

M. DE ANDRADE, A. SOFFICI, V. MAIAKÓVSKI: ESTUDO COMPARATIVO

AURORA F. BERNARDINI

O discurso sobre algumas tendências da poesia modernista encerra alguns dados fundamentais para a situação das repercussões das correntes futuristas italianas e russas, no Brasil.

Mário de Andrade as retoma e dispõe, quais fatores constituintes de sua verdade, numa "fotografia", tirada em 1922.

Uma preocupação crítica e psicológica é a tônica dessa obra, na qual o A. mostra, através de exemplos e reflexões, que, "... afinal, todo este lirismo subconsciente é ainda filho da inteligência, ao menos como teoria" (p. 152, *ob. cit.*).

Limitar-nos-emos, neste apanhado, a um levantamento de aspectos que têm relacionamento com o assunto de nosso estudo, procurando integrá-los às noções de Soffici (*Primeiros princípios de uma estética futurista*).

Soffici inicia sua obra com a seguinte consideração:

"Se uma forma de arte, tal como a preconiza o futurismo, pode ser criada, deve haver fundamentos teóricos ou filosóficos sobre os quais ela se baseie" (p. 557, *ob. cit.*).

Seu ponto de partida é, em outras palavras, a tese de Mário de Andrade. Há a mesma preocupação por um arcabouço teórico-racional: em Soffici é um pressuposto, em Mário de Andrade, uma conclusão. A diferença é apenas formal. Na verdade, no desenvolvimento das duas elaborações há pontos de contacto e paralelismos surpreendentes. É o que tentaremos salientar, o mais sistematicamente possível.

I — NOÇÃO DE "BELO"

"As leis do Belo eterno artístico ainda não se descobriram.

A beleza é questão de moda, na maioria das vezes.

A beleza não deve ser um fim.

A beleza é uma consequência.

Quem procura o Belo da natureza numa obra de Picasso não o achará. Quem nele procurar o Belo artístico originário de eurtimias, de equilíbrios, da sensação de linhas e de cores, da exata compreensão dos meios pictóricos, encontrará o que procura" (p. 22, *ob. cit.*).

E agora Soffici:

"A arte, filosoficamente falando, é toda moderna, é sempre moderna, pois é a expressão simbólica da mais profunda vida do espírito, a qual não tem épocas.

É porém igualmente verdade que cada momento histórico vem caracterizado por algumas particularidades externas e transitórias, as quais, agindo sobre a sensibilidade dos artistas, influenciando sua alma de modo a mostrar-lhes a realidade sob novos aspectos e modificando suas formas de expressão, se espelham necessariamente nas obras criadas por aqueles artistas. É a conexão indispensável do externo com o interno, da matéria com o espírito, do objeto com o sujeito, do fenômeno com o absoluto, e assim por diante. É a condição imprescindível da criação genial" (p. 582, *ob. cit.*).

Outra vez, *mutatis mutandis*, o conceito é o mesmo. Muda o estilo do autor. Mário de Andrade, sintético, expressa-se por *flashes*, pistas são suficientes. Soffici estende-se em amplificações sucessivas, às vezes reiterativas. Prolonga-se no decorrer do artigo, numa descrição dos componentes da "Modernidade"; aborda as transformações decorrentes do desenvolvimento das ciências, em particular da mecânica e da química, repetindo itens já consagrados nos "Manifestos".

II — NOÇÃO DE "LIRISMO" E "FATO ARTÍSTICO"

Mário de Andrade

Lirismo = estado ativo proveniente da *comoção*, produz toda e qualquer arte.

Lirismo puro: na prosa a inteligência cria sobre o lirismo puro, enquanto na poesia modernista o lirismo puro é grafado

com o mínimo de desenvolvimento que sobre ele possa praticar a inteligência. Esta pelo menos a tendência, embora nem sempre seguida.

Poesia = Lirismo puro + Crítica + Palavra.

(Proporção de ingredientes: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão)

Belas Artes = necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer (p. 17 e 20, *ob. cit.*).

Soffici

Quimismo lírico: Amálgama, num "cadinho" dos elementos do real e do artificial, complementários da natureza de hoje. Destilação em imagens contrastantes, dinâmicas, rutilantes, que desenvolvem uma rede de *emoções* múltiplas no espírito, de cientificismos, cromatismos, musicalidades discordantes, nostálgicas, prosaísmos e iluminações metafísicas.

As palavras, as formas, as cores, os sons, considerados como *elementos vivos*, combináveis livremente, de acordo com uma vontade criadora, e *que agem sobre o espírito por meio de fortes reações*.

Dado um núcleo de sensações poéticas, fixar graficamente suas zonas essenciais fluentes, de modo que, por meio de uma reaproximação inesperada, resulte um "moto" lírico, uma *efervescência emotiva* de larga potência vibratória (os grifos são nossos) (p. 585, *ob. cit.*).

Fato artístico = Quimismo lírico + Crítica + Características fundamentais.

Aqui cabe novamente uma observação. Comparando os esquemas dos dois autores, permitimo-nos ressaltar que, enquanto as considerações de Mário de Andrade dizem respeito fundamentalmente à poesia e eventualmente à prosa, com digressões a título de exemplificação, nos campos da música e da pintura, o alcance de Soffici é voluntariamente mais vasto. Ele trata do "Fato Arte" em todas as suas manifestações (algumas das quais Mário de Andrade — julgado em função dos conceitos apresentados nesta obra e dos critérios revelados na escolha dos exemplos que os ilustram — teria provavelmente considerado exorbitantes) e chega ao extremo de conceber o mundo humano como obra de arte. Esta concepção é amplamente desenvolvida no capítulo do livro que traz o título significativo de *Tudo-Arte*, mas devidamente isolada.

Feita a ressalva, podemos agora traçar as seguintes deduções:

MÁRIO DE ANDRADE		SOFFICI
Lirismo + Lirismo puro	≈	Quirismo lírico
Belas Artes		Fato artístico
Poesia		Fato artístico

e, retomando os dois esquemas iniciais:

MÁRIO DE ANDRADE		SOFFICI	
Lirismo puro	+	Quirismo lírico	+
Crítica	+	Crítica	+
Palavra	=	Fato artístico	=

Se fosse possível a proporção seguinte:

$$\frac{\text{palavra}}{\text{poesia}} = \frac{\text{características fundamentais}}{\text{fato artístico}}$$

poderíamos concluir estarem as teorias de Mário de Andrade em correspondência direta com as teorias de Soffici. Entretanto, apesar da estrita analogia entre os dois primeiros termos, os dois últimos diferem por sua própria natureza, o que, em vista dos resultados apesar disso semelhantes, não deixa de ser paradoxal.

Não se trata de corrigir receitas, como devidamente o faz Mário de Andrade (p. 20, *ob. cit.*). Verificadas as analogias nesse nível, sua justificação já ultrapassa o âmbito estético. Pesquisas sociológicas, psicológicas, culturais contribuem para definir os contactos, apontar as causas, descobrir as razões... Cumpre agora verificar a natureza das diferenças. Voltemos a Mário de Andrade:

"A operação intelectual com que o poeta modernista expressa o lirismo é a seguinte:

A sensação simples, ao se transformar em idéia consciente, cristaliza-se num universal que a torna reconhecível.

Pois o poeta modernista escreve simplesmente esse universal. A inteligência forma idéias sobre a sensação e ao exteriorizá-la em palavras age como quem compara e pesa. A inteligência pesa a sensação não por quilos, mas por palavras" (p. 60, *ob. cit.*).

A palavra é um veículo e uma medida, na expressão literária de Mário de Andrade. Transpondo para o conceito, que já vimos mais eclético, do "Fato Artístico" de Soffici, equivaleria ela ao som na música, à cor ou ao traço na pintura, à letra na tipografia? Não há, nas concepções de Soffici, os impedimentos ou as oposições que poderíamos encontrar, a esse respeito, por exemplo em Maiakóvski ou mesmo em alguns outros futuristas italianos. Pelo contrário, seus termos convidam à transposição:

"A matéria empregada pelo artista permanece toda e sempre inerte, morta, inexpressiva, se não é levada pelo gênio, a *espiritualizar-se*; isto é, a transformar-se em puro elemento de representação lírica simbólica. O que equivale a desaparecer enquanto matéria" (p. 588, *ob. cit.*).

Concluimos, portanto, que não há diferença essencial entre a "palavra" para Mário de Andrade e a "matéria" para Soffici; esta última deve ser portanto acrescentada ao esquema, visto que não se confunde com as "*características fundamentais do fato artístico*" (claramente definidas por Soffici e às quais agora precisamos nos referir):

MÁRIO DE ANDRADE

SOFFICI

I	Lirismo puro	+	Quimismo lírico	+
	Crítica	+	Crítica	+
	Palavra	=	Características fundamentais do fato artístico	=
	<hr/> = Poesia		<hr/> = Fato artístico	

MÁRIO DE ANDRADE

SOFFICI

II	Lirismo puro	+	Quimismo lírico	+
	Crítica	+	Crítica	+
	Palavra	=	Matéria	=
	<hr/> = Poesia		<hr/> = Fato artístico (com suas características fundamentais)	

A conclusão à qual fomos levados é que os dois autores têm a mesma visão quando tratam de conceitos estéticos comuns. Há diferenças visíveis no estilo e no procedimento; de umas já falamos, das outras vamos tratar em seguida, quando passaremos a considerá-las em relação a Maiakóvski.

O estilo é o que há de mais pessoal em cada artista, verdadeiro cadinho — para usar uma expressão de Soffici — no qual se misturam as mais inesperadas influências; o procedimento, como o entendemos neste estudo, é a veiculação do estilo. O que mais denota o procedimento, aquilo para o qual ele conflui, é a noção de finalidade.

Krystyna Pomorska em seu livro (*Russian Formalism and its Poetic Ambiance*) fornece um dos conceitos mais satisfatórios do que vem a ser uma corrente literária — movimento ou escola, o que interessa é a noção. Nós o retomamos aqui, pois se presta admiravelmente para situar os termos no sentido em que queremos empregá-los. Uma escola literária, diz ela, é semelhante a uma fração, cujo numerador é composto de vários termos diferentes — os estilos dos vários autores tomados individualmente — e cujo denominador — programa, finalidade para a qual tendem os diferentes autores — é comum.

Passemos a exemplificar. Soffici tende para a estética do futurismo italiano, que ele próprio resume:

“A estética futurista é. Em seus esquemáticos princípios fundamentais, que por si só são um elemento de beleza nova, ela repudiou, até suas bases mais firmes e mais profundas, todos os apoios das doutrinas antigas da poesia e da arte, para erigir, em lugar delas, um edifício leve, elástico, de secreta harmonia, sensível a todos os sopros da aura, física e espiritual, como uma coisa viva e florescente.

Tendo abandonado os fins severos dos apostolados humanos, as sérias funções moralizantes, a cultura caseira dos sentimentos, tendo abandonado a lógica, a dignidade do ofício criativo, e até mesmo a idéia da necessidade da própria existência, a arte escolheu para si o perigoso tesouro da liberdade.

Liberdade na modernidade, na fantasia, na jocosidade, na ironia dançante, no frêmito rutilante de intuições fugidias de prodígio, eis a estrutura móvel e caprichosa de nossa estética” (p. 588. *ob. cit.*).

Mário de Andrade, num apanhado que copiamos, resume tendências significativas da “orientação modernizante”:

“Aqui saliento uma grande diferença entre a poética modernista e as passadas. Nestas há leis de bom proceder, há ‘Don’t’,

há manuais de bom conselheiro, há regras de preconceito artístico, teias concêntricas da Beleza imitativa, há Esticidas que conduzem à 'Akademia Brasileira de Letras'.

Na orientação modernizante seguem-se indicações largas dentro das quais se move com prazer a liberdade individual. Não se encontram nela regras de arame farpado que constroem senão indicações que facilitam. E tanto mais legítimas que são tiradas da realidade exterior e do maquinismo psicológico" (p. 118, *ob. cit.*).

E agora Maiakóvski. De sua "Carta sobre o Futurismo" (Moscou, 1º de setembro de 1922. In *A Poética de Maiakóvski*, de Boris Schnaiderman), frisamos os seguintes trechos:

"Antes da Revolução de Outubro, o futurismo não existiu na Rússia, como corrente única, claramente formulada... O grupo dos futuristas ideologicamente unido era o nosso, dos 'cubo-futuristas'... Não tínhamos tempo de nos ocupar com a teoria da poesia, *fornecíamos a sua prática*".

O único manifesto deste grupo foi o prefácio à coletânea "Bofetada no gosto do público", que saiu em 1913. Um manifesto prático, que expressava os objetivos do futurismo em lemas emocionais.

"A Revolução de Outubro, continua Maiakóvski, afastou seu grupo dos diversos grupos 'pseudo-futuristas', congregando-o em volta de problemas literários que, no intuito de nosso trabalho, além de fornecerem uma visão dos vários pressupostos 'cubo-futuristas', salientam suas tendências ('finalidades') mais próximas:

- "1) Firmar a arte vocabular como ofício da palavra, mas não como estilização estética, e sim como capacidade de resolver pela palavra qualquer problema.
- "2) Responder a qualquer questão colocada pela modernidade e para isto:
 - "a) trabalhar o léxico (invenção de palavras, instrumentalização sonora etc.),
 - "b) substituir a metrificacão convencional dos jambos e troqueus pela polirritmia da própria língua,
 - "c) revolucionar a sintaxe (simplificação dos agrupamentos vocabulares, incisivo emprego do inusitado etc.),

- "d) renovar a semântica das palavras e dos grupos,
- "e) criar modelos surpreendentes de construção de argumentos,
- "f) ressaltar o berrante de cartaz, que há na palavra etc.

"A solução dos problemas léxicos citados dará possibilidade de satisfazer o requerido nos campos mais diversos da realização vocabular (forma: artigo, telegrama, poema, folhetim, letreiro, proclamação, anúncio etc.)."

No que diz respeito aos movimentos literários que precederam o Cubo-futurismo, Maiakóvski diz o seguinte:

"b)... antes dos futuristas, supunha-se que a lírica tivesse seu elenco de temas e de imagens, diferentes dos temas e da linguagem da assim chamada prosa literária; para os futuristas, esta distinção não existe,

"c) antes dos futuristas, supunha-se que a poesia tivesse o seus objetivos (poéticos) e o discurso gráfico os seus próprios (não-poéticos), mas para os futuristas a redação de apelos à luta contra o tifo e um poema de amor são apenas fases diferentes da mesma elaboração vocabular..." (p. 165, *ob. cit.*).

Acreditamos que os exemplos escolhidos, ao mesmo tempo em que nos permitem diferenciar o estilo de cada autor e pressentir uma gama variadíssima de influências culturais, ora semelhantes, ora antagônicas, nos mostram também os diferentes "programas" estéticos nos quais cada um deles encontra o seu lugar.

Donde nos é lícito concluir que a escola literária será tanto mais coesa quanto mais diretamente o procedimento de seus diferentes componentes confluir para o programa coletivo.

O grau de coesão da escola depende da coerência de cada procedimento com o programa visado; por isso seus porta-vozes, seus representantes máximos são os autores cujo procedimento mais estritamente se liga ao programa.

Aqui está o cerne de tanta controvérsia que vem sendo progressivamente dissipada. O trabalho de Boris Schnaiderman demonstrou que Maiakóvski, através de seus próprios escritos teóricos, ocupa, de direito, o lugar de porta-voz do movimento ao qual pertenceu. (Outros há que, como demonstrou em sua tese Krystyna Pomorska, podem ser-lhe associados, sempre em

função da análise de suas obras respectivas; o caminho, no futurismo russo, está aberto).

Mário de Andrade, ao qual nos referimos como a um dos representantes máximos de modernismo brasileiro, sem a pretensão de situá-lo dentro de seu movimento, coisa que escapa à nossa abordagem, vale-nos — além de permitir-nos mostrar, através de sua obra *A Escrava que não é Isaura*, quão próximo esteja seu programa do programa de Soffici — para salientar a importância do mesmo tipo de estudo no futurismo italiano.

Citamos as palavras, com as quais, encerrando suas “noções gerais”, refere-se a Marinetti:

“O impressionismo construtivo em que nos debatemos é naturalmente uma florada de contradições.

“E mesmo os poetas que em Itália, França, Brasil, Alemanha, Rússia etc., caminham por esta mesma estrada de construção que levará a poesia a um novo período clássico, não seguem juntos. Uns mais adiante. Outros mais atrás. Outros perdem-se nas encruzilhadas. E será preciso dizê-lo ainda? Marinetti que muitos imaginam o cruciferário da procissão, vai atrasadote, preocupado em sustentar seu futurismo, retórico às vezes, sempre gritalhão” (p. 109, *ob. cit.*).

Transpondo esse aparecer para a nossa argumentação, cabem as seguintes constatações:

Os autores a que Mário de Andrade se refere como os que se perdem nas encruzilhadas, perderam, evidentemente, o rumo de seu procedimento.

Marinetti, como já é lugar-comum entre muitos críticos, ter-se-á realmente perdido, no seu?

Cabe analisá-lo em função de sua obra, a ele e outros companheiros de movimento, e não restringi-lo aos manifestos, que são apenas o programa, o denominador.

Soffici, tentamos mostrá-lo neste estudo, foi um dos que não se perderam.

A obra que dele escolhemos o prova. Boccioni é sem dúvida outro, e não só na expressão máxima de sua arte, que é a pintura, mas também em sua obra teórica, que o situa como porta-voz indiscutível do futurismo italiano.

Uma vez posto em dia um método de análise, apenas esboçamos uma tentativa de recuperação.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, M.

A Escrava Que Não é Isaura, Tipografia Paulista, São Paulo, 1925.

BOCCIONI, U.

Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plástico), Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1914.

POMORSKA, K.

Russian Formalist Theory And Its Poetic Ambience, Mouton, The Hague, Paris, 1968.

SCHNAIDERMAN, B.

A Poética de Malakowski, Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.

SOFFICI, A.

Primi Principi Di Una Estetica Futurista, Vallerchì Editore, Firenze, 1926.

VARIOS

I Nuovi Poeti Futuristi, Edizioni Futuriste di "Poesia", Roma, 1925.

TÉCNICAS, ESTRUTURAS E VISÃO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

JEAN-PAUL BRUYAS

De uma obra que tem a amplitude e a complexidade de *Grande Sertão: Veredas*, não se pode discutir, em poucas páginas, senão um aspecto. O ponto de vista aqui adotado está ligado a um duplo julgamento, que poderá ser contestado: com sua obra-prima, Guimarães Rosa não só nos legou um dos maiores romances da literatura universal, mas também o escreveu num momento em que o gênero romanesco, em sua forma tradicional, tinha morrido. Que uma obra possa apresentar, em 1956, personagens, um estudo de costumes, “uma intriga” — como Balzac ou José de Alencar — e não parecer “à maneira de”, mas uma criação autêntica, eis o que impressiona. Assim, nossa intenção é esboçar, no caso específico de *Grande Sertão*, a análise literária dessa espécie de milagre: um grande romance ainda hoje.

No sertão de Minas Gerais, Riobaldo, filho de um padre caboclo e órfão desde cedo, é recolhido por um fazendeiro, seu padrinho (provavelmente seu pai). Vai à escola, convive algum tempo com pessoas de certa posse mas, a partir de uma noite em que serviu de guia a um bando de jagunços que parara nas terras da fazenda, fica fascinado pelo cangaço e, finalmente, parte para a aventura. Cangaceiro que serviu a diferentes chefes, temido por sua pontaria, se apaixona por um jovem companheiro de combate, Diadorim. Paixão inexplicável e escandalosa para ele mesmo. O bando ao qual pertence luta pelos interesses de um coronel de prestígio, Joca Ramiro, e, depois de sua morte, para vingá-la. Cavalgadas intermináveis, rápidas escaramuças: os bandos dos “jocaramiros” e dos traidores procuram-se e esquivam-se na imensidão dos sertões. Por amor a Diadorim (de quem Joca Ramiro era o pai) e por desafio a si mesmo, Riobaldo se impõe como chefe, torna o bando poderoso e, depois de uma cavalgada épica, o conduz à vitória. No combate final, Diadorim mata o assassino de seu pai e morre. Na pre-

paração da cerimônia fúnebre verifica-se que Diadorim era uma mulher. A dupla aventura de uma vida termina aí, na surpresa e no nada. Uns trinta anos depois, tendo se tornado fazendeiro (mas continuando rápido no gatilho), Riobaldo se debruça, perplexo, no passado.

O que mostra este resumo é que *Grande Sertão: Veredas* apresenta o conteúdo de um romance tradicional: uma ação que se amarra e progride, e da qual os personagens nomeados e descritos evoluem num quadro geográfico e social precisos. Uma apresentação mais pormenorizada mostraria que a obra tem relação, por alguns de seus aspectos, com tipos romanescos bem conhecidos: romance de aventura, romance picaresco mesmo (na sua variedade brasileira: romance do cangaço e do sertão), romance da adolescência e dos "anos de aprendizagem", romance de amor, quadro de uma sociedade.

Mas, na verdade, se todos esses elementos estão presentes na obra, eles não se revelam ao leitor, senão *a posteriori*, graças à reconstrução, ao mesmo tempo lógica e cronológica, à reorganização (às vezes laboriosa daquilo que, no livro, se apresenta por longo espaço numa desordem total (1)). Num romance, saudado no seu lançamento — elogio, segundo uns, crítica, segundo outros — como fora do comum e como literariamente revolucionário, a presença de tais elementos tradicionais devia ter sido assinalada: qualquer que seja, com efeito, a força renovadora da obra, é em virtude desses elementos tradicionais que ela se distingue radicalmente das "obras de laboratório" aparecidas com o "nouveau roman" ou seus seguidores — aqueles que recusam a comunhão do leitor com o corpo e sangue romanescos em suas formas tradicionais. Feitas essas divagações, por necessidade de análise, torna-se indispensável retornar à própria obra, à sua linguagem e às suas estruturas, à sua "desordem", a tudo aquilo por que ela não cessa de destruir, *ao mesmo tempo em que* constrói a realidade romanesca que nós ressaltamos no início. Que técnica, exigida por qual visão, instaura esse duplo movimento, essa dialética da afirmação e da negação, do mármore e do seu pó, eis o que é preciso examinar.

Técnicas e pontos de vista de um romance atual

A originalidade de *Grande Sertão* — que chama a atenção do leitor desde as primeiras páginas — se deve, antes de tudo, a dois elementos: a língua (que aqui quase não podemos estudar) (2) e a técnica — o conjunto de técnicas — da narração.

(1) Um grande trecho da obra: nos dois primeiros terços do livro até a p. 300. Ver João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, Livr. José Olympio Edit., 7.^a edição, Rio de Janeiro, 1970.

(2) Tal estudo, mesmo somente esboçado, ultrapassaria os limites deste artigo. E sobretudo, a nosso ver, só poderia ser feito por um brasileiro que fosse, antes de tudo, um lingüista.

Do começo ao fim um homem fala. Que ele fale, que sua palavra e somente ela, ouvida durante 450 páginas, construa todo o romance, nada de mais tradicional. Mas nessa emissão de voz nós somos introduzidos *ex abrupto*: sem que a fita magnética tenha voltado ao ponto zero. A voz nos chega bem no meio de uma conversa começada, não se sabe quando, não se sabe com quem, nem por quem. E o que diz o homem (e não se pode chamar isso uma narrativa, no sentido tradicional da palavra) não apresenta sempre qualquer coerência, nem cronológica nem lógica. Trata-se de um processo bem diferente do velho *flash back*, que depois de uma situação inicial pede a exposição dos fatos anteriores. Trata-se, pelo menos em 300 páginas, da apresentação de fragmentos do passado, sem nenhuma ordem visível, sem nenhuma relação com a sucessão de acontecimentos anteriores como se poderia (com dificuldade) reconstruir. Vemos, por exemplo, Joca Ramiro presidir um conselho de chefes muito depois de termos tido conhecimento do seu assassinato; o nome de Diadorim é dado na p. 19, num contexto totalmente obscuro; o encontro de Riobaldo com uma criança maravilhosa é contado sessenta páginas mais adiante (3); e a identidade entre a criança e Diadorim (apresentado nesse meio tempo como jagunço) não nos é revelada senão muito tempo depois. Por diversos episódios, por certos atos de personagens importantes (Zé Bebelô), é impossível dizer, mesmo após várias leituras, quando eles se situariam numa cronologia reestabelecida.

Assim, não só a narrativa é interrompida a todo momento mas, mais exatamente, nos dois primeiros terços do livro não há narrativa. De que se trata então? De um amontoado de documentação da mais diversa, por muito tempo sem ligação visível (ou sem ligação suficiente) entre si: cenas mais ou menos rápidas entre os personagens dos mais diversos, nos lugares mais diferentes, em épocas indeterminadas. Durante muito tempo mesmo (4) temos mais reflexos e mais fatos estranhos à "estória", citados com base nessas reflexões (portanto mais dados presentes ou extra-temporais), do que fatos e atos ligados à progressão visível de uma "ação". O leitor é como um viajante sem bússola, numa região mal explorada, que parte tendo como guia um caipira prolixo, à descoberta de um rio suposto: é só depois de trezentos dias (trezentas páginas) de cavalgada errante que o relevo caótico de uma imensa bacia de água começa a se ordenar diante de seus olhos, só depois do encontro de centenas de cursos de água, que se chega ao próprio rio, ao rio caudaloso, que em todas as águas, todos os aluviões das altas cabeceiras se reúnem para correr com força em direção da majestade do delta — em direção de sua extinção.

Esta organização (desorganização) do que é dito não seria nada ainda sem as particularidades da dicção. Tentemos determiná-las no nível das estruturas do texto e de seu "tempo".

(3) P. 80-86.

(4) P. 9-22.

Se se procura, no texto de Guimarães Rosa, a micro-estrutura fundamental, ao mesmo tempo a mais característica e estatisticamente a mais freqüente, se encontra, acreditamos nós, enunciados (palavras ou grupos de palavras auto-suficientes gramaticalmente e pelo sentido) extremamente curtos. Além disso, eles aparecem, na corrente falada que os sustem, bem separados (com ou sem pontuação marcada) e isso porque eles estão, na maioria das vezes, justapostos em vez de ligados, ou ligados de uma forma diferente da que se espera, o que aumenta a acentuação, a autonomia de cada enunciado, sua força enquanto enunciado distinto (5).

