

GUIMARÃES ROSA E A CRÍTICA LITERÁRIA

Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa

Literary form and critique of rationalism in Guimarães Rosa

João Adolfo Hansen

Universidade de São Paulo – São Paulo – São Paulo – Brasil



Resumo: Guimarães Rosa relaciona a sua arte com a tradição literária brasileira e universal como autor de um ato que é simultaneamente estético e social. Essa relação é expressa através de uma forma literária que congrega a representação do sertão, uma referência principal; e a avaliação da mesma a partir de seu ponto de vista particular que é comunicado ao destinatário e ao leitor no estilo dos seus textos. Muitos textos críticos foram produzidos a respeito de Rosa e suas obras, mas uma questão crítica pertinente hoje, depois de muita interpretação de conteúdos, é a do sentido estético e político da intervenção da forma literária de Rosa no cânone.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Crítica Literária; Literatura brasileira

Abstract: Guimarães Rosa relates his art with the Brazilian literary tradition and the universal one as the author of an esthetic and social act. This relationship is expressed through a literary form that brings together the representation of sertão, a main reference; and an evaluation of this reference from Rosa's particular point of view, which is communicated to the addressee and to the reader in his texts. Many critical texts were produced about Rosa and his works, but an important critique, after a lot of content's interpretation, is the esthetic and political intervention by the literary form of Rosa in the canon.

Keywords: Guimarães Rosa; Literary criticism; Brazilian literature

Para lhes falar sobre o tema “Guimarães Rosa e a crítica”, começo com duas coisas básicas: a primeira é que a minha fala é só particular, sem pretensão de esgotar o que a crítica já disse sobre ele. O que vou lhes dizer é parcial e retoma alguns textos que escrevi sobre Rosa e textos de um dos seus primeiros críticos, Antonio Candido. Não sei se interessa. Hoje, quando os projetos modernos de invenção e crítica estão arquivados e o valor estético está desierarquizado como “qualquer coisa” no vale tudo do *pop* global da cultura midiática, talvez o que vou falar possa estar ultrapassado como coisa dos anos 60 e 70. Mas vamos lá, com a segunda: como sabem, a ficção de Rosa é moderna e nega a normatividade de qualquer estética universal. Só com idealismo seria possível propor valores poéticos apriorísticos que devessem ser reconhecidos por qualquer leitor dela, independentemente de seus condicionamentos históricos. Rosa produz a relação de sua arte e a tradição literária brasileira e universal como autor de um ato que é simultaneamente estético e social. Ele realiza essa relação contraditória numa forma literária que integra a representação de uma referência

principal, o sertão, e a avaliação da mesma por meio de um ponto de vista autoral particular¹ que é comunicado ao destinatário e ao leitor no estilo dos seus textos. Com a fórmula “ponto de vista autoral particular”, entendo aqui a *forma da sensibilidade simbólica construída tecnicamente como princípio de ordenação funcional da representação*². Essa forma de sensibilidade é construída nos textos narrativos por meio das duas funções que referi. Com conceitos de Robert Weimann, teórico da recepção, podemos defini-las mais exatamente como *função representativa*, que em Rosa é, repito, ordenada textualmente como figuração de uma referência, o sertão, seus seres e seus acontecimentos, e *função avaliativa*, que é produzida pelo autor Rosa com procedimentos retóricos que comunicam a representação para o leitor. Entre tais

¹ WEIMANN, Robert. “Narrative Perspective: Point of View Reconsidered”. In: *Structure and Society in Literary History*. Studies in the History and Theory of Historical Criticism. Expanded edition. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1984, p. 235.

² KETTLE, Arnold. “Dickens and the Popular Tradition”. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 9, 1961, p. 230.

procedimentos, além dos comentários dos narradores que evidenciam para o leitor a ficcionalidade da história que contam, gostaria de lhes falar esquematicamente de mais três. O primeiro deles, que não é primeiro nos textos de Rosa, mas só na ordem da minha fala, é a comunicação da particularidade histórica das diversas matérias sociais que o autor seleciona e correlaciona na composição dos seus textos, relativizando, parodiando e esvaziando as verdades supostas nelas; o segundo são os vazios da significação produzidos e comunicados ao leitor nas inovações de suas formas; o terceiro, enfim, é a integração das referências sertanejas em níveis metafóricos ou alegóricos de significação em que elas passam a conotar referências filosóficas e literárias universais.

Desde a publicação de *Sagarana*, em 1946, principalmente depois da publicação de *Grande Sertão: veredas*, em 1956, muitos críticos e estudiosos como Cavalcanti Proença, Antonio Candido, Tristão de Athayde, Paulo Rónai, Pedro Xisto, Euryalo Cannabrava, Ruy Mourão, Fernando Py, Vilem Flusser, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Eduardo Coutinho, Alfredo Bosi, José Carlos Garbuglio, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Walnice Nogueira Galvão, Maria Luiza Ramos, Henriqueta Lisboa, Angela Vaz Leão, Suzy Frankl Sperber e um grande etc. escreveram coisas importantes sobre Rosa. Desde os anos 1970, ele vem sendo mais e mais estudado na Universidade. A maior parte dos estudos acadêmicos é hermenêutica e não se ocupa desse ponto de vista particular nos termos das interações funcionais da avaliação da representação que o autor comunica ao leitor, preferindo interpretar conteúdos dos textos. A relação que Rosa estabelece com o realismo e o regionalismo é semelhante à que Machado de Assis estabelece com o romantismo, quero dizer, é uma relação crítica de integração, dissolução e superação. Assim, uma questão crítica que me parece ser pertinente hoje, depois de muita interpretação de conteúdos, é a do sentido estético e político da intervenção da forma literária de Rosa no cânone. Ela deixa para trás o realismo, como já foi indicado por críticos como Antonio Candido, Paulo Rónai e Eduardo Coutinho, mas é pouco discutida funcionalmente como avaliação crítica dos textos pelo autor. Para falar dessa função, vou citar trechos de alguns textos críticos de Antonio Candido, como disse. Eles me parecem fundamentais, porque sugerem, indicam e evidenciam a pertinência de pensarmos a forma literária de Rosa pela perspectiva do ponto de vista da avaliação das representações que o autor comunica ao leitor.

Em 1957, pouco depois da publicação de *Grande Sertão: veredas*, Candido o comparou com *Os Sertões*. Lembrou que tem as três articulações da obra de Euclides da Cunha, a terra, o homem, a luta, e propôs que a semelhança para aí, pois onde Euclides descreve

para classificar sociologicamente, Rosa descreve para sugerir ficcionalmente³. Considerar essa *sugestão* é básico para ler a literatura de Rosa literariamente, sem transformá-la redutoramente em ilustração de conteúdos e coisas empíricas, “realidade”, “realidade sertaneja”, interpretações do Brasil, mito, religião, filosofia, psicanálise, sociologia, história etc. Na coletânea *Textos de intervenção*, de Antonio Candido, publicada em 2002, lemos o seguinte:

(...) *Sagarana* não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que *constrói* um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A *provincia* do sr. Guimarães Rosa, no caso Minas, é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes quase irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor.

