *Grande Sertão: Veredas*, tais como nos exemplos a seguir:

um bezerro brando, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. [...], arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo (GSV, p. 1).

/ Ana Duzuza, ela com os olhos para fora – a gente podia pegar nos dedos (GSV, p. 27). / Vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões (GSV, p. 37). / Olhos dele eram externados, o pretonomeio dum enorme branco de mandioca descascada. O couro escuro dele era que tremia (GSV, p. 348). / Pelejei para recordar as feições dele, e o que figurei como visão foi a de um homem sem cara (GSV, p. 508).

Contar histórias não é em si fato de maior importância em um universo de cenário e atos grandiosos envolvendo os enigmas do homem na luta entre Deus e o diabo, Coelho e Versiani são de opinião que “uma das mensagens essenciais dessa obra é a de que a grande teia da vida é mais importante pelos pequenos e ínfimos fatos que a constroem” (1975, p. 8). A obra enfatiza, portanto, pequenas ocorrências inseridas na engrenagem maior do mundo rosiano. Riobaldo “narra realidades imediatas, vinculadas à práxis, aconteceres episódicos e aparentemente sem importância para o todo; fatos que oscilam entre o banal, o épico, o enigmático, o emocionante, o poético e o lúdico” (COELHO e VERSIANI, 1975, p. 64).

A partir dessas considerações vai se construindo o caráter polivalente do texto rosiano, em que há o ensaísmo crítico, traduzido na problemática vivida pelos personagens, repetindo uma postura já conhecida na literatura brasileira. A polivalência qualitativa do texto de Rosa aproxima-o – quando se considera a linguagem –, dos modernistas da primeira hora, como Mário de Andrade. Não se pode também olvidar a ênfase machadiana encontrada na obra de Rosa, sobretudo, no que tange ao objeto do desejo. Especificando essa postura machadiana no texto rosiano, no aspecto da linguagem, Oliveira assevera que

Rosa herdou, trazida por diferente vereda, uma consciência metalingüística e um trabalho sofisticado com a linguagem, já presentes em Machado de Assis, e que se pode perceber também em Graciliano Ramos e em Mário de Andrade (2006, p. 189).

Em Machado, o personagem tem um objeto que lhe move a consciência ao longo do enredo. A satisfação pelo encontro desse objeto não é um fim para o personagem, mas a criação de outro objeto que o torna eternamente peregrino em busca de algo sempre no horizonte. O objeto final que pode dar sentido a sua vida e resolver o problema que o angustia somente aparece quando não mais lhe serve ou quando não pode mais fazer uso do mesmo. Fazendo coro com essa afirmação, Coutinho explica que

Assim como os personagens de Guimarães Rosa estão freqüentemente se indagando sobre o sentido das coisas e muitas vezes pondo em xeque seus próprios atos e visão de mundo – Riobaldo é talvez o mais perfeito exemplo dessa atitude –, o leitor, para ele, é sempre um perseguidor, um indivíduo marcado pelo signo da busca, imerso, como todos os seres, numa longa travessia, cujo sentido último jamais é alcançado (2006, p. 167).

Finazzi-Agrò também encontra semelhante formulação estética, quando insere Guimarães Rosa no grupo “daqueles cuja escritura acaba numa total e angustiante ‘nudez’ diante do nada e da morte” (2006, p. 28). Trata-se, de acordo com Finazzi-Agrò, de escritores com notável

capacidade de mostrar, com pena ou piedade, mas sem nenhuma reticência, a nudez humana, ou melhor, de mostrá-la no seu caráter de possibilidade mais própria do homem, daquilo que nos reveste, por paradoxo, de um hábito transparente” (2006, p. 28).

Os escritores cujas obras atingem esse nível de apreensão do homem destacam-se por sua genialidade e, por isso, devem ser vistos como os verdadeiros artistas da palavra, porque, além de revestir sua obra com uma consciência coerente do mundo, são fundadores e criadores de estilos e tendências.

Parece, em princípio, que o objeto é a luta da jagunçagem contra o governo: “os soldados do Governo perseguem a gente” (GSV, p. 45). Ao mesmo tempo fica subentendido que o objeto é a consumação de alguma forma de relação entre Riobaldo e Diadorim.