Por outro lado, esses enunciados, com uma freqüência muito superior à "normal" da linguagem falada ou escrita, são de construção não só gramaticalmente "incorreta" mas, essencialmente, elíptica. Assim, desembaraçadas de muitas palavras de ligação, do muito dispensável de uma frase ou trechos de frases feitas, esses enunciados fazem ressaltar mais ainda as palavras importantes, muitas vezes destacáveis por si mesmas, por seu imprevisto, por sua raridade, por uma mistura incomum de trivialidade e de pesquisa. Assim, o descontínuo, o chocante, o imprevisto das construções dão à língua uma acentuação muito diferente daquela corrente falada normalmente. Dai a eficácia, pela surpresa, pela alerta constante. Nenhum romance rompe, e nega — mais do que este — o deslizamento fácil, como de sonho, a aspiração, como hipnótica, que tende a criar normalmente o curso romanesco.

E muito mais do que o ritmo, o "tempo" imposto ao texto por esse tratamento sintático, é, na maioria das vezes, aquele do *staccato*: marcado e irregularmente marcado, uma espécie de telegrafia morse. O texto não escoa de maneira fluida, fácil, mas como um líquido lançado com dificuldade através de um cano parcialmente obstruído. Para fazer comparações musicais seria preciso evocar não só a música clássica, não somente a pesquisa da dissonância, do sincopado, do brusco (como algumas vezes em Stravinsky), mas também a percussão, Boulez, Zenakis.

Naturalmente o livro não está inteiramente escrito dessa maneira. Como todo bom prosador, o autor sabe alternar ritmos e estruturas opostas e a própria oposição reforça cada um deles na sua disposição. Digamos apenas

(5) As vinte primeiras linhas do romance nos dão um bom exemplo disso. Encontramos seis enunciados de uma palavra (dos quais três constituem, pela pontuação do autor, uma frase), quatro de duas palavras (das quais uma forma uma frase), um grande número de três palavras etc. Marquemos, materialmente, no texto: «/oNada/Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não,/Deus esteja/. Alvejel mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego./Por meu acerto./Todo dia isso faço,/gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar./ Causa de um bezerro/: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser —/ se viu/ —; e com máscara de cachorro./Me disseram/; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito com que nasceu, arrebitado de belços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão:/ determinaram/ — / era o demo/. Povo prascóvio/./ Mataram/.Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas,/cedi/./Não tenho abusões/.O senhor ri certas risadas.../Olhe/: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente — depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não sejam:/que situado sertão é por os campos-gerais a força a dentro,/eles dizem,/fi mde rumo/./terras altas/./demais do Urucúia/./Toléma/.

que o contínuo, o *legato*, em enunciados bastante amplos, é estatisticamente mais raro. Seu uso corresponde a uma pausa na vida psíquica do personagem que fala: instantes de sonho, momentos de calma (6). Inversamente, o *staccato* traduz ou a ação precipitada (7), ou estados psíquicos motivados pela violência ou pela seca.

Breves ou longos, separados ou ligados (na proporção que já indicamos) os enunciados se seguem, freqüentemente, sem se reagrupar em conjuntos, a não ser de modo bastante arbitrário em parágrafos para satisfazer, dir-se-ia, às normas tipográficas. O texto então exprime o pensamento, a palavra, que se sucedem sem finalidade (a não ser muito vagamente, para que ali eles sejam visivelmente ordenados) como por simples associação de idéias; ou que estão comprometidos com uma pesquisa meio cega e consciente de ser: errante, irônica, saboreando, às vezes, sua vagabundagem, o mais das vezes mordaz, impaciente, crispada.

O grau superior na organização (ou o primeiro grau acima do desorganizado) é representado por cenas coerentes (não coerentes entre si, mas dotadas de coerência interna) de uma página ou duas: um jagunço irrompe pelo cerrado, num estalido de galhos quebrados, e se vê jogado no fundo de um barranco; a presença, num trem, de um policial famoso por sua crueldade, frente a um velho jagunço, um movimento de ódio (8). Uma estrutura mais ampla (a mais ampla para os dois primeiros terços do romance) é constituída por grandes cenas que formam um todo perfeitamente organizado, e que podem atingir dimensões de um episódio e são, mais ou menos, visivelmente ligadas ao conjunto: assim, a travessia do São Francisco por Riobaldo e Diadorim crianças, o da sede da fazenda dos Tucanos (9). A medida que se avança no texto, tais cenas tornam-se mais freqüentes e são situadas cada vez mais claramente na ação: uma organização geral se esboça pouco a pouco, não de maneira linear, como já dissemos, nem mesmo de acordo com qualquer modelo geométrico mais complexo, porque as cenas, as mais diversas, começam a revelar suas relações com certos temas do livro ligados a certas obsessões do narrador. Fatos insignificantes ou capitais, reflexões, digressões, recuos, desvios e retornos, dispondo-se em espirais ou em forma de estrela em torno dos episódios essenciais, são ordenados num mosaico mental em que todos os elementos se respondem: na longa interrogação sobre o passado, que é o próprio romance.

Enfim, a partir da p. 300, isto é, no último terço do livro, *Grande Sertão: Veredas* apresenta (com exceção da língua, mas que exceção!) o aspecto de um romance tradicional: cronologia seguida, encadeamento lógico e claro dos acontecimentos, paralelismo entre o destino dos heróis e a pro-

(6) Assim, na primeira página (linhas 23-24) se opõe ao que o precede, pela sua fluidez, este enunciado: «O Urucúia vem dos montões oeste».

(7) Por exemplo, p. 18-19.

(8) Respectivamente, p. 18-19 e 16-18.

(9) Respectivamente, p. 79-86 e 244-281.

gressão da ação, ascendente para um ponto culminante (aqui, de violência, com a batalha final), depois queda, desfecho. Ao mesmo tempo, naturalmente, nesse "final" todos os elementos anteriores da composição se reencontram e se esclarecem e a enorme sinfonia revela sua profunda unidade.

Conhecemos a reflexão de Malraux: "O estilo não é uma questão de técnica mas de visão". Cremos ser necessário agora assinalar a correspondência entre o tipo de enunciado, o emprego do "tempo" e o estado psicológico do narrador. De modo mais geral, cada um sente bem que as realidades formais anteriormente descritas não seriam (como toda técnica) senão processos artificiais se estes não estivessem ligados à visão do mundo — e antes de tudo à do próprio narrador. Então, mais ou menos diretamente à do autor.

De fato, no início do livro não mergulhamos numa narrativa, mas sim numa consciência. Uma consciência obcecada pelo seu passado, mas de um modo particular: uma maneira não complacente, sonhadora, passiva, mas ativa, violenta, crítica.

Recuemos um pouco. Na utilização literária do passado (quer se trate de autobiografia ou de um material romanesco inventado), o escritor pode adotar (pelo menos) duas atitudes: primeiro, uma que chamamos romântica. O passado é aí considerado com complacência enquanto passado, sua distância é cuidadosamente mantida como tal — e isso porque, graças a ela, o que foi anteriormente vivido aparece banhado na luz suave, oblíqua, embelezadora do "desir regrettant" (segundo a expressão de Stendhal), da saudade. Esse é também o ponto de vista de *Dominique* de Fromentin, de uma parte das *Confessions* de Rousseau. Acrescentemos ainda que, nessa perspectiva, o passado, enquanto imagem, é pré-existente ao ato mental que o restitui, ao texto que o transcreve. É um todo, já constituído em todos os seus aspectos, que trata menos de conhecer melhor ou fazer conhecer, que reviver. Afetividade, nostalgia. Fascinada pelo "ecran" luminosa da memória, uma consciência passiva vê passar um filme, há muito tempo rodado e cortado, e se encanta.

A isso se opõe a atitude que se poderia chamar crítica. A distância, fonte de complacência, tende a ser abolida. O que é pesquisado não é o encantamento, é a exatidão. A memória, não se pede mais que se faça um veículo de um prazer existencial de repetição, mas que seja o instrumento técnico que apresente, sob o olhar seco da consciência, os fatos brutos não elaborados, que não se inserem num lugar conhecido, num todo já ordenado. Aqui não passeamos nas salas de um palácio familiar cuja iluminação ressuscita os quadros e os ouropês; exploramos, arqueologicamente, os materiais desordenados, quebrados, ambíguos, contestáveis, que permitirão talvez fazer pouco a pouco uma idéia do edifício. A escavação faz examinar um material já vagamente classificado, mas não identificado em todos os seus aspectos. Ela pode mesmo exumar fragmentos do passado ainda não

rememorados. Aqui passa-se pelo crivo, ou mesmo faz-se ressurgir um estoque que havia naufragado no nada, os elementos esparsos de um passado que está sendo construído. Construção que, certamente, nunca será acabada uma vez que o material será sempre lacunoso e porque a tentativa de reconstituição se opera menos pela accitação do material disponível, do que sua contestação (10). Atitude *construtiva-destrutiva* que é, como esperamos demonstrar, uma das chaves do romance de Guimarães Rosa.

Nessa expectativa, é claro que o primeiro tratamento do passado leva a obras ordenadas, coerentes cronológica, lógica e psicologicamente: obras do tipo tradicional. A segunda atitude de *Grande Sertão: Veredas*, semelhante à de *Vie de Henri Brulard*, tende ao descontínuo, ao sincopado, à sucessão aparentemente fortuita de imagens, de micro-lembranças, evocadas pela associação de idéias (11), nem sempre claramente integradas a um conjunto cujo sentido ficará talvez desconhecido para sempre. Produto de um gênio profundamente crítico (e por isso mesmo moderno), o romance de Guimarães Rosa nega-se a atingir o leitor por processos ilusionistas, tentando dar a impressão de que ele se acha diante da própria vida. Sendo símbolo do criador moderno, Riobaldo revolve, diante de nós, os escombros esparsos e incompletos de uma estátua que nunca será Pigmalião. Mas, produto também de um gênio poderosamente criador, o romance impõe ao leitor a visão acima de seus elementos irissórios, de grandes formas fascinantes: o amor, a aventura, o galope cego da juventude, a fumaça do tempo. Realidade e miragem de uma vida. É através dessas grandes imagens que gostaríamos de examinar, em Guimarães Rosa, a criação e destruição simultâneas.

Dualidade de Grande Sertão: criação e destruição

O que Riobaldo procura desesperadamente alcançar, e que lhe escapa sempre, o seu amor por Diadorim. Nesse sentido *Grande Sertão* é um romance de amor e dos mais romanescos. Apresenta os mais profundos temas como os mais fúteis: enraizamento longínquo da paixão nas fronteiras da infância, como entre Fabrício e Clélia, entre Bentinho e Capitu; persistência dessa paixão, apesar de (por causa de?) um obstáculo invencível como, *mutatis mutandis*, entre Arnaldo e Dona Flor (12); amor que orienta toda uma

(10) Trata-se, para quem assim procede, de desconfiar de si mesmo, das armadilhas da efetividade, dos embelezamentos possíveis da realidade através da nostalgia, do desejo de encontrar na aventura vivida um sentido que ela não tem. Tal é a atitude de Riobaldo, ansioso por descobrir a chave de sua história, mas sempre em posição de alerta contra si mesmo.

(11) O que não exclui uma ordem subterrânea, ligada às obsessões do narrador: força magnética que ordena os movimentos da limalha.

(12) Veri respectivamente, *La Chartreuse de Parme*, *Dom Casmurro* e *O Sertanejo*.

vida e a deixa vazia quando o objeto deste amor morre; delicadezas, ciúmes, briguinhas — até que num olhar a *alma* se manifeste de novo e firme uma vez mais a aliança.

Mas *Grande Sertão* manifesta, ao mesmo tempo, a negação do romance de amor. O sentimento nunca é analisado; em favor do proibido que nele pesa, por causa do sexo suposto de Diadorim, ele é apresentado como essência, não analisável, ininteligível, como exatamente absurdo no sentido filosófico do termo: presente e desprovido de sentido. Certamente ele existe no âmago das duas vidas e dá, como se pode supor, sabor ao cotidiano. Mas, o que é apresentado é sempre algo completamente diferente daquele: de um lado a massa dos gestos minúsculos do cotidiano, a descrição realista do que há de mais anódino, de mais exterior no comportamento; e de outro lado, trinta anos depois, uma interrogação crítica (sem outra resposta que o sem sentido e, aí, o desespero) sobre o que poderia ser de fato esta paixão. Houve mesmo paixão? Se a paixão é o que transfigura o cotidiano, Riobaldo, investigando sua vida, reencontra o cotidiano e uma espécie de vazio, de falta, de nada. Tudo se passa como se outrora, na extensão ardente do sertão, houvesse surgido uma miragem.

Grande Sertão, por outro lado, tem a dimensão e sopro épicos mas, ao mesmo tempo, destrói o épico. Ele fornece todos os elementos de uma epopéia do cangaço: chefes de prestígio, fascinação das cavalgadas, fraternidade de armas, amplos espaços, paisagem fulgurante da violência, ódio solitário ou coletivo, combates, uma corrida irresistível para a violência.

Mas, Joca Ramiro, o chefe prestigiado, logo se torna passado e depois dele só ficam os bons artesãos da luta, ou o par Hermógenes-Ricardão, uma hiena e uma raposa. As afrontas são descritas como Waterloo, por Stendhal, e mesmo de modo muito mais anti-épico. Uma luta? Suor, barulho sincopado do tiroceio, crepitar de galhos ou de pedras, sede etc.: sempre fatos ou gestos, nunca sentimentos, a não ser ligados ao momento; ou mesmo sentimentos negativos: ódio e raiva, piedade às vezes, impressão de inutilidade. Quanto à vitória final, total — apesar de um momento de entusiasmo (antes e não depois) — que será senão a própria ilustração do absurdo? Barulho e poeira numa aldeia deserta, um monstro eliminado — mas Diadorim morre matando-o: o rosto odioso do mal e o rosto luminoso do bem e do amor são apagados ao mesmo tempo. Nada mais há do que o silêncio nas ruínas — esperando os urubus — e o vazio. A memória, muito tempo depois, tenta em vão achar um sentido nesse teatro de sombra.

O que acabamos de dizer em relação ao amor e à vitória verifica-se também em relação à aventura: Guimarães Rosa é criador de mitos, mas ele os faz surgir a partir de uma realidade que os contesta, que os anula. O que sobra para Riobaldo, depois da experiência, do que fascinou o adolescente numa manhã, quando ele adivinhou na bruma a presença poderosa de

uma massa de cavalheiros? (13) O cangaço? Deslocamentos mornos e cansativos, colinas após colinas, a rotina do acampamento (cozinha, louça, lavar roupa, cuidar das indumentarias, arreios e armas), algumas visitas às prostitutas da aldeia e, de outro lado, os companheiros de luta, isto é, uma boa quantidade de maníacos por violência, crueldade, com os quais Riobaldo tem também poucos pontos em comum, como o jovem Henri Beyle com os "manches à sabre" do império.

O mesmo acontece, ainda, com o que diz respeito aos "heróis", os primeiros grandes papéis (que encarnam o Bem e o Mal). O autor sabe, maravilhosamente, com alguns toques, apresentar diante dos nossos olhos um personagem que tem a grandeza do chefe feudal lendário: nobreza e beleza, inteligência e bondade. Mas como? Não é senão um coronel *empenhado* em obscuras lutas de influência e que aliados ciumentos liquida. Enfim, ele não tem consciência, só existe pela imagem que os outros têm dele (14).

Da mesma forma, numa perspectiva oposta, Hermógenes, a encarnação do Mal. A que se reduz? Envergadura de urso sem pescoço e crueldade. A esse propósito há uma cena profundamente significativa. Quando Riobaldo, aos 14 ou 15 anos, vê chegar os cangaceiros na fazenda do seu padrinho, Joca Ramiro e Hermógenes lhe aparecem da seguinte maneira: na cozinha mal iluminada por um coto de vela, Hermógenes é primeiramente visto de costas; depois, quando ele se volta, a sombra do seu chapéu dissimula seu rosto; quanto a Joca Ramiro, não é tanto ele mesmo que é descrito, mas sua sombra na parede. Assim nascem os mitos: pelo trabalho do desejo e do medo, uma realidade envolta em sombras, pouco conhecida. Tanto no bem como no Mal só há herói através do imaginário. O traço de gênio, constantemente renovado, de Guimarães Rosa, nos mostra ao mesmo tempo o jogo das forças irracionais, afetivas, que levam esse personagem a criar grandes sombras que vão governar sua vida, e a realidade, miserável ou simplesmente comum, a partir da qual ele as cria. A vida, ensina *Grande Sertão*, é o cotidiano e a ilusão. Assim se acha fundamentada uma visão psicológica pouco contestável, o duplo movimento criador — destruidor, mítico e não mítico do livro: as miragens existem, uma vez que a força de nosso desejo as cria e são miragens porque o herói desabusado, o espectador crítico (Riobaldo é um e outro) não vêem, em seu lugar, senão a areia da realidade.

Isso se verifica ainda em relação à pintura do quadro geográfico e humano do romance. *Grande Sertão: Veredas* é também um romance realista, destinado a apresentar aos nossos olhos uma imensa realidade muito prestigiosa: o sertão. Mas essa realidade, de fato, nunca é descrita de modo amplo e total: ela nos é apresentada na sua pulverulência.

(13) P. 90-94.

(14) O que só tem existência pelo trabalho de nossa imaginação, por nosso poder de ilusão: é o caso da própria definição do mito, da miragem.

(15) Respectivamente, p. 79-86 e 37-44.

Grande Sertão é realista pela miríade de pormenores concretos, emprestados da realidade mais comum e, aparentemente apresentada em seu estado bruto: pedras, plantas, pequenos acidentes de relevo, animais, silhueta de caipiras, choças, uma ou duas aldeias, vários acampamentos. Mas percebemos uma desordem de pormenores (para os acampamentos, por exemplo, estribos, chapéus, armas, panelas), não um conjunto.

Assim, o que nos é rigorosamente apresentado? Os componentes minúsculos, os brilhos esparsos de uma realidade nunca descrita inteiramente. É mesmo raro termos grandes facetas desta realidade. Salvo algumas exceções (a travessia do São Francisco pelos dois meninos, o inferno saariano do Raso de Sussuarão). Temos uma pulverulência de detalhes, uma realidade arrebitada, não ordenada em quadros. Nunca nos mostra um desses afrescos ao mesmo tempo ricos de elementos diversos, compostos, que reconstroem a realidade para o leitor, como a enchente do Paquequer ou do São Francisco em Alencar ou José Lins do Rego, como a mina no *Germinal* ou a *Pradaria* em Cooper. De uma vasta paisagem, grãos de realidade são arrancados para nós, às vezes imóveis, freqüentemente lançados ao rosto num movimento furioso como o da areia pelo vento. Uma vez que a poeira cai, depois do turbilhão de tantas cavalgadas, o que é que fica? A rigor, nada. A rigor, o que é descrito é um espaço — um vazio percorrido por movimentos — é *uma ausência*. "O sertão está em toda a parte", diz à primeira página do romance, colocando diante de nosso espírito, até o ilimitado, a grande forma prestigiosa. Da mesma forma (e o extraordinário com Guimarães Rosa é que ele nos faz sentir os dois ao mesmo tempo) o sertão não está em parte alguma: o sertão é uma imagem no horizonte do sertão.

Uma confirmação dessa análise é dada, a nosso ver, pelas passagens muito raras, muito curtas — em que o realismo cheio de detalhes cede lugar a evocações do tipo "poético". Apesar de toda a vigilância crítica que exerce sobre si mesmo, Riobaldo, examinando seu passado, deixa escapar, por vezes, alguns rasgos de uma espécie de lirismo contido. Mas estes são limitados à pronúncia, em certo tom, de alguns nomes mágicos para o interessado: o rio Urucúia, o buriti; pelo menos são acompanhados de alguma precisão, de pouco interesse se desprovidos de sua carga afetiva: "O Urucúia vem dos montões oeste", "O chapadão do Urucúia em que tanto boi berra". Ainda nesse registro, que é o do sonho, nada é descrito, nada é desenhado: a evocação é reduzida à invocação. Algumas fórmulas de encantamento fazem alusão a uma grandeza, uma beleza indescritíveis. Mas precisamos nos precaver: esta beleza, esta grandeza nunca aparecem nos próprios lugares, em contato presente com a realidade; elas surgem no horizonte do passado. O que treme no horizonte, pelo distanciamento e desejo, é chamado miragem. O sertão é um espaço vazio onde se manifesta o sonho do sertão.

Na dialética da afirmação e da negação, do pleno e do vazio — características profundas de *Grande Sertão* — um último exemplo menos nítido pode

ser encontrado no tratamento dos personagens. Ao contrário do que apresenta certo romance contemporâneo no qual "o que se passa" (e que é frequentemente indefinível) é expresso por conta de um "ele" ambíguo, conjectural, quase sem rosto, o de Guimarães Rosa apresenta, primeiramente, dois heróis que vemos viver, que conhecemos de certa forma, intimamente. Ele anima, além do mais, atrás daqueles personagens papéis secundários muito bem delineados, por vezes de extraordinária relevância (Zé Bebelô, por exemplo) e um reboio de comparsas, às vezes bem individualizados: jagunços, sertanejos, fazendeiros, coiteiros, prostitutas etc. Trata-se pois, aqui, do mais tradicional realismo.

Em contrapartida, o autor nega a esses personagens e sobretudo aos dois heróis prodigiosamente "vivos", certa forma de existência que o romance tradicional tenta, pelo contrário, carregar em suas criações: ele não lhes dá propriamente um caráter. De modo não novo mas moderno, Guimarães Rosa se nega a nos fornecer, pela análise psicológica, o universo interior de um personagem, apresentado como um todo conhecido, pelo menos em suas características essenciais. O romancista recusando "o ponto de vista de Deus Pai" (a perfeita transparência da criatura aos olhos do Criador) e o ponto de vista da instropecção (pela qual um personagem forma uma consciência totalizante), o romancista nega a seu leitor o retrato profundo, a fórmula caracterológica, a "chave" de seus personagens. O que ele nos dá? Uma pintura em toques fragmentários, fragmentados, do comportamento e mesmo, no mais das vezes, do que há de mais elementar nesse comportamento: gestos e palavras comuns da vida a mais cotidiana — que podem, certamente, ser por vezes significativos, mas cuja significação nunca é formulada. No fundo, o que conhecemos de Riobaldo, sem dúvida "o mais conhecido" dos personagens? A bravura, naturalmente; a sensualidade, também; uma espécie de orgulho que se confunde quase com virilidade e vitalidade; e o movimento carnal, e mais que carnal, que o impulsiona em direção de Diadorim. Mas esta paixão nunca é analisada, nunca atinge, para o leitor, a forma superior de existência de algo que é explicado (desenrolado diante dos olhos, diz a etimologia latina, como um rolo de pergaminho); é lançada, como um fato bruto; para nós, e de modo especial para aquele que o vive, aos vinte anos, para aquele que se lembra trinta anos mais tarde de ter vivido aquilo: uma realidade opaca, intacta, do pedregulho. Certamente a natureza deste apego, ou dessa situação (a atração de um homem heterossexual pelo ser que ele acredita ser um homem) ajuda o autor a apresentar a paixão como sendo incompreensível, isto é, como um objeto do qual o espírito não pode apreender o sentido. Mas o fato aí está: quanto a realidade, da qual a psicologia tradicional tenta captar o sentido (seja para desmistificar, como por exemplo em Proust), Guimarães Rosa a coloca diante de nós sob essa forma bruta: no meio do cotidiano (aqui um companheirismo militar) uma violência cega, da qual só observamos alguns efeitos. A ganga nos faz supor o diamante, mas nós só vemos a ganga. Quanto aos

dois seres em que se formou esta concreção comum e fabulosa, a paixão, eles são para nós quase tão misteriosos quanto o mistério instaurado no âmago de suas vidas.

Grande Sertão, romance da divisão, da ambigüidade

Passando mais claramente agora do campo das estruturas romanescas ao dos temas do romance, gostaríamos de salientar até que ponto a dualidade é, ainda aqui, sua característica. Seja no nível da existência (a do homem Riobaldo), seja no da ideologia (a que se pode deduzir do livro), não encontramos nada em *Grande Sertão* que não seja duplo, antagônico, que não tenha a marca da divisão, da ambigüidade, talvez da dilaceração.

Tal como é apresentado, Riobaldo aparece não só como um ser dividido, mas com uma personalidade não unificada. Toda sua confiança ao hóspede mudo (mais exatamente: todo seu exame crítico de um passado que o obceca) nasce da uma tentativa desesperada de encontrar a chave de uma vida, de dar unidade, pelo menos depois, fazendo dela um julgamento *uno*. Tudo em vão. Riobaldo, a rigor, é um estranho para si mesmo, antes de tudo estranho a todos os meios em que viveu.

Socialmente, com efeito, ele não é o homem de uma só condição. Depois de uma infância de caboclo miserável (quando nós o vemos pela primeira vez, pede esmola na margem do São Francisco para permitir a sua mãe cumprir uma promessa), ele a troca pela alfabetização e pela vida em casa de seu padrinho, no meio dos fazendeiros e dos comerciantes *abastados*, para fugir, em seguida, para o cangaço. Mas também não adere a esta última condição: tenta por duas vezes desertar, acentua várias vezes suas diferenças e só fica por causa de Diadorim. Terminando sua vida na pele de um proprietário de terras, sentimos, através do retrato que ele pinta do senhor Habão (16), que aqueles para quem a propriedade, a posse, a exploração são toda a vida, pertencem a um grupo que não é o seu.

Culturalmente também não é possível classificá-lo. Analfabeto até a adolescência, ele percorre, então, o equivalente ao curso primário e, tecnicamente, fica nisso. Mas quando ela fala, com os seus cinquenta anos, com sua inteligência rápida, fomentada pela experiência, aguçada pela inquietação, alimentada por leituras de almanaques que deixam traços curiosos em seu vocabulário, descobrimo-lo lançado numa longa interrogação sobre si mesmo, sobre o mundo, sobre a vida. O antigo chefe jagunço (que continua a se exercitar no tiro) tornou-se *também* um filósofo rústico, uma espécie de Montaigne matuto. Quanto à visão de si mesmo e do mundo — que ele exprime à sua maneira — é, como veremos, logo adiante, irredutível à unidade.

Sexualmente e afetivamente, a mesma divisão que, de vez, se estende à totalidade de sua vida. Já no início, aos 20 anos, uma dupla divisão. No íntimo de sua paixão por Diadorim, primeiramente há um dilaceramento entre a atração por um homem e sua consciência de *mucho*, para quem essa atração é uma vergonha. Mas, ao mesmo tempo, há uma divisão entre a paixão por Diadorim e o amor por Otacília, a noiva pura, e através desses dois seres, divisão entre duas séries de aspirações opostas: a violência e a doçura, a aventura e a tranquilidade etc. Sonhando, nos momentos mais críticos da atração sexual por Diadorim e da condenação que Riobaldo pronuncia, poderíamos quase falar, em termos baudelairianos, de uma "dupla postulação simultânea para Deus e para Satã". Enfim, o conjunto dessas divisões se estende, diacronicamente, a toda a sua vida: reencontramos, de fato, Riobaldo casado com Otacília e multiplicando as manifestações de ternura (um pouco demais); mas, ao mesmo tempo, ele é claramente um homem amarrado ao seu passado, um passado que é Diadorim. Apesar de Otacília e da situação de fazendeiro abastado, Riobaldo é, definitivamente, estranho à sua própria vida: entre os dois pedaços desta vida, dividida pela morte de Diadorim, não há mais do que a ligação conservada por uma memória desesperada.

Grande Sertão: Veredas não é um romance ideológico: o autor não toma nunca abertamente o fato e a causa para certa posição filosófica, religiosa ou política. Só podemos dizer que a obra veicula certa ideologia, profundamente enraizada na existência, visto que a maior parte dos "problemas" levantados no livro o são pela voz de Riobaldo, desajeitadamente, empiricamente, a partir de suas obsessões (17).

Riobaldo é muito religioso (ele reza seu terço, lê vidas de santos, manda rezar novenas) e não recua, de modo bem brasileiro, diante de um amável sincretismo (18). Entretanto, considerando o que foi sua juventude, compreende-se que ele tenha tanto (ou mais) amor por Deus quanto medo do *Demo*.

Ficaremos surpresos quanto ao lugar que ocupa o Diabo no romance escrito em 1956 e que faz falar um personagem de espírito sólido, por volta de 1950? Basta lembrarmos que Guimarães Rosa descreve o Brasil do interior e o seu povo, ainda inteiramente mergulhado num passado de cristianismo medieval, misturado de crenças indígenas e africanas. Daí uma primeira aparência do Diabo, que é bem folclórica. Folclore caboclo de ontem em todo o país: bruxarias elementares, feitiços, pactos de assistência, possessão, magia negra. Nova ambigüidade aqui (e isso dá oportunidade para assinalar a importância da ironia — ironia, marco da distância

(17) Os «problemas» levantados estão sempre ligados concretamente à vida cotidiana de modo que a distinção, aqui, entre existência e ideologia só tem valor analítico.

(18) Ver p. 15.

tomada em relação a si mesmo, da divisão — no romance) Riobaldo, ao mesmo tempo, acredita e não acredita no diabo (19).

Mas há uma outra exploração do tema, ao mesmo tempo ligada à anterior e de maior significado: a exploração faustiana. Por um momento (20) Riobaldo se encontra num impasse: as contradições de seu amor por Diadorim tornaram-se intoleráveis; Zé Bebelô, sua estrela baixa, se revela incapaz de conduzir o bando à vitória; ele extraviou o bando numa região tão temível que mesmo os jagunços mais duros receberam um choque e do qual Riobaldo não se recompõe: o encontro dos moradores terrivelmente miseráveis e atrasados, verdadeiros sub-homens, mais próximos do animal (e isso está no texto) (21) do que da humanidade normal. A tudo isso Riobaldo reage através do furor, do desafio. Desafio aos outros, à fatalidade e, antes de tudo, a si mesmo. Este desafio toma a forma de uma provocação ao Diabo, intimado a se manifestar, segundo as melhores tradições, numa encruzilhada deserta, à meia-noite. Ambigüidade mais uma vez: este sobressalto prodigioso (Riobaldo elimina Zé Bebelô, transforma os sub-homens em lutadores e arrebatada todo o bando numa cavalcada épica) vai conduzir à vitória, e à morte de Diadorim; vai dar a Riobaldo uma glória ofuscante e tão vã que a despojará logo em seguida; esse ponto culminante de sua vida provocará o desastre da mesma. Perigo das "ajudas" sobrenaturais...

O *Demo* é o mal. Bem, mas que mal? O mal moral, sem dúvida, no nível do indivíduo. A violência, a crueldade são descritas aqui e acolá com um realismo sóbrio, mais eficaz do que as denúncias eloqüentes. No entanto, se procurarmos o autor atrás do narrador (o que seria cada vez mais necessário), não podemos encontrar resposta que satisfaça a estas perguntas: o que é o Mal? E por que denunciá-lo sob uma das suas formas e não sob outras? (22) A crueldade, a violência estão aí pela lógica de uma estória de cangaço? O mal (o desfecho do livro, tão nitidamente factício, autoriza todas as suposições) estaria nos amores proibidos? Ou de modo mais sério, através deles, no fato de ter se passado ao lado da verdade de sua vida?

Para nos livrarmos de perguntas sem respostas, podemos lembrar, pelo menos, que o autor, como diplomata, observou, de modo bastante direto, o espetáculo de uma guerra terrível e de uma sociedade dominada pela violência: em missão na Alemanha, em 1938-42 ele esteve internado durante algum tempo, depois da ruptura das relações diplomáticas entre o

(19) «Não tenho abusões. O senhor ri certas risalas» (p. 9); «O diabo não há! É o que eu digo, se for...» (p. 460).

(20) Ver p. 303 e seguintes.

(21) «os catumanos daquelas brenhas...» ...«dando cria feito bichos, em socavas...» (p. 291).

(22) Seria indispensável, aqui, um conhecimento da biografia pormenorizada de Guimarães Rosa, que não possuímos no momento. Quando redigimos nosso trabalho, só dispúnhamos, a esse respeito, de dados contidos no *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Livr. José Olympio Editora, 1968.

Brasil e o Reich. Mas, seguindo esta pista (como a de uma meditação sobre o fato histórico do cangaço) passamos do mal no indivíduo ao mal social. E com a evocação deste último, no âmbito do Brasil, reencontramos a ambigüidade, a impossibilidade de um só julgamento, de uma atitude única.

De um lado, com efeito, toda a obra de Guimarães Rosa está carregada afetivamente de *passadismo*. O Brasil, do qual ele intimamente se impregnou durante a sua infância (23), com o qual o estudante de Belo Horizonte retomava contato em todas as férias, aquele em que ele viveu de novo como médico do interior (deslocando-se a cavalo), em Itaguara, para onde ainda voltou voluntariamente aos 44 anos, por ocasião de sua longa cavalgada para o Mato Grosso, é o Brasil rural de ontem — aquele que ele bem sabia que a eletricidade, o caminhão e o transistor iam matar. E se Guimarães Rosa era um hiper-civilizado, perfeitamente à vontade nas mais elevadas atividades do espírito, como no seu gabinete do Itamarati, era, no fundo, o homem de Cordisburgo. De *Sagurana* a *Grande Sertão* toda a sua obra grita isso e seu discurso de recepção na Academia o confirmaria se fosse necessário: sabe-se que esse texto admirável que a morte ia tornar testamentário, termina por uma espécie de encantamento culminante na última palavra: Cordisburgo (24).

Há, pois, nessa disposição afetiva visceral, uma espécie de aceitação do que foi passado: analfabetismo, *mundonismo* local, pobreza da maioria. E por mais que Riobaldo tivesse guerreado corpo a corpo com os pobres bugres, ele não é por isso menos grã-fino no seu íntimo, afilhado de fazendeiro, genro de fazendeiro e, para terminar, fazendeiro ele mesmo. E quando Riobaldo, então jagunço, sonha com a vida feliz que poderia levar com Otacília na abundância tranqüila da fazenda de seu pai, o desejo nostálgico é só do narrador ou também do autor? E, aliás, notável que o romance que nos interessa não seja — ao contrário de tantas obras consagradas ao sertão — “miserabilista”. O fato é que a pobreza — que poderia ser mostrada a todo momento — e o problema da pobreza — que poderia ser levantado sem cessar — ocupam um lugar extremamente reduzido.

Mas uma passagem (de umas trinta páginas), sozinha, pela sua intensidade e pela profundidade dos comentários que a acompanham, basta para pôr tudo em dúvida. Ela mostra que se a nostalgia de Guimarães Rosa fazia para ele, do Brasil de ontem, a terra do saber e da doçura de viver, seu *julgamento* era, no mínimo, dividido. Julgamento não político (em todo caso, não é formulado) mas histórico.

(23) Em Cordisburgo. Cordisburgo, onde se pode situar a fazenda de Riobaldo; ver p. 9: «Para os de Corinto e Curvelo, então, o aqui não é dito sertão?» (Corinto, Curvelo: um pouco ao norte de Cordisburgo).

(24) «Ministro, está aqui Codisbudgo». Frase final do «O verbo & o logos: discurso de posse de João Guimarães Rosa na sessão de 16 de novembro de 1967». In *Memória de João Guimarães Rosa*. ed. cit., p. 87.

(25) P. 290-315.

A passagem, surpreendente, se ordena em três facetas: quadro da miséria; retrato do proprietário de terras; e enfim, previsão do que vai nascer um dia de sua justaposição: a revolução criminosa e sem culpabilidade, fatal (26). Ambigüidade sem fim: o Brasil de ontem, terra de certa felicidade, como vimos, morrendo; o Brasil de amanhã, mais justo talvez, corre o risco de ser horroroso ou de começar pelo horroroso. Que disposição interior faz o autor imaginar quadro semelhante? Dilaceramento. Desespero oriundo da consciência de que só o tempo pode resolver a antinomia suprimindo um dos termos que se opõem. O tempo, isto é, a morte do mundo antigo e ao mesmo tempo dos que só podem encontrar nele sua complacência. Desespero de um ser dividido ideologicamente, existencialmente, só pode compensar, desde que se trata de um escritor, com o ato de criar: fixar no eterno o que a morte já tocou.

Unidade de Grande Sertão: a escrita e a mensagem

É preciso voltar, para terminar, à palavra criadora pela qual tudo nos é dado e — visto que é a de um escritor de gênio — tudo é levado ao eterno.

O romance, como sabemos, não é senão a emissão de uma mesma voz, de um ponto a outro do espaço, de uma duração que ele cria pouco a pouco. Voz única, com duplo sentido. Porque somente ela é ouvida, nenhum ser, nenhum fragmento da realidade se torna perceptível para nós se não for expresso por ela, transposto pelo seu registro. E, de outro lado, ela se impõe de vez por sua diferença: a extraordinária originalidade de seu timbre, de seus tiques, do vocabulário do qual se serve, das estruturas que ela prefere, dos ritmos que impõe à cadeia falada, a tornam irredutível a qualquer outra em que a situação romanesca (um jagunço fazendeiro fala) poderia nos fazer imaginar os instrumentos e as inflexões. Por isso o texto que ela institui é também diferente do dos romances brasileiros construídos com a mesma temática, apresentando os mesmos tipos humanos, como *Ulisses* do romance vitoriano, ou Proust de Paul Bourget. A amplitude e o formigamento do universo que ela revela, sua diversidade, sua aparência antagonônica não prevalecem sobre a unidade de dicção. A escritura, que não transmite a mensagem mas é a mensagem, equilibra, de um extremo a outro do livro, tudo que nós analisamos até aqui: é ela que dá à obra dualidade,

(26) Ver p. 295: «E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira, aos milhares mis e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do bre-nhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que lam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. Haviam de querer usufruir depressa de todas as coisas boas que vissem, haviam de uivar e desatinar. Ah, e bebi- am, seguro que bebi- am as cachaças de Januária. E pegavam as mulheres, e puxavam para as ruas, com pouco nem se tinham mais ruas, nem roupinhas de meninos, nem casas. Era preciso mandar tocar depressa o sino das Igrejas, urgência im- plorando de Deus o socorro. E adiantava? (...) aí foi que eu pensei o inferno felo deste mundo: que nele não se pode ver a força carregando nas costas a justiça, e o alto poder existindo só para os braços da maior bondade».

quebra, múltipla divisão, ao mesmo tempo uma poderosa, uma extrema unidade.

Por falta de um estudo de estilo verdadeiro — que deveria, antes de tudo ser lingüístico — propomos somente duas observações que poderiam abrir duas direções de análise.

A língua de Guimarães Rosa põe e compõe os contrários, fundamenta e funde os elementos mais diversos. É falada e muito construída, "incorreta", trivial e rebuscada, erudita; sertaneja e bem diferente de uma cópia da língua capira; essencialmente seca, brusca, pedregosa, cheia de relevos e asperezas — realista com rudeza — mas também capaz de doçura, apta a traduzir a eclosão do sonho, a passagem da nostalgia, utilizando técnicas próprias da poesia (aliterações, rimas internas) (27), tentando mesmo, em vários trechos, dizer o indizível (28). Se acrescentarmos que esta união dos contrários se faz freqüentemente não por justaposição mas ao nível de execução, no interior de um mesmo enunciado (por exemplo, fazendo poesia, no sentido sonhador e lírico do termo, com as palavras "boi" e "ber-rar"), compreendemos que através dela o autor pode fazer surgir a miragem do amor, da aventura épica, evocar um sertão prodigioso, a partir de uma realidade que parece negá-los.

Por outro lado, todos os elementos da realidade (exterior, interior) que a escritura de Guimarães Rosa sabe nos tornar visíveis, nunca nos chegam imóveis, nunca são tomados num fluxo calmo que dá a impressão de estático (como em Flaubert). Eles estão constantemente em movimento. Ao nível do formigamento dos pormenores bruscamente lançados, que se intercalam, é instituída uma espécie de movimento browniano, turbulência com zig-zags incessantes, cuja ordem, diz-nos a física, só avulta pela probabilidade. E ao nível dos conjuntos (parágrafos, cenas, episódios, até à massa do romance total) reinam largos movimentos circulares, espiralados, que apresentam, na maior parte das vezes, a violência, o excesso do redemoinho (*Redemoinho*, uma das palavras-chave do texto).

Concluamos. Multiplicidade, extravagância e disparates de pormenores. relevo saliente dado a grande número deles, formigamento de vibrações que os agitam, movimento em redemoinho, enfim, que ativa o conjunto: temos aqui, parece-nos, as características de uma grande obra barroca.

A imagem da vida humana que impõe *Grande Sertão: Veredas* não seria ela também marcada pelo signo do redemoinho, isto é, da violência e do inútil? O romance descreve, ao mesmo tempo, a força da vida e a inanidade de sua passagem. O galope retumbante da cavalgada levanta o mundo

(27) Um exemplo entre outros tantos: «fazendões de fazendas, almargens de vargens de bom render, as vazantes» (p. 9).

(28) Por exemplo, na evocação da beleza de Diadorim criança (p. 81-84) ou da beleza da aurora, quando Riobaldo vai guiar o bando de Joca Ramiro (p. 92).

em redemoinhos: da mesma forma que o vento do sertão. Mas o equilíbrio não é mantido entre os dois termos. Certamente, o livro nos faz gozar interiormente a força da cavalgada. Mas quando o redemoinho se afasta para o homem que, como Riobaldo, *contempla* a vida, um dos termos anula o outro: para que serve a força uma vez que ela se funde com inanidade? *Grande Sertão* começa e — mais ou menos em duas linhas — termina por uma fórmula de negação, de escárnio: "Nonada". É continuamente pontuado de fórmulas da mesma tonalidade (como "Toleima!"). Nas frases que exprimem uma visão do mundo individual, do destino do homem, as construções negativas ou interrogativas se repetem sem cessar. A única afirmação importante sempre repetida é: "viver é muito perigoso"; ou seu equivalente, colocado como epitáfio: a vida, é o "diabo na rua, no meio do redemoinho" — ou melhor: o barulho e o furor. Quadro de profundo pessimismo.

Para essa romance *mineiro*, terminarei por uma imagem emprestada da *mineração*. O homem se curva sobre o mineral já triturado e lavado — sobre o *cascalhão* — de sua vida e o mexe mais uma vez, com uma espécie de raiva, para aí encontrar o ouro puro que daria ao material — a sua vida — seu valor. Ele só entrevê um pouco de ouro em pó que não consegue reter. Não possui nunca o ouro; este ouro que era só a esperança do ouro. Tudo é nada, com exceção da fúria de viver enquanto ela existe. A fórmula final de *Grande Sertão*: "existe é o homem humano. Travesia". Evoca um fogo, depois uma fumaça, em seguida, nada. Contém o equivalente exato da fórmula que encerra *l'Étre et le Néant*: "l'homme est une passion inutile".

(29) «O chapadão do Urucúia, em que tanto bol berra», p. 288.

(30) Como no título do famoso romance de Faulkner, em quem Guimarães Rosa faz pensar com frequência.

(31) J. P. Sartre, *L'Étre et le Néant*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, p. 708.