(...) Por isso, sustento, e sustentarei, mesmo que provem o meu erro, que *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias.

Transcendendo o critério regional por meio de uma condensação do material observado (condensação mais forte do que qualquer outra em nossa literatura da ‘terra’), o sr. Guimarães Rosa como que iluminou, de repente, todo o caminho feito pelos seus antecessores. (CANDIDO, 2002, p. 185-186).

Tratando da forma narrativa de *Grande Sertão: veredas* em *O homem dos avessos*, de 1957, Candido propõe que as descrições do espaço “obedecem frequentemente a necessidades de composição; (...) o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional” (CANDIDO, 2002, p. 124). Em *A educação pela noite e outros ensaios*, publicado em 2000, propõe que, no início do século XX, houve grande euforia na América Latina quanto às possibilidades de desenvolvimento futuro das nações novas e diz:

Esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumento de afirmação nacional e em justificativa ideológica. A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. [...]

³ CANDIDO, Antonio. “O Homem dos Aversos”. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

A ideia de *pátria* se vinculava estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 2000, p. 141).

Segundo Candido, Rosa faria parte de uma terceira fase do regionalismo, que vinha sendo desacreditado por parte da crítica. Cito:

(...) Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse – ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de *super-regionalista*. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas. (CANDIDO, 2000, p. 161-162).

50 anos depois do seu texto de 1957, em um depoimento que faz parte do DVD *Nonada*, editado em comemoração dos 50 anos de *Grande Sertão*: veredas, afirma:

Uma coisa importante para se assinalar a respeito de regionalismo que eu acho fundamental e faltou falar, é o seguinte: o grande milagre do Guimarães Rosa, que é a ambiguidade suprema, que neste caso está não [apenas] no livro, mas nele também, é o seguinte: ele tomou uma tendência muito cansada da literatura brasileira que é o regionalismo, por causa do pitoresco da linguagem, do arcaísmo, do tema caipira, do tema regional, do tema do jagunço, do tema do caboclo. Isso já era uma coisa muito sovada, muito gasta, praticamente considerava-se que a literatura brasileira já tinha saído disso. No momento em que a crítica pensava mais ou menos isso, surge um homem fechado hermeticamente dentro do universo do sertão, com uma exuberância verbal extraordinária, com aquilo que é considerado ruim da tradição brasileira, que era a exuberância da linguagem, com aquilo que era considerado perigoso, que era o pitoresco. Ele parte de tudo isso e consegue fazer uma coisa inteiramente nova, consegue fazer uma ficção, como eu disse, de tipo universal, com todos os grandes problemas do homem. Tanto assim que, pensando neste caso, eu pensei: “como é que se pode resolver esse paradoxo?”, de um regionalismo que não é regionalismo, de uma universalidade que é a mais particular possível. Ele fez o livro que supera

o regionalismo *através do regionalismo*. Do ponto de vista da composição literária, a meu ver, isso é um paradoxo supremo. Tanto assim que eu me senti obrigado a criar uma nova categoria, que é *trans-regionalismo*, ou *sur-regionalismo*. (CANDIDO, 2006, Dvd).

Citei muitos trechos de Antonio Candido porque são bons também para lembrar duas ou três coisas pragmática-s que se relacionam com a avaliação da representação pelo ponto de vista autoral. Elas são responsáveis pela diferença qualitativa da ficção de Rosa como ficção regional que transcende o regionalismo e o realismo. Começo, esquematicamente, com a invenção de formas que indeterminam a significação e o sentido das referências sertanejas representadas.

Por exemplo, quando o leitor encontra em *Buriti*, de *Corpo de Baile*, um enunciado como *O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – êle igreja as árvores*, deve entender que a onomatopeia “úa” da fala de Zequiél está sendo conjugada como um verbo analógico, o verbo *uar*, que é o predicado de um sujeito, “vento”; também deve entender que um adjunto adverbial de modo, “morrentemente”, formado de um particípio presente, “morrente”, circunstancializa essa ação. Também deve entender que a predicação do verbo “ser”, “é”, introduz um predicativo, “oada”, uma onomatopeia substantivada, e que um novo verbo analógico, *igrejar*, é conjugado em “igreja”, fazendo uma nova predicação. Embora possa entender que a composição retórica do enunciado tem as funções gramaticais de sujeito e predicado, não é imediatamente evidente para o leitor o que o predicado “igrejar” atribuído ao sujeito “vento” lhe comunica como significação e sentido. Quando busca na sua memória uma representação conhecida que lhe permita achar e reconhecer uma significação provável e não a encontra, o leitor imediatamente adapta o vazio de significação produzido pelo termo no seu entendimento ao que supõe conhecer, fazendo uma tradução verossímil, mas parcial. Por ser parcial, a tradução deixa para trás um resto de significação indefinida que, na sequência da leitura, vai se relacionando com outros restos de outras traduções parciais de outras expressões. A presença da unidade desse contínuo de significação indeterminada é percebida pelo leitor como uma substância vaga e difusa, que se estende entre as palavras relacionando-as indefinidamente, como se fosse uma substância aquém e além, fora da linguagem. Materialmente, tecnicamente e ficcionalmente, as formas produzem um efeito de fundo indeterminado que o leitor tende a ler como se fosse um fundo substancial expresso no texto. Como não tem conceito para a indeterminação dele, o leitor o figura negativamente, lendo-o como o sublime indizível e irrepresentável de uma essência qualquer, que tenta apreender e interpretar por meio dos

conhecimentos não-literários a que recorre, filosofia, religião, mito, psicanálise etc. Qualquer leitor de Rosa observa que, ao inventar essas formas que indeterminam a significação e o sentido, ele mantém em todas elas o desuso dos usos léxicos, sintáticos e semânticos das formas realistas de representação, comunicando o desuso ao leitor. Em geral, suas formas continuam a produzir a verossimilhança gramatical das funções sintáticas da língua portuguesa. Na indecisão de reiteração da função gramatical conhecida e de inovação léxica, desordenação sintática do enunciado e indeterminação semântica de significados, o autor comunica ao leitor a continuidade da aplicação do procedimento técnico de produzir formas que indeterminam a representação realista. A indeterminação insiste, nelas e nos intervalos sintáticos delas, como um fundo retoricamente contínuo e poeticamente indefinido. O fundo é forma de fundo, quero dizer, resultado da técnica que o autor aplica para indeterminar significações; como o leitor brasileiro em geral está habituado a ler literatura como representação que imita a realidade empírica, abstraindo o simbólico dos atos de fingimento da ficção, tende a receber o efeito de fundo como se fosse algo anterior, algo essencial ou substancial fora do texto, que estaria sendo expresso nele, interpretando-o com seus saberes não-literários para conferir significação e sentido representativos, metafísicos, psicanalíticos, filosóficos, sociológicos, mitológicos etc. etc. ao seu “mistério”. Devia ser óbvio que, sendo produto da aplicação de uma técnica retórica, o fundo é um objeto intencional comunicado funcionalmente ao leitor no seu ato de percepção da forma como a presença da avaliação autoral que, na indeterminação efetuada, ironiza, relativiza, nega e dissolve a mediação de formas realistas familiares. Muito humorado, o procedimento avaliativo atravessa o sertão positivista das certezas representacionais do leitor, sugerindo-lhe que as veredas por onde sua leitura passa são não só para interpretar, mas principalmente para produzir o grande sertão da legibilidade a que está habituado.

Quanto à integração das referências sertanejas em outros níveis de significação lembro que, ao fazer descrições muito minuciosas e vívidas de minerais, plantas, bichos, tipos humanos, ações e acontecimentos do sertão, que obrigam o leitor a ler de muito perto, várias vezes e muito devagar, Rosa invariavelmente as integra em outros níveis de significação em que a imediatez realista é transformada, passando a ter valor metafórico e alegórico como citação, alusão e condensação de significações metafísicas, mitológicas, filosóficas e literárias. O procedimento é sistemático e lembro, ao acaso, a estrada vermelha em forma de S, no começo de *O Recado do Morro*, que condensa para o leitor o sentido da poética do autor que é figurada alegoricamente nas duas

viagens, a do grupo guiado por Pedro Orósio e a do recado do morro traduzido por Gorgulho e repetido pelos débeis, pelo menino, pelos loucos e finalmente transformado em poema popular por Laudelim. Em *Grande Sertão: veredas*, o episódio cômico em que Riobaldo, chefe do bando, depois de afirmar pleno de poder que vai matar a primeira coisa que aparecer pela frente, vê o homem com a égua e a cachorrinha. A passagem é citação de uma anedota grega sobre a vida de Alexandre da Macedônia. Segundo ela, foi avisado pela sibila de que seria rei se matasse o primeiro ser que encontrasse ao sair do oráculo. Vendo um homem montado num burro, tomou a decisão que Riobaldo repete. Ainda em *Grande Sertão: veredas*, as fórmulas “-Nonada” e “O diabo na rua, no meio do redemunho”, que citam a passagem do capítulo XXV do segundo livro do *Dom Quixote*, em que Sancho e Dom Quixote conversam sobre o diabo e Sancho diz que ele passa: “*levantando caramillos en el viento y grandes quimeras de nonada*”. Assim, ao mesmo tempo em que as formas deslocam e relativizam as adequações realistas da verossimilhança léxica, sintática e semântica pressupostas pela memória literária do leitor habituado a formas mais claramente e linearmente representativas, elas também produzem significações que ultrapassam a particularidade da adequação semântica da descrição e da narração ao espaço-tempo sertanejo da história que é contada. Rosa é um escritor muito culto e a variedade das referências metafóricas geralmente ultrapassa o conhecimento do leitor, que muitas vezes as traduz como formulação de algo essencial, misterioso e indeterminado.

Como disse, o autor evidencia a seleção e a correlação das matérias que transforma para inventar a representação. Antes de lhes falar disso, quero comentar o modo de observação que está implícito nas técnicas descritivas e narrativas de Rosa. Para isso, lembro um texto, “James Joyce e o presente”, que Hermann Broch leu no cinquentenário de Joyce, tratando da forma do *Ulisses*. Broch propõe que, embora o romance não tenha nada a ver com a teoria da relatividade, ela fornece meios para pensar o meio lógico da observação física também na ficção. Lembra que a física clássica se contentava em observar e medir os fenômenos a serem pesquisados considerando o meio da observação, a experiência da visão, pois essa experiência costuma ser causa de erro ou pela insuficiência dos sentidos ou pela insuficiência dos instrumentos de medição. Sabemos que a teoria da relatividade propôs que há outra fonte primeira de erro, o próprio exercício da visão ou a observação em si. Para evitá-lo, o observador e seu ato de ver devem ser incluídos no campo da observação; para isso, deve-se supor a unidade teórica do objeto físico observado e do sujeito físico observador. Por analogia, podemos

lembrar que o modo de observação do romance realista do século XIX, como o de Stendhal e Flaubert, funciona como o da física clássica, selecionando circunstâncias empíricas e psíquicas para descrevê-las e narrá-las com os meios da linguagem existente. O romance realista vê um aspecto qualquer da natureza ou da sociedade por meio de um temperamento, representando tal aspecto pela linguagem entendida como um instrumento acabado que o sujeito de tal temperamento aplica à observação com distanciamento e objetividade. Broch demonstra que Joyce faz algo extremamente mais complexo. É o que também encontramos em Rosa: o conhecimento de que não se pode simplesmente situar o objeto em face da observação de um sujeito e descrevê-lo de modo igualmente simples e objetivo, porque também o sujeito da representação – o autor e o narrador enquanto ideia- e a linguagem com que descrevem o objeto da representação são inerentes ao meio da representação. Com isso, podíamos dizer que, assim como Joyce, Rosa ambicionou inventar uma unidade do objeto de representação e do meio de representação num sentido mais amplo, como uma unidade que às vezes dá a impressão de que o objeto por meio da linguagem e a linguagem por meio do objeto se violentam até à dissolução e, assim mesmo, permanecem uma unidade que evita qualquer adição supérflua, como unidade em que uma coisa naturalmente se desenvolve da outra porque está subordinada ao todo arquitetônico do texto.

Quando lemos Rosa, observamos imediatamente, como disse, a extrema precisão das descrições minuciosas da natureza sertaneja. A precisão minuciosa e acumulada nos obriga a ler os textos devagar, de muito perto, várias vezes, como se o narrador fosse um desses cientistas ironizados na ficção dele, como o naturalista alemão de *O Recado do Morro*; ao mesmo tempo, a minúcia, a precisão e o acúmulo correspondem a uma intensa dissolução do objeto por meio da indeterminação crescente dele como elemento integrado em outros níveis metafóricos de significação metafísica, religiosa, mitológica, filosófica e literária, que produzem a desnaturalização da imediatez descritivo-narrativa e a substituição da objetividade do racionalismo implícito na observação realista pela intuição sem conceito de algo indeterminado. Quero dizer, repetindo talvez demais, em seus textos encontramos minuciosíssimas referências da geografia, orografia, geologia, flora, fauna e práticas sertanejas figuradas com muita vividez, além da estilização de falares dos Gerais, que ele coletou em muitos cadernos de notas. Num primeiro momento, a linguagem lembra, pontualmente, a de um narrador regionalista do século XIX que observa detalhes e os descreve, criando a unidade teórica do objeto visto e do sujeito que o observa numa linguagem clara, como realismo; ou, ainda, como observação de

um aspecto qualquer da natureza por um temperamento analítico, que usa a linguagem como instrumento pronto para classificar e fixar as particularidades das coisas observadas. Mas Rosa é moderno e, como Joyce e outros artistas que tiveram o projeto de também reinventar a língua literária para liberar as muitas línguas aprisionadas nela, ele integra a referência sertaneja figurada de modo realista num mito grego, numa citação filosófica de Plotino ou Bergson, num trecho de Dante ou Cervantes, de Goethe ou Novalis. O que Candido indicava em 1957 com sua habitual lucidez – Rosa descreve para sugerir – ficou demonstrado desde então em muitos ensaios críticos que se ocuparam dos conteúdos das citações literárias e filosóficas, das estruturas alegóricas e paródicas das invenções vocabulares dos textos. Como já foi dito, essa sugestão é produzida pela compactação alegórica de citações eruditas que incluem várias tradições literárias ocidentais e orientais impossíveis de totalizar. Com espantosa consistência, o entrelaçamento delas numa unidade artística situada, datada e particularizada como cena, personagem e ação sertanejas é, ao mesmo tempo, uma unidade mitológica suprarregional, imemorial e indeterminada, como se os contos críticos e o romance de Rosa acumulassem as funções de vários níveis alegóricos de referência que se abrem para diversos níveis de intervenção crítica, artística e política, na tradição realista do regionalismo.

Falo agora da correlação. A perspectiva que avalia a representação dos textos aparece imediatamente na seleção das matérias sociais – variantes dialetais do português do Brasil, representações literárias e representações não-literárias – que Rosa parafraseia, estiliza e parodia, inventando a representação com o estilo singular⁴ que estabelece interações funcionais do autor com o leitor. Em todos os níveis dos textos – das palavras isoladas às sequências narrativas e situações dramáticas, o autor integra representação e avaliação, como disse, remetendo o leitor para os campos simbólicos literários e não literários onde as selecionou. Mary Lou Daniel demonstrou, elas são matérias semióticas orais, principalmente as variantes dialetais do Português do Brasil Central⁵, e padrões poéticos e retóricos da escrita literária de textos antigos e

⁴ WEIMANN, Robert. "Narrative Perspective: Point of View Reconsidered". In: *Structure and Society in Literary History*. Studies in the History and Theory of Historical Criticism. Expanded edition. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984, p. 235.

⁵ Rosa escreve, em carta para Mary Lou Daniel: "Os sertanejos de Minas Gerais, isolados entre as montanhas, no imo de um Estado central, conservador por excelência, mantiveram quase intacto um idioma clássico-arcaico, que foi o meu, de infância, e que me seduz. Tomando-o por base, de certo modo, instintivamente tendo a desenvolver suas tendências evolutivas, ainda embrionárias, como caminhos que uso". Cf. "Carta do autor datada de 3 de novembro, 1964". In Mary Lou Daniel. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Introdução de Wilson Martins. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1968, p. 91.

modernos, brasileiros e estrangeiros,⁶ de poesia e prosa. A prosa regionalista dos românticos, realistas e naturalistas brasileiros do século XIX e de autores modernos do século XX é uma das principais matérias estilizadas e parodiadas. Ele também seleciona e indetermina matérias de textos de ideólogos brasileiros dos séculos XIX e XX que, à esquerda e à direita, trabalham com as oposições de *litoral/sertão*, *moderno/arcaico*, *industrial/rural*, *desenvolvido/subdesenvolvido*, *letrado/iletrado*, *alfabeto/analfabeto*, *culto/popular*, *cultura/raça*, *civilizado/primitivo*, *branco/negro*, *ordem/desordem*, *progresso/atraso*, etc. – quando escrevem sobre o sertão e a ideologia da “brasilidade”.⁷

O autor comunica ao leitor a própria correlação das matérias. Com isso, evidencia que, no ato de escolhê-las, anterior à escrita, pressupôs a funcionalidade de seu uso na representação. Na correlação, produz o atrito das retóricas das matérias selecionadas, traduzindo-as umas pelas outras para relativizar o sentido que elas têm nos usos onde foram selecionadas. Com a operação, avalia a representação montada com elas, efetuando duplicidades, negações, ironia, paródia e humor, que as relativizam e esvaziam as verdades supostas em suas primeiras significações. O procedimento de correlação evidencia-se funcionalmente como técnica de dramatização de formações ideológicas de diferentes situações políticas e posições intelectuais da história do Brasil. Na dramatização, o autor relativiza as representações cultas do sertão e da chamada “brasilidade” feitas da perspectiva letrada dos intelectuais da civilização litorânea que, desde o século XIX, cercaram o mato de flores românticas e de arame farpado determinista. Rosa confere plena autonomia antropológica à ação dos seus personagens sertanejos, mas não a unifica como unidade de natureza sertaneja justamente porque escreve demonstrando saber das contradições que, desde o século XVIII, dividem as interpretações que trabalham com a oposição “litoral/sertão” e equivalentes. Não propõe a unidade ou a natureza do sertão, pois as representações dele pressupõem necessariamente seu outro, as representações ilustradas. É o que ocorre na correlação das questões do doutor emudecido e das respostas de Riobaldo no diálogo implícito de *Grande sertão*: veredas. Funcionalmente, a correlação relativiza a universalidade pretendida pelas representações letradas e ilustradas do doutor, mas também a unidade arcaica e iletrada das representações

sertanejas. Esvaziando na correlação das matérias as unidades ideológicas pressupostas na oposição “litoral/sertão”, o ponto de vista do autor evidencia para o leitor que o sertão não é natureza, como na literatura romântica e naturalista, mas diversidade cultural com historicidade própria, cujos códigos independem da cultura letrada, embora sejam determináveis a partir dela.

Na correlação, elementos mínimos das matérias sociais letradas e sertanejas, como os do léxico, operam disjuntivamente. Por exemplo, quando Riobaldo diz ao doutor emudecido: “Inda hoje apreceio um bom livro, despaçado”, a forma arcaica do verbo, “apreceio”, que hoje é classificada como popular e iletrada por oposição à norma culta e letrada “aprecio”, faz a predicação irônica do objeto totêmico da cultura iluminista. Divertidamente, a enunciação crítica vem do mato analfabeto para a cidade letrada, evidenciando-se parodicamente como a particularidade de uma perspectiva popular que parece dominar os critérios hiper-especializados tidos como necessários para avaliar a qualidade do objeto, o livro. Ocorre o inverso, quando a cidade faz turismo no sertão; por exemplo, quando, por analogia erudita com termos técnicos como “sema”, “fonema”, “morfema”, o autor inventa a unidade mínima distintiva de mudez que ainda não ocorreu aos semióticos, o “mutema”, para o nome da sertaneja Maria Mutema, que mata justamente por meio da palavra.

Novamente com Weimann, lembro que no romance moderno nenhuma unidade de compreensão entre o autor e o leitor pode ser dada como evidente, se é que já não está totalmente perdida num mundo em que a única universalidade, a do valor-de-troca, transforma todas as experiências em mercadoria, impedindo as experiências autênticas e demonstrando que experiências a serem socialmente partilhadas são o que efetivamente falta. Assim, lembro que, em *Grande sertão*: veredas, Riobaldo conta, como autor de sua própria história, de dentro do imaginário do seu mundo como parcialidade ou *parte do sertão*, demonstrando familiaridade com as versões orais e iletradas dele; ao mesmo tempo, o que conta incorpora as representações do doutor que vem de fora como tipo representativo da cultura letrada da qual Riobaldo vive *à parte*, apesar de ter tido instrução e ter sido o Professor que ainda se ilustra com almanaques. A dissimetria estabelecida entre a oralidade iletrada de seu mundo sertanejo e as letras da cultura do doutor é compositiva da sua autoria como narrador irônico. Assim, Riobaldo é autor de uma fala que se relaciona com o leitor não só pela seleção das matérias de sua história, mas principalmente pela avaliação que faz delas quando sua parcialidade sertaneja incorpora a parcialidade do doutor que refrata suas representações, demonstrando que conta com a parcialidade moderna de uma épica subjetiva.

⁶ Por exemplo, a estrutura dialógica de *Grande Sertão*: veredas estiliza a estrutura do *Dom Quixote*, fundindo em Riobaldo a cultura oral representada por Sancho e a cultura letrada exemplificada por Dom Quixote.

⁷ Tratei dessas oposições no texto do mestrado que escrevi em 1978 sobre *Grande sertão*: veredas e que publiquei sem retoques em 2000. Luiz Roncari vem demonstrando de modo ainda não ultrapassado as apropriações que Rosa faz de textos de muitos autores brasileiros do século XX que teorizaram o Brasil, como Gilberto Freyre. Cf. RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo, Editora UNESP, 2004.

Aqui, a parcialidade da fala novamente evidencia o ponto de vista do autor, Rosa, que, com a composição dupla, indetermina a unidade pressuposta na ideologia da “brasilidade”.

A perspectiva avaliativa do autor não é só a do uso técnico do gênero diálogo que, ao chamar a atenção do leitor para a cena da narração da história, põe Riobaldo na posição pragmática de sertanejo que incorpora e parodia as representações do doutor ilustrado. O ponto de vista do autor também consiste na aplicação do dialogismo ao próprio Riobaldo, compondo a verossimilhança da sua experiência sertaneja como autor de sua própria história. Aqui, a perspectiva do autor se evidencia nas metáforas do duplo com que o personagem se refere ao diabo e a Diadorim. Funcionalmente, Diadorim é uma condensação enigmática dos procedimentos de indeterminação, pois funciona como uma ausência que fundamenta e determina a duplicidade da memória de Riobaldo, que o lembra como diabo, homem, violência guerreira, homossexualidade, duplicidade, forma do falso, mas também, como Benedito Nunes mostrou, como *dáimon*, *donna angelicata*, mulher, Beatriz do mato, suavidade, integração e *virtus unitiva* do Eros.

No caso, o dialogismo do narrador é o do jogo de sua lembrança com os duplos da linguagem, os sinônimos e os homônimos, operados na designação das coisas do sertão e na significação metafísica indeterminada delas. Sua enunciação unifica as violências, disparates e incongruências da correlação das versões sertanejas e das versões letradas por meio da significação superior, “Deus”, que lhes dá sentido. Se o livro ficasse nisso, seria convencional e conservador. Mas o ponto de vista do autor repete a operação de correlacionar os elementos das matérias em todos os níveis do texto. Por isso, também a unidade divina e positiva que Riobaldo afirma como a verdade da interpretação sertaneja do sentido das coisas é relativizada e esvaziada pela designação negativa do “diabo”, a despeito do próprio Riobaldo, que afirma crer em Deus que “roda tudo”. A qualificação das coisas e eventos significados por “Deus” por designações de coisas, personagens, ações e eventos diabólicos relativiza como suspensão avaliativa o valor de “Deus” e também de “diabo”, chamando a atenção do destinatário e do leitor para a construção do ato de narrar *in fieri*. O efeito de suspensão avaliativa é intensificado quando o diabo aparece, pois as designações dele, por exemplo as que o traduzem como ser – “Arre, ele está misturado em tudo (GS:V, 12) – são comentadas por outros nomes e fórmulas que o traduzem como não-ser: “Não é, mas finge de ser”(GS:V, 229). A dupla predicação do diabo como ser e não-ser é funcional e faz com que Riobaldo fale sobre ele *quodlibet*, livremente, pois qualquer nomeação dele ou predicação sobre ele se tornam possíveis, evidenciando o

arbitrário de direção narrativa e, novamente, o princípio autoral que correlaciona as referências. Assim, quanto mais Deus e o diabo se enchem de ser, mais se esvaziam no nada; e quanto mais se esvaziam, mais se tornam a encher, para novamente esvaziar-se, nonada.