O objeto torna-se também confuso quando se verifica que, ao morrer, Medeiro Vaz indicou Riobaldo para substituí-lo no comando: “Riobaldo, tu comanda. Medeiro Vaz te sinalou com as deradeiras ordens” (GSV, p. 66). “– Senhor saiba, ao que Medeiro Vaz mesmo foi que entre todos me escolheu, nos olhos da morte, me determinou para capitanear e dar governo” (GSV, p. 401). Mas ele recusou o comando e indicou Marcelino Pampa para o lugar: “– Vejo, Marcelino Pampa é quem tem de comandar” (GSV, p. 68). Isso indica que a relação de liderança não era um elemento perseguido pelos jagunços. Conclui-se, então, que o domínio de uns sobre os outros na comunidade não pode ser o objeto. Tal relação, entretanto, mostra-se de muita importância mais adiante, quando Riobaldo busca de moto próprio a chefia que lhe fora oferecida e recusada: “– A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é: tu o Chefe fica sendo [...] Ao que vale! [...] Tantos, tantos, homens, os nos rifles, e eles me aceitavam. Assim aprovaram” (GSV, p. 385). Além disso, da primeira vez que Riobaldo assumiria a chefia, Diadorim foi contra, mas agora não houve qualquer reação contrária da parte deste. Sendo assim, o que de início parecia uma predisposição, dissolveu-se inexplicavelmente. Essa mudança de

postura por parte de Diadorim repete-se em suas reações frente aos namoros de Riobaldo, como será mostrado mais adiante.

Zé Bebelo era a pessoa contra quem lutavam por considerá-lo representante do governo, mas numa reviravolta se torna chefe daqueles que queriam eliminá-lo: “– E chefe será. Baixamos nossas armas, esperamos vossas ordens” (GSV, p. 74). Mesmo quando ainda lutavam contra Zé Bebelo, ele era pessoalmente admirado por Riobaldo, que lhe poupa a vida: “Digo ao senhor: eu gostava de Zé Bebelo [...] Como era possível, assim, com minha ajuda, a morte dele?” (GSV, p. 219). Por fim a frase: “Riobaldo apreciava tanto aquele homem [*Zé Bebelo*]” (GSV, p. 223), comprova o que vem se afirmando. Além disso, o Hermógenes fazia parte do grupo de Medeiro Vaz com quem lutava contra Zé Bebelo, que perdeu a guerra, mas teve a vida poupada num julgamento digno, que o leva a admirar Medeiro Vaz; entretanto, o Hermógenes mata este último, cuja morte Zé Bebelo vem vingar.

O objeto pode ser o ódio entre jagunços rivais, mas Zé Bebelo filosofou que

a gente carece de fingir às vezes que raiva tem, mas raiva mesma nunca se deve de tolerar de ter. Porque, quando se curte raiva de alguém, é a mesma coisa que se autorizar que essa própria pessoa passe durante o tempo governando a idéia e o sentir da gente; o que isso era falta de soberania, e farta bobice, e fato é (GSV, p. 205 - 206).

Dessa forma, a guerra, que tem o ódio como motor principal em qualquer tempo e lugar, perde seu contorno e se indefine em seu objeto, pois como justificá-la sem o emprego do ódio? Isso faz com que ocorra o que Calabrese denomina de perda de contorno dos objetos.

O objeto pode ser a vitória na luta. Mas luta-se contra quem? Em várias partes o texto deixa transparecer que a guerra é para se extinguir a jagunçagem. Ocorre que tal luta é feita por jagunços que se assumem como tais e sentem orgulho disso. Além desse fator, o antagonista inicial – Zé Bebelo –, passa a fazer parte do grupo do protagonista, como se disse acima.

Riobaldo não tinha um objeto pessoal (um ideal) ao entrar na luta. “Através da confiança de Diadorim [*é que ele*] se incorpora ao bando” (VIGGIANO: 1978, p. 10). Entrou porque Diadorim já lutava, porque o amava desde o primeiro dia em que o viu. Tanto não tinha interesse pessoal na luta que antes disso fugira de Zé Bebelo porque não queria lutar.

O objeto perde também o contorno em função de que, como jagunços, eles mesmos provocavam o perigo, a despeito do trecho: “melhor não seja a gente tivesse de sair nunca do sertão [...]. Não se tinha perigos em vista, não se carecia de fazer nada” (GSV, p. 250).

Um dos momentos decisivos da história ocorre à página 258, reunido na exclamação: “– Mataram Joca Ramiro!...”. Na página seguinte a exclamação se completa: “– ... Matou foi o Hermógenes...”. A partir daí, a morte deste último passa a ser o objeto perseguido, pois se define como “o grande antagonista do romance” (MIKETEN, 1982, p. 54). Entretanto, outro objeto vai se construindo aos poucos: a definição do sexo de Diadorim.

A participação de Diadorim na luta pode ser para vingar a morte de Joca Ramiro: “Joca Ramiro era seu parente, Diadorim? [...] Ah, era, sim” (GSV, p. 261). A constituição do objeto por este ângulo é, no entanto, problemática visto que a atitude do personagem não pode ser explicada tão somente pela morte de um parente que, aliás, até esta época, ninguém sabia ser pai de Diadorim. Além disso, “nada há, no livro, a indicar os motivos que levaram [Joca Ramiro] a chefiar cangaceiros, e mais, a encaminhar a filha para ofício tão rude” (VIGGIANO, 1978, p. 20). Se Joca Ramiro criou Deadorina como homem, tal fato foi danoso para ela e, assim, um amor pelo pai tão inconseqüente que levou a tanto sacrifício por parte dela só encontra fundamento no mundo de mistério da obra de Guimarães Rosa.

Sempre que Riobaldo se aproximava de uma mulher, Diadorim demonstrava não gostar, havia ciúme; em certa ocasião, chegou a exigir que Riobaldo lhe promettesse não ter relações com mulheres. Ficou parecendo que a relação entre os dois poderia ser um objeto; entretanto, tal objeto perdeu sua forma quando Riobaldo, mais tarde, encontrou duas mulheres com quem se relacionou, como ele mesmo disse: “No meio delas duas, juntamente, eu descobri que até mesmo meu corpo tinha duros e macios. Aí eu era jacaré, fui, seja o que sei” (GSV, p. 465). Desta vez, Diadorim não esboçou qualquer reação: “Riobaldo, você vadio com as do Verde-Alecrim... [...], admirei que Diadorim não estivesse jeriza” (GSV, p. 468).

Para finalizar a questão do objeto, cito Cesar, para quem “a vingança pelo assassinato do grande chefe jagunço, a luta contra os hermógenes, a oscilação entre o reino da luz e o da sombra, o pacto das Veredas Mortas em busca do diabo, estruturam episodicamente a ação” (1969, p. 90). Coelho e Versiani completam afirmando que “o romance veio trazer em linguagem simbólica a visão misteriosa da existência através do circunstancialismo da vida do jagunço Riobaldo” (1975, p. 7). Mas Melo e Souza enfatiza que “o projeto moral do narrador de *Grande sertão: veredas* consiste em transcender o domínio em que se agita o homem humano, quer dizer, o ser confinado e fixo, enclausurado em sua finitude” (1978, p. 20). Sendo assim, a história caminha no sentido de questionar o homem enquanto ser presente e onipresente no espaço, mas que transcende o cotidiano. O objeto, então, nesse sentido, não possui contornos claros à recepção, sua apreensão depende de releituras e de certo conhecimento literário em nível de teoria e do concurso de outras ciências humanas.

Um enredo arquitetado por meio de quadros e fragmentos e sem um objeto facilmente apreensível é uma das várias características que definem qualitativamente o pós-modernismo, conforme postula, dentre outros, Calabrese.

João Guimarães Rosa buscou, com genialidade e persistência, “na realidade da vida circundante os fatos e situações que lhe serviriam de matérias de narrativas” (BARBOSA, 1981, p. 95). Ele “tinha orgulho de ser um conhecedor dos territórios alheios, por onde ia forragear maneiras de ser, preferências vocabulares, achados estilísticos, ousadias sintáticas” (CESAR, 1969, p. 43).

Há certa divergência quanto ao uso da imaginação e da observação por parte de Guimarães Rosa. Viggiano diz que ele “utilizou toda a sua capacidade intrínseca de repórter mais que sua imaginação” (1978, p. 51). Scarpelli tem uma postulação que amplia a afirmação de Viggiano, indo além do que este propôs. Para ela, o autor do *Grande sertão* fez as anotações em sua caderneta de campo, associando qualidades de *jornalista, escritor e etnólogo*. A obra de Rosa testemunha essa vocação da observação, como percebem Scarpelli, Duarte e Ávila, quando descobrem a *vocação* do ficcionista “para a diversidade lingüística, cultural, geográfica, sócio-política e filosófica” (2006, p. 7). Diversidade, aliás, traduzida nos registros que fez, em sua obra, acerca do cotidiano das famílias e das gentes dos lugares por onde andou, ou sobre onde ouviu falar: o sertão dos estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás, que é o espaço em que se passa a tensão dramática e que ele descreve com minúcias, levando o leitor a imaginar um mapa por onde caminha à medida que a leitura avança. A divergência parte de Cesar que não vê o *Grande sertão: veredas* como resultado da observação minuciosa dos fatos, e sim o que ele denomina de “simulação habilmente conduzida [...], fervor de imaginação [e] sede de originalidade” (1969, p. 21). Entretanto, em abono da afirmação dos pesquisadores citados no início deste parágrafo, Barbosa ressalta que o *Grande sertão: veredas* “é um documento da realidade da vida brasileira” (1981, p. 19) e especifica que “Na sociedade retratada em *Grande sertão: veredas* aparecem todos os tipos sociais e humanos. Todas as classes sociais” (BARBOSA, 1981, p. 22). Além disso, não só a sociedade retratada revela a observação minuciosa como base da tarefa de Guimarães Rosa, como também o espaço em que os personagens se movem possui contornos nítidos no mapa do Brasil.

Há dificuldade para se estabelecer um momento cronológico e nele situar a obra. O tempo da obra é o tempo da formação como esta ocorre em qualquer lugar: homens atravessando o espaço, dele tomando posse e nele construindo suas vidas e sua história. Pensando nesses termos, ter-se-ia uma história que remete desde o momento presente a momentos distantes no tempo, sendo que a formação é uma etapa inicial que caracteriza todo contexto humano em gestação no espaço geográfico. Assim, Minas Gerais, Bahia e Goiás são três estados brasileiros para os quais Guimarães Rosa olhou quando viu a América.

A viagem é um recurso da tradução discursiva do mundo. Fala-se muito da literatura dos viajantes. Num primeiro momento, essa literatura foi apenas um resumo das características da nova terra, feita por escrivães profissionais para facilitar a ação do governo português. Não se tratava, portanto, de literatura no sentido genuíno do termo. Séculos depois, a viagem tornou-se imperativo de uma literatura que se destaca não somente pelo descritivismo, como também pelas qualidades que tornam o texto fundamentalmente literário. É o caso, entre outros, do ficcionista cuja obra se analisa neste estudo e de Euclides da Cunha. Este gerou uma obra – *Os sertões* –, a partir de suas impressões de viagem colhidas quando foi, como repórter, para Canudos. Guimarães Rosa mostra em sua poética que também foi um viajante arguto e astuto, pois quando viajava ia anotando tudo o que via, conversava com as pessoas e registrava o que relatavam.

Elementos histórico-sociais registrados pelos ensaístas que estudaram a nação ao longo do século XIX e na passagem deste para o século XX, como as relações entre a casa-grande e a senzala são percebidos na obra de Guimarães Rosa. Esses elementos sociais foram recolhidos pelo ficcionista a partir de conversas e observações com os próprios atores que viviam ou viveram a cena histórica na realidade concreta. Os atores a que me refiro eram homens do campo que viviam e respiravam os ares do sertão, cujas tradições conheciam e praticavam como estilo de vida e expressão de identidade. De acordo com Scarpelli, há na obra a figura de “filhos bastardos oriundos de relações quase sempre forçadas entre o patrão e suas dependentes” (2006, p. 39). A bastardia nos moldes citados por Scarpelli era hábito estabelecido no tempo das senzalas. Diniz especifica que “as relações entre proprietários e meeiros, continuam as mesmas existentes, desde o período da colonização até o final do século XIX” (2006, p. 179). Há, portanto, a partir da relação entre o texto e o contexto, um viés documental que interage com a história como testemunho e como continuidade. Ao ler o *Grande sertão: veredas*, Diniz ficou com

a impressão de que as relações entre o proprietário e os meeiros eram, como ainda são no Brasil atual, sempre guiadas por um certo paternalismo, nesse caso, disseminado na amizade que liga Riobaldo a seus antigos companheiros de jagunçagem (2006, p. 179).

Esses aspectos privilegiados por Rosa e mostrados em sua obra não se esgotam em si mesmos, mas, transcendendo o aspecto estritamente literário, pressupõem uma denúncia e, como tal, apontam para o engajamento como característica de seus textos. Refiro-me ao engajamento conforme concebe Candido, quando fala da literatura engajada e empenhada. Isto é, Rosa pretendia, com isso, indicar uma contradição e, assim, apresentar a necessidade de transformação da realidade com vistas à edifi-

cação de relações que respeitassem os direitos do homem à dignidade. Da mesma forma, a bastardia constitui uma contradição porque supõe o preconceito contra aquele que não havia nascido de casamentos legítimos, tornando-se vítima de um erro cometido por outros. Abro um espaço para dizer – em referência à literatura peruana –, que em José María Arguedas essa situação atinge contornos ainda mais dramáticos e cruéis, como se percebe na leitura da obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

O enfoque nessas questões indica que o *Grande sertão: veredas* prescreve a existência de uma história do Brasil que, ao permanecer imutável ao longo das décadas, caracteriza-se como uma história em que o instinto de conservação de seus gestores, tornou reprodutiva em sua essência. Essa postura de Guimarães Rosa o conduz a “colocar-se *pari passu* com as tendências da modernidade crítica, sobretudo no que diz respeito às condições de exatidão documental que regulam o ‘fazer literário’ da literatura moderna” (SCARPELLI, 2006, p. 44).

Enfocando o aspecto do ponto de vista da trajetória dos personagens, destaco que Rosa particulariza e especifica cada um deles, dando-lhes vida cujos contornos os tornam não somente discerníveis no universo de suas andanças como também únicos em seu drama. Mas esse drama, traduzido na procura de algo que sempre foge ou que somente se encontra quando dele não se pode apropriar é o drama de todo homem. Assim, o homem de Rosa é ao mesmo tempo indivíduo em seu drama pessoal e particular e pessoa em sua forma de inserção no mundo. Tanto é que a obra, ao mesmo tempo em que desenha uma travessia particular, faz o desenho simultâneo do ambiente histórico onde essa trajetória ocorre. Vasconcelos expõe que “Desse cruzamento entre uma trajetória individual e uma determinada formação histórica podem-se tirar conseqüências de grande interesse para examinar o teor de verdade da obra rosiana” (2006, p. 110). Isso aponta para a *exatidão documental* (Scarpelli) do texto de Rosa, integrado a um espírito de uma época e de um tempo em que o país é perscrutado do ponto de vista de um olhar crítico. Este parágrafo, de certa maneira, complementa as afirmações sobre o descritivismo no aspecto social e geográfico, já enfocado neste estudo.

O “homem rosiano aceita o mistério como raiz do prazer e da dor, da vida e da morte” (CESAR, 1969, p. 22). Dessa forma, a travessia e seus mistérios são emblemáticos. A travessia segue o itinerário de uma peregrinação para dentro do sertão e para dentro do próprio homem, como forma de encontrar e vencer os enigmas. Enquanto Diadorim personifica os mistérios e os enfatiza por meio de suas atitudes, “Riobaldo é o personagem problemático e perplexo diante do mundo e de si mesmo” (MELO E SOUZA, 1978, p. 74). Ele “está em toda parte cercado pelo mistério” (CESAR, 1969, p. 61), porque em toda parte se envolve em circunstâncias tais, como sua relação complicada com o diabo, com os elementos naturais e, evidentemente, em função das atitudes de Diadorim: “figura enigmática inter-

pretada como a consciência ou o anjo da guarda de Riobaldo. Que intervém nos momentos em que está em jogo o destino [*de Riobaldo, que,*] transfigurado no Arcanjo Miguel vence e mata o demônio do Hermógenes” (MELO E SOUZA, 1978, p. 34).

A *tensão entre o regional e o universal* descoberta por Scarpelli (Cf. 2006, p. 37), na obra de Guimarães Rosa, ou o *transregionalismo*, conforme ela resume, aponta para um intercâmbio entre dois contextos: um específico (o sertão) e outro difuso: o mundo com suas influências e condicionantes. O intercâmbio entre quaisquer contextos resulta em distintas formas de hibridação. Rosa viu, portanto, o homem dos gerais, até então confinado em sua terra e sua cultura, estendendo o olhar para múltiplos lugares que a evolução e novas possibilidades de intercâmbio lhe mostravam. A propósito, Abdala Junior, referindo-se à obra de Rosa, afirma que “Nas águas de seu percurso até então, encontra a figuração da idéia de mestiçagem enquanto coexistência problemática de opostos” (2006, p. 71).

Ao privilegiar o homem universal até então somente encontrado em obras basilares da literatura, como em Machado de Assis, a obra de Rosa ultrapassa os limites do que poderia ser uma literatura brasileira e se constrói como literatura latino-americana. Até porque

o Brasil e a América Latina patenteiam-se como modelo de heterogeneidade cultural, de hibridismo étnico e lingüístico. Tais valores, fortemente explorados em *Grande sertão: veredas*, revelam-se aptos a desencadear uma nova aliança de singularidades e disponibilizar as bases utópicas para o redimensionamento de novas redes locais e internacionais (SCARPELLI, 2006, p. 47).

Coelho e Versiani pontuam que no *Grande sertão: veredas*

vai surgir um peculiar enfoque em primeira pessoa, – um “eu” que praticamente assume a posição, não de um narrador intimista e confessional, mas de um “eu” que se sente prolongado nos demais e adquire a dimensão de um “nós” (1975, p. 27).

Rosa, quando faz o eu estender-se numa dimensão que transcende a si mesmo, conduz todos os homens para o conflito. A universalidade, neste caso, não se dá porque a obra enfoca um cotidiano de opressão ou de migração ou outro fenômeno social qualquer que tem caracterizado a vida do homem ao longo dos séculos em todos os lugares. A universalidade é fruto da viagem, da travessia que todos realizam entre o nascimento e a morte em busca de um auto-conhecimento que jamais acontece porque, universalmente, o homem tem o destino atrelado a forças que o impedem de enxergar-se. Essas forças se sucedem, aparecendo uma após outra na medida em que o homem as supera.

Aliás, conforme conclusão de dezenas de pesquisadores que estudam o *Grande sertão: veredas*, a travessia é um elemento fulcral na obra, pois como o texto prescinde de um epílogo, não tendo um objeto claro a se resolver nos limites da obra, “foi o valor da ‘travessia’ e não da ‘chegada’, o que a obra rosiana nos veio mostrar, sendo que em Guimarães Rosa o que avulta é a travessia do humano pelo mundo, simbolizada pela travessia do sertão” (COELHO e VERSIANI, 1975, p. 7-8). Com outras palavras, Coelho e Versiani repetiram o mesmo que eu havia afirmado anteriormente. Isto é, há uma idéia implícita de universalidade quando se diz que a travessia do homem pelo sertão atualiza a travessia do homem concreto pelo mundo.

Rosa lia tudo que encontrava, mas não se pode reduzir sua obra a um conjunto de influências que a motivaram e em torno das quais foi construída. Basta citar a linguagem. Há indubitavelmente semelhanças formais entre ele e os modernistas da primeira hora; entretanto, em vários aspectos a linguagem privilegiada por Rosa diferencia-se formalmente de tudo o que já se havia produzido no Brasil e, quiçá, no mundo. Os outros trouxeram para a literatura a linguagem das ruas. Rosa fez isso, mas acrescentou a invenção, a criação de palavras e a linguagem do homem dos gerais.

O mundo das possibilidades é o objeto de representação da literatura, em oposição à história que busca atuar no nível do real. Em Rosa encontramos as duas posturas. Como um historiador, ele parte do real que cartografa com fidelidade, mas sua obra revela, enquanto construção final, “a visão de um Brasil possível, por meio da criação de um ponto de vista que, longe de aprofundar as tensões, se constituía como a representação literária de vias ainda em aberto, de potencialidades da nossa ordem social” (VASCONCELOS, 2006, p. 118). Eis aqui, de acordo com minha interpretação, mais um exemplo de texto engajado. Rosenfield afirma que

Rosa foi elogiado (e de perspectivas bem diversas, como mostram os livros de Hansen e Fantini) como obra aberta que rompe com as fronteiras e explora inúmeras margens, tanto ao nível da ficção como da existência humana. Mas também já foi criticado por ter escrito uma obra regional, de ter assumido uma atitude regressiva, criando uma estética da pobreza (segundo Mainardi) (2006, p. 85).

Discordo daqueles que o criticam pelas razões expostas acima. Digo isso porque o elemento regional em Guimarães Rosa não se esgota nos limites do sertão. Sua obra é regional apenas quando vista sob o prisma da reprodução ou do reflexo de uma realidade sócio-histórica específica, identificável no mapa da América Latina e cujos aspectos antropológicos registrados particularizam uma formação cultural. Entretanto, a forma do regionalismo impressa nas páginas do *Grande sertão: veredas* vai muito além do que pretendem os ensaios das ciências sociais. Trata-se de um regionalismo literário

e, como tal, o que interessa não são os limites geográficos com seus condicionantes históricos e culturais, mas o homem com seus dramas individuais e sociais em luta contra as forças que o subjuguem e despersonalizam. Esse homem é visto muito além dos limites do sertão rosiano, existe em cada espaço da América Latina e, quiçá, do mundo onde, antes de qualquer outra coisa, a sobrevivência não se limita ao consumo de alimentos, mas ao equilíbrio entre forças díspares que, reunidas, poderiam ser particularizadas sob o rótulo de questões existenciais. Por meio dessa forma de equacionar esteticamente a narrativa, Guimarães Rosa conduz o leitor a reconhecer-se no texto, porque o drama de Riobaldo e as evasivas de Diadorim pertencem não somente a eles enquanto personagens, mas a todos os homens que se dispõem a viver.

A partir desse olhar, a obra de Guimarães Rosa não é regionalista. Ou o é, desde que seu regionalismo se restrinja ao espaço onde circula o homem, deixa de ser a partir do momento em que se percebe que esse homem carrega o drama universal da dúvida. Quanto à estética da pobreza, não se pode afirmar que foi uma criação de Rosa, mas uma postura em que o autor possibilitou ao mundo sócio-histórico que manifestasse suas contradições. Isto é, a pobreza era um fato consumado no sertão, onde as relações de exploração do homem pelo homem, a jagunçagem e a ausência do Estado mantinham os indivíduos em indigência material permanente. Ao trazer isso para a poesia, Rosa não praticou uma regressão, ao contrário, mostrou-se mestre inigualável, na medida em que, ao poetizar a agonia, transformou-a em objeto estético.

Referências Bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. No fluxo das águas: jangadas, margens e travessias. *O Eixo e a Roda*: revista de literatura brasileira. v. 12, jan. – jun., p. 69-83, 2006.

BARBOSA, Alaor. *A epopéia brasileira ou: para ler Guimarães Rosa*. Goiânia: Imery Publicações, 1981.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v. I.

CESAR, Guilhermino et al. *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1969.

COELHO, Nelly Novais & VERSIANI, Ivana. *Guimarães Rosa: dois estudos*. São Paulo: Edições Quíron, 1975.

COUTINHO, Eduardo F. Linguagem e revelação: uma poética da busca. *O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira*. v. 12, jan. – jun., p. 161-173, 2006.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. A figura da elipse no Grande sertão: veredas. *O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira*. v. 12, jan. – jun., p. 175-185, 2006.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A voz de quem morre. O indício e a testemunha em “Meu tio Iauraretê”. *O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira*. v. 12, jan. – jun., p. 25-32, 2006.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. 30ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MELO E SOUZA, Ronalds de. *Ficção e Verdade: diálogo e catarse em “Grande sertão: veredas”*. Brasília: Clube de poesia, 1978.

MIKETEN, Antonio Roberval. *Travessia de Grande sertão: veredas*. 2ª. ed. Brasília: Thesaurus, 1982.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. Contrastes e confrontos na obra de Guimarães Rosa. *O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira*. v. 12, jan. – jun., p. 187-200, 2006.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Reflexões em torno do *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. *O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira*. v. 12, jan. – jun., p. 85-91, 2006.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. Guimarães Rosa no 50º de Grande sertão: veredas. *O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira*. v. 12, jan. – jun., p. 33-54, 2006.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini; DUARTE, Constância Lima & ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo. Apresentação. *O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira*. v. 12, jan. – jun., p. 7-11, 2006.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Caminhos do sertão, impasses da modernidade. *O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira*. v. 12, jan. – jun. p. 109-120, 2006.

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.