



Nina Teixeira Rodrigues Lima

**Filosofia e Literatura no Sertão:
a travessia no *Grande sertão: veredas***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Filosofia no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Duarte de Andrade
Co-orientador: Prof. Dr. Pedro Sússekind Viveiros de Castro



Nina Teixeira Rodrigues Lima

**Filosofia e Literatura no Sertão:
a travessia no *Grande sertão: veredas***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Filosofia no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Dr. Pedro Duarte de Andrade

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Dr. Pedro Süssekind Viveiros de Castro

Co-orientador

Departamento de Filosofia – UFF

Prof. Dra. Helena Franco Martins

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Dr. Rafael Haddock-Lobo

Departamento de Filosofia – UFRJ

Rio de Janeiro

Abril de 2023

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Nina Teixeira Rodrigues Lima

Graduou-se em Filosofia em 2020 pela Universidade Federal Fluminense. Durante a graduação foi bolsista de Iniciação Científica pelo PROCAD/Capes, programa de fomento para os estudos e pesquisa em estética e filosofia da arte. Realizou o programa de Mestrado na condição de bolsista CAPES, em que participou de eventos relacionados à área de filosofia.

Ficha Catalográfica

Lima, Nina Teixeira Rodrigues

Filosofia e literatura no sertão : a travessia no Grande sertão : veredas / Nina Teixeira Rodrigues Lima ; orientador: Pedro Duarte de Andrade ; coorientador: Pedro Sússekind Viveiros de Castro. – 2023.
172 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2023.
Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Filosofia. 3. Literatura. 4. Travessia. 5. Viagem. 6. Sertão. I. Andrade, Pedro Duarte de. II. Castro, Pedro Sússekind Viveiros de. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. IV. Título.

CDD: 100

Para meus pais, Glaucia e Rubens.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelos auxílios concedidos para o desenvolvimento desta pesquisa de mestrado.

A Pedro Duarte, por acolher as ideias do projeto, orientar seus passos, pela gentileza com todo o processo de amadurecimento deste trabalho.

A Pedro Sússekind, pelos encontros de leitura roseana, pela sua paciência, pela descomplicação de temas a mim tão caros.

Aos membros da banca Helena Martins e Rafael Haddock-Lobo, pela gentileza de considerarem este trabalho, lerem e contribuírem com ele.

A Mariana Colares, pelas inúmeras leituras dessas páginas, pela acolhida e amizade de tantos anos.

A Giana Araujo, pelo encorajamento e amizade.

A Ana Lagoa, por todas as sementes.

A Renato Marques, por acolher minhas inquietações, me convidando à filosofia.

A Claudia Chigres, que me inspira, sempre.

A minha irmã Thaís, pelo colo.

A minha mãe Glaucia e meu pai Rubens, pelas graças todas que me foram proporcionadas na vida.

Ao Departamento de Filosofia da PUC Rio pela recepção do projeto, possibilitando a esta pesquisa desabrochar.

Resumo

Lima, Nina Rodrigues Teixeira. **Filosofia e literatura no sertão: a travessia no Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro, 2023. 172f. Dissertação de Mestrado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Na obra *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa, a narração de uma viagem pelo sertão deixa entrever o lugar privilegiado que a noção de *travessia* ocupa neste romance. A partir da relação entre a filosofia e a literatura, esta travessia literária desdobra-se num problema a ser filosoficamente examinado, pois se por um lado o sertão rosiano não está restrito à realidade regional de um Brasil profundo, por outro lado a viagem que nele se perfaz também ganha outras proporções para além de um simples deslocamento espacial. Assim, a vida de um homem sertanejo toma neste romance proporções universais, demonstrando que viajar pelo sertão é viajar o mundo e que a travessia narrada pelo protagonista Riobaldo desdobra-se numa *travessia humana*.

Palavras-chave

Filosofia; literatura; travessia; viagem; sertão; Guimarães Rosa

Abstract

Lima, Nina Rodrigues Teixeira. **Philosophy and Literature in the backlands: on travelling in *The devil to pay in the backlands***. Rio de Janeiro, 2023. 172f. Dissertação de Mestrado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In the work *The Devil to Pay in the Backlands* written by Guimarães Rosa, the narration of a journey through the backlands hints at the privileged place that the notion of travelling occupies in this romance. From the relationship between philosophy and literature, this literary journey unfolds into a problem to be philosophically examined, because if, on the one hand, the Backlands of Rosa are not restricted to the regional reality of a deep Brazil, on the other hand, the journey also gains other proportions beyond a simple spatial displacement. Thus, the life of a Backlands man takes on universal proportions in this novel, demonstrating that travelling through the “sertão” is travelling the world and that the crossing narrated by the protagonist Riobaldo unfolds in a human journey.