Transformando múltiplas matérias simbólicas, a forma das correlações tende aos barbarismos da *mala affectatio*, a incongruência, que põe de lado a mediação da *adaequatio intellecti et rei*, a adequação do intelecto à coisa ou a tópica, que regula o engessamento normativo dos classicismos, o objetivismo documental do realismo e abanalidade das linguagens dos meios de comunicação de massa. Não aristotélica, não clássica e não realista, a forma passa ao lado do *endoxon*, a “boa opinião”, que, na representação clássica e realista, é o *a priori* fornecedor da verossimilhança da semelhança mórfica, sintática e semântica que os enunciados devem ter como proporção racional adequada a modelos. Seu estilo “elegantemente bárbaro”, na fórmula de Mary Lou Daniel, passa ao lado da adequação reguladora da forma literária como semelhança modelar. Poeticamente, toda a sua ficção pressupõe que, ao ser interposta na forma como ordenação lógica dos conceitos, a adequação limita e subordina o sentido da experiência que expressa o “verdadeiro pensamento” às definições estáticas das classificações científicas e filosóficas de um intelectualismo quase sempre esquematicamente racionalista, que lineariza, divide e opõe coisas que efetivamente estão unidas no movimento do seu devir. “Zola vinha apenas de São Paulo”, Rosa diz na sua entrevista com Günter Lorenz, ironizando a pretensão de universalidade da razão instrumental capitalista e suas operações e produtos: o racionalismo de uma civilização desoladoramente técnica, a concepção instrumentalista de linguagem que separa “forma” e “conteúdo”, a estupidez da comunicação de massa, o realismo, o naturalismo e a aridez espiritual.⁸

O estranhamento que lampeja na ficção da língua pré-babélica de seus textos como se sua linguagem fosse uma não linguagem demonstra uma razão estética e política ignorada pela crítica quando ainda fala do formalismo e do conservadorismo de Rosa. Para entender “a brasilidade”, Rosa diz a Lorenz na entrevista, é importante antes de tudo aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica. Toda a sua ficção e suas declarações a tradutores, como Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-Clason, negam a “lógica”, desqualificando-a como o “intelectualismo” e o “racionalismo” que fazem a mediação da forma quando ela é determinada como representação. À primeira vista, a negação pode parecer obscurantista, como pareceu

⁸ Cf. “Literatura deve ser vida – Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa”. In: *Catálogo da Exposição do Novo Livro Alemão*. Frankfurt amMain: Otto Lembeck, 1971.

para alguns, que reforçaram sua ortodoxia estético-política entendendo que a figuração dos personagens de Rosa como seres arcaicos que dispensam a lógica era prova suficiente. A negação da “lógica” é, porém, um procedimento crítico que também é comunicado funcionalmente ao leitor como avaliação da forma. Rosa insiste na superioridade artística da enunciação feita por meio de paradoxos que afirmam dois sentidos contrários simultaneamente válidos, por oposição à enunciação “lógica”, que pressupõe a contradição e o princípio do 3º excluído como critérios de determinação da verdade e da verossimilhança: “Deus existe mesmo quando não há”, lemos em *Grande sertão: veredas*. Ele afirma que sua ficção – como prática de um autor e efeito num leitor – desloca os limites das linguagens literárias fundamentadas na adequação mimética do costume aristotélico, na unidade do *cogito* e no reflexo realista, produzindo a forma como inadequação da designação à referência e incongruência da significação quanto ao que se considera verdadeiro, com o decorrente estranhamento do valor e do sentido das opiniões do leitor. Operando com decisões, evidencia o arbitrário do significante e do procedimento construtivo: “Pão ou pães é questão de opiniões”, diz Riobaldo.

Funcionalmente, o que está envolvido na negação da “lógica” é a verossimilhança aristotélica e a representação nas suas versões realistas em que o signo é mediação transparente dos conceitos de um sujeito unitário e as coisas. A negação da “lógica” incide sobre o conceito mesmo de “representação” e sobre os modelos e esquemas – *imitação, emulação, expressão, similitude, adequação, proporção, harmonia, equilíbrio, gênero, clareza, brevidade, distinção, verossimilhança, bom senso, senso comum, sensatez, gosto, bom gosto, decoro* etc. – que pressupõem a identidade de significante e significado, a unidade do sujeito e a unidade do real. Negando a “lógica”, Rosa recusa os padrões normativos que, na forma clássica e realista, são mediação da palavra e da sintaxe como adequação semântica do enunciado a “opiniões verdadeiras” memorizadas e aplicadas pela imaginação e pelo juízo dos autores e leitores na invenção e na recepção. A negação faz sua forma produzir o movimento que leva a intelecção do leitor para aquém e para além do meio-termo proporcional previsto pela representação, fazendo falar a ficção de uma voz indeterminada. Como em *O Recado do Morro*, é voz fictícia da alma do mundo intuída sem reflexão analítica.

Quero dizer: a negação da lógica feita por um intelectual não é um anti-intelectualismo obscurantista, mas afirmação de outro pressuposto poético que pluraliza a racionalidade. Assim, “a língua que se falou antes de Babel” não revela a substância de um *antes* cronológico, arcaico e ignorante; também não significa a substância de um *alto* transcendente, Deus e essências; também

não expressa a substância de um *profundo* psicológico, alma e epifanias da alma; nem reflete a realidade de um *fora* empírico, o chapadão dos Gerais, pois a língua pré-babélica que Rosa inventa é apenas a da realidade do possível da arte inventada por meio de procedimentos técnicos totalmente materiais. Extensivamente, em Rosa as classes gramaticais, categorias linguísticas, formas léxicas, sintáticas e semânticas nomeiam objetos que usualmente não são designados e classificados por elas; intensivamente, as correlações estabelecidas entre as palavras e as temporalidades disparatadas de suas referências forçam a língua a significar, aquém e além do conceito adequado e sensato, algo que, segundo a rotina de hábitos simbólicos petrificados como ideologia, não poderia ser nomeado e significado de tal modo. Poética e funcionalmente apta para figurar e avaliar um outro cultural, o sertanejo, a indeterminação efetuada pelos vários procedimentos do autor também pressupõe que o leitor tenha outra imaginação, uma imaginação que deve ser produtiva, não meramente reprodutora do já conhecido.

Como disse, frente às formas com que o autor Rosa indetermina as representações realistas, a crítica brasileira costuma enfatizar questões temáticas, interpretando conteúdos dos textos por meio de sistemas não literários, principalmente por meio da sociologia pau-pra-toda-obra que, quase sempre, continua presa ao conceito de linguagem literária do século XIX, propondo a representação realista como horizonte da ficção. E, quando é crítica habituada a confundir discussão da forma com formalismo, põe de lado como irrelevante a funcionalidade pragmática da relação formal estabelecida entre *autor/leitor* pela indeterminação, lendo os textos representacionalmente, como transmissores de conteúdos. Com isso, não considera a avaliação autoral sobre o meio e o modo como os conteúdos são inventados e transmitidos. Não é necessário dizer, a crítica hermenêutica é um procedimento legítimo de construção de sentido. Mas isso só quando não é como um peru preso no círculo caucasiano da hermenêutica que gruguleja as livres associações do demônio da analogia ignorando a formalidade do artifício. Quando interpreta a forma literária de Rosa como reflexo realista do sertão empírico e expressão alegórica de conteúdos de sistemas simbólicos não literários, a crítica reduz sua forma a instrumento, lendo o texto literário documentalmente como não literário, sem considerar que literatura não é coisa representada, mas coisa representante.⁹ Por isso mesmo, as coisas que Candido aponta são fundamentais.

⁹ Quando não presta atenção ao ato da enunciação de *Grande Sertão: veredas*, a crítica pisa na bola. Não faz muito tempo, um renomado crítico norte-americano, Frederic Jameson, que provavelmente só pôde ler o livro numa tradução ruim, afirmou que *Grande sertão: veredas* é um faroeste de John Ford ambientado no Brasil.

Antigamente, frente a essas formas, críticos lukacsianos adeptos do realismo do século XIX falaram do conservadorismo e do formalismo de Rosa. O conservadorismo foi identificado nos conteúdos arcaicos da experiência não reflexiva dos personagens. Segundo alguns críticos, os conteúdos arcaicos da experiência intuitiva ou não reflexiva dos loucos, almirados, débeis, crianças, pobres e sertanejos iletrados evidenciariam a regressão do autor ao incondicionado de essências que substituiriam, como ideologia ou alienação, os bons conteúdos críticos do reflexo realista pressuposto por eles como fundamento de um estilo organicamente representativo das contradições sociais da chamada “realidade brasileira”.¹⁰ Formalisticamente, o autor faria jogos de linguagem que demonstrariam a perícia artesanal com que estetizaria as misérias do latifúndio, dando forma bonitinha “de renda e bordado” ao arcaico como um Coelho Neto beletrista e *kitsch*.¹¹ Essas críticas puderam ser feitas porque universalizam uma concepção de linguagem literária que subordina a arte a programas políticos, ignorando as condições modernas da produção artística e a funcionalidade das deformações da forma na invenção do mundo fechado do “sertão”. Produzindo a forma criticamente como meio de inserção da sua prática de escritor no campo literário, Rosa inventa um mundo mitológico que vive a sua autonomia fictícia com inteireza épica, bárbara e aparentemente fechada sobre si mesma. Não é conservador, pois a representação dessa autonomia mitológica é resultado de uma forma que evidencia a particularidade contraditória dos artifícios retóricos usados para inventá-la. Dissolvendo as unidades ideológicas das matérias sociais transformadas, ao mesmo tempo chama a atenção do leitor para a sua particularidade de prática literária situada e datada. Ao contrário do que os críticos lukacsianos identificaram e identificam como formalismo, conservadorismo e alienação de um estilo metafísico, essa função avaliativa demonstra objetivamente a impossibilidade moderna de haver estilos metafísicos fundados em unidades substanciais – entre eles, os estilos realistas e naturalistas defendidos pelos críticos que concebem a linguagem literária como instrumento para a representação de totalidades sociais prévias e totalizações ideais posteriores.

Esse mundo contrasta vivamente com a banalidade da vida do leitor. Como outros autores modernos – lembro Mallarmé, Roussel, Oswald de Andrade, Lezama Lima, Joyce, Beckett – Rosa se recusa a usar a língua degradada como a comunicação da sociedade industrial. Sua forma não é a forma de Joyce, evidentemente, mas ambos têm em comum a recusa de linguagens desgastadas. Ambos sabem que é contrafação estética escrever em uma língua dominada pela razão instrumental. Assim como acontece quando lê os mundos inventados por outros escritores

modernos, quando faz contato com o sertão de Rosa muito leitor costuma entender sua autonomia mitológica como se os textos fossem a representação de algo real que falta no presente. Muitos dos que hoje viajam ao Brasil central em demanda do grande sertão leem Rosa sem considerar a ficcionalidade da ficção. Efetivamente, o que seu leitor experimenta é a unidade da liberdade da arte. A boa literatura sempre inventa mundos possíveis dotados da autonomia que falta aqui e agora. Nos textos de Rosa, essa falta de autonomia é evidenciada nos processos da avaliação dos procedimentos retóricos que constroem a representação. Quero dizer: Rosa não pensa a língua como instrumento pronto ou neutro para representar conteúdos. Ela também deve ser ficcionalmente reinventada. A reinvenção passa ao lado da oposição *conteudismo /formalismo* corrente nos estudos literários brasileiros. Rosa não é formalista, porque não trabalha a palavra como se fosse um fonema ou uma pura forma do código da língua. Como Bakhtin, pressupõe as refrações contraditórias dos usos particulares da palavra, trabalhando com a multiplicidade contraditória de suas versões sociais sem propor nenhuma delas como primeira ou principal. Ele também não idealiza a realidade prática da linguagem como superestrutura ideológica, reflexo das contradições da realidade, instrumento para comunicar conteúdos, representação realista etc., mas propõe a linguagem na sua realidade prática de prática contraditória. Não é formalista, mas absolutamente formal¹², pois toda arte, principalmente uma grande arte como a sua, é antes de tudo forma que explora a não-igualdade de significante e significado, passando ao lado das adequações miméticas dos classicismos e da mediação lógica da representação realista, para afirmar o primado da intuição, que ele entende como faculdade irreduzível ao racionalismo e ao instrumentalismo das sociedades contemporâneas. Como

¹⁰ “Lima Barreto não soube resolver formalmente, como construção verbal ficcional, as proposições de conteúdo indiciadas em sua obra. Ele é pólo oposto a Guimarães Rosa. Este, devido ao seu conservadorismo político, acabou se prejudicando como escritor. Dotado de grande virtuosismo verbal, ele sempre recuou ante as possibilidades abertas pelos enredos, personagens e situações de suas narrativas. A forma do conto lhe serviu como refúgio ante esse recuo sistemático. O que ele recuava em conteúdo acabava tentando compensar com malabarismos formais. Não por acaso ele tem sido o autor ideal para um período de repressão ideológica.” Flávio R. Kothe, “O Mundo de Lima Barreto, ajudando a sonhar com o futuro”. In *Jornal da Tarde*, São Paulo, 6/6/1981, *Divirta-se. Caderno de Programas e Leituras*.

¹¹ “Há em Guimarães Rosa (desculpe-se a heresia, o santo é grande demais, o andor vaporoso, a procissão caudalosa; apesar da imensa e declarada admiração, repito, que tenho por Rosa), há em Guimarães Rosa um lado Rui Barbosa, um lado Euclides da Cunha, um lado Coelho Neto, um lado Afonso Arinos de *Pelo Sertão*, um tipo de linguagem que procuro satirizar[...]”. Autran Dourado. “Estilo e Lugar-Comum”. In: *Uma poética de romance*. São Paulo, Perspectiva/INL-MEC, 1973, p.85.

¹² Leia-se o que diz a Lorenz sobre a sinceridade no uso da língua, sobre a responsabilidade do escritor, sobre a ética do estilo, sobre a língua da metafísica Cf. “Literatura deve ser vida- Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa”. In: *Catálogo da Exposição do Novo Livro Alemão*. Frankfurt amMain, Otto Lembeck, 1971.

autor moderno, pós-kantiano e pós-husserliano, ele faz a figuratividade unívoca do conceito clássico e realista afastar-se de si mesma na intuição da infinitude do sentido que se manifesta no inesgotável das interpretações das ideias estéticas de seu mundo¹³.

Com a avaliação, ele propõe, enfim, que sua ficção – como prática de um autor e efeito num leitor – produz a forma como indeterminação das mediações lógicas e técnicas das representações que o leitor conhece como critério para estabelecer a verossimilhança dos textos. É o que acontece em “A Terceira Margem do Rio”, de *Primeiras Estórias*, quando o narrador vai fornecendo motivações para a ação do pai e simultaneamente as elimina, deixando o leitor no ar. Mas adverte: “A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia”, evidenciando a funcionalidade do procedimento de narrar a nu, sem motivação, que pode remeter a leitura para convenções antigas do gênero fantástico e também para o arbitrário moderno do ato da invenção.

Repetindo, para acabar sem terminar, é uma invenção que pressupõe que as linguagens dos classicismos, do realismo e da comunicação de massa reproduzem os estados das coisas existentes na lógica de suas adequações interpostas na forma como racionalismo mecânico e estático, determinado e prefixado em esquemas. É preciso fazer as coisas nomeadas encontrar seu sentido artisticamente superior no movimento mesmo do devir dos seus conceitos, indeterminando a exterioridade de suas definições esquemáticas para apanhá-las na duração do seu ser na intuição acima do movimento. Para isso, o recurso ao platonismo é eficaz, como procedimento técnico e metáfora crítica do efeito poético. Segundo Rosa, a forma deve ser o instantâneo da transição em que ela se indetermina, por isso a compõe negativamente, eliminando as boas proporções que a fixam como adequação a unidades modelares. Ele a inventa como um instantâneo das deformações do seu deslocamento pelo movimento temporal que a faz sofrer ampliações e diminuições das qualidades que a definem. Cada instantâneo descrito ou narrado se relaciona com seu instantâneo anterior e seguinte e também com os instantâneos de outras formas anteriores e subsequentes. Como a dança dos corpos de um corpo de baile, a sequência sintática do enunciado figura a duração dos desenhos traçados pelas correspondências entre esses instantâneos produzidos e deformados pelo movimento universal que os liga. A sintaxe também figura as intensidades com que o movimento temporal rompe momentaneamente o percurso das formas com

sua força dissolvente de “mágico de todas as traições”, como Rosa chama o tempo. Como formas deformadas pela força do movimento, são imagens próprias, como imagens de coisas de um mundo, o sertão, efetuado como sua referência; simultaneamente, são imagens que soltam o fundo indefinido do sentido do movimento que as anima, aludindo-o como voz não humana do “quem” das coisas que as (des)figura como produção de vazios na inteligência do leitor habituado ao realismo. Lidas isoladamente, sempre são plásticas, nítidas e visualizantes, pois compostas de pequeníssimos detalhes abstraídos do natural pela observação muito acurada e empática do autor, que põe suas minúcias de coisas sertanejas frente ao olho do leitor como a *enargeia* grega ou a *evidentia* latina. A luz da *evidentia* é, quase sempre, como Candido mostra em *O homem dos avessos*, um correlato objetivo do que vai pela alma do personagem, como a manhã azul, com pássaros floridos e ipês cantantes, em que Nhô Augusto Matraga sai ao léu, montado no burro, ao encontro da sua hora e vez. Lidas pontualmente, isoladas da correlação com outras, as imagens são realistas. Mas, como são dispostas na sequência do enunciado como termos da correlação de discursos letrados e iletrados, o fundo produzido como resíduo indefinido nas suas deformações as une, difusamente, em correspondências que reverberam seus conceitos de imagens de coisas como imagens de almas de coisas – “rosnar maligno” de “tortas raças de pedras”, “farfal” do vento, “tataral” do buriti, “colossalidade” do angico, “selva moldada em jarro jônico” do gravatá, “plim” da abelha, “nhar” do gavião, “urubuir” do urubu, “bró de cavalo e jibóia” do Hermógenes, “luz” e “neblina” dos olhos verdes de Diadorim etc. De novo encontramos aqui o platonismo buscado por Rosa em Plotino. No espaço do mato, cada um dos graus de existência das coisas figuradas nas imagens se move na sua cooperação simpática ou antipática com os outros graus de todas as outras coisas. A irradiação espontânea de suas almas nas formas luminosas contrasta vividamente com a indefinição do fundo, fazendo-as agregar-se surdamente no movimento do seu devir como se fossem derivadas de uma Forma apenas sugerida. Como acontece exemplarmente em contos de *Primeiras Estórias*, como “Sorôco, sua Mãe, sua Filha”, “Nenhum, Nenhuma”, “Partida do Aldaz Navegante”, “Darandina”, “O Espelho”, “Pirlimpisiquice”, “A Terceira Margem do Rio”, “Nada e a nossa condição”, “Luas de Mel”, “Substância”, o movimento do fundo também anima os personagens na iluminação súbita de sua intuição, independentemente de seu entendimento e de sua elaboração racional da experiência e do discurso. Sugerida como a alma do mundo que se fala nos bois de “Conversa de Bois”; nos nomes dos reis assírio-babilônicos, no feitiço no mato de “São Marcos”; na coragem da ascese

¹³ Cf. Kerstin Behnke. “A Crise da Representação”. Tradução de Luiz Costa Lima. In *Crises da Representação*. Edição de João Cezar de Castro Rocha e Lara Valentina da Costa. Rio de Janeiro, Departamento de Letras da UERJ, 1994, Cadernos do Mestrado/Literatura- 10, p. 15

de Nhô Augusto Matraga, em *Sagarana*; como recado do morro, em *O Recado do Morro*, traduzido inicialmente pelo personagem Gorgulho como *loxias*, enigma, atributo do *Skoteinos*, o Apolo Obscuro do oráculo de Delfos, e transmitido até moldar-se em voz humana articulada na poesia popular produtora da realidade; como “quem” das coisas, na viagem do Grivo, de *Cara-de-Bronze*; ou classificada cristãmente como Luz e Bem, “Deus”, e movimentação da matéria escura, “diabo”, em *Grande sertão*: veredas; e sempre indiciada platonicamente nas

misturas materiais, como a “voz de irara” e o “bró de cavalo e jiboia” que indeterminam o Hermógenes, a voz do fundo não tem tradução imediata nos modelos interpretativos do leitor, que deve ter a paciência de não querer o conceito conhecido e esperar o terceiro pensamento, para avaliar o sentido objetivo da liberdade da arte moderna dessa extraordinária imaginação de autor.

Recebido: 15 de março de 2011
Aprovado: 10 de abril de 2011
Contato: jhansen@uol.com.br