Keywords

Philosophy; literature; travelling; trip; sertão; Guimarães Rosa

Sumário

Introdução	9
1 Entre a filosofia e a literatura	14
1.1 Enveredar pela crítica	22
1.2 Aprender filosofia com a literatura	29
1.3 Pontos de incidência de reflexão filosófica	34
1.3.1 A linguagem	35
1.3.2 As conexões com a tradição filosófica	42
1.3.3 A instância de questionamento	46
2 Viajar pelo mundo-sertão	60
2.1 Regionalismo ilimitado de João Guimarães Rosa	71
2.2 O motivo da viagem	84
2.2.1 “— Atravessa!”: A primeira travessia do rio São Francisco	89
2.2.2 Mediação de Diadorim	100
2.2.3 “Era o Menino”: caminhos e descaminhos do amor	107
3 Sertões	112
3.1 Primeiro plano: o lugar do sertão	119
3.2 Segundo plano: a grande aventura	128
3.3 Terceiro plano: querer Deus, querer o diabo	144
Encerramento e Considerações Futuras	156
Bibliografia	164
Obras do autor	164
Obras críticas e outras obras	165
Artigos, dissertações e teses	169
Audiovisual	170

*As grandes épocas de nossa vida são aquelas em que temos a coragem de
rebatizar nosso lado mau de nosso lado melhor.*
Nietzsche

*“— O senhor está falando numa coisa, mas está com a ideia apartada...”
“— Estou não. Meu jeito é mesmo assim.”*
João Guimarães Rosa

Introdução

Na espinha dorsal do romance *Grande sertão: veredas* (1956), escrito por João Guimarães Rosa, está a noção de *travessia*, que parece produzir uma variedade de sentidos. Tantas vezes mencionada pelo protagonista Riobaldo, a travessia pelo sertão é narrada dando a entrever não apenas um lugar privilegiado para a palavra nesta obra, mas indicando que nela vive um mundo sertanejo singular. Adentrar este vasto terreno da literatura brasileira, aproximar-se de seus habitantes e produzir junto a eles uma abordagem filosófica, é o que propomos desdobrar neste trabalho.

Acontece que, na realização de tarefas solitárias, nunca se está inteiramente só. No nosso caso particular, contamos com a companhia de Riobaldo, das plantas e dos bichos que povoam o mundo-sertão que estamos prestes a desbravar, bem como a de Guimarães Rosa e suas variadas cartas, ditos, escritos, anotações, conversas, desabafos, e, ainda, dos principais críticos e decifradores brasileiros dedicados a estudar as diversidades desta obra literária. Na tentativa de mobilizar fragmentos do pensamento desenvolvido no romance em torno do tema da travessia, bem como da fortuna crítica que dela se produziu, intencionamos melhorar nossa compreensão, partindo da travessia de Riobaldo pelo sertão rosiano e, quem sabe, chegando àquela que nós realizamos, pelo Brasil e pelo mundo.

Antes de adentrarmos um pouco mais detalhadamente nos capítulos e em nossos objetivos principais, cabe sinalizar que para a construção de todo o texto, desde a primeira inspiração até a expiração que o encerra, partimos das letras do romance *Grande sertão: veredas* (1956), mas também das cartas do escritor, sobretudo aquelas endereçadas aos tradutores de suas obras, compiladas nos volumes *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*: (2003) e *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* (2003), incluindo também a entrevista concedida a Gunter Lorenz. Entendemos que, em alguma proporção, em todos estes materiais que acabamos de listar, Rosa fornece definições que interessam às demandas deste trabalho, coordenando as decisões que foram tomadas ao longo do caminho, sobretudo no sentido de recorte e

movimentação bibliográfica, que aliás encontra-se relacionada ao final deste documento.

Insistimos, contudo, numa observação para que as leitoras e os leitores atentem: por mais que a movimentação das citações e seus respectivos pensadores varie aqui, e que cada um auxilie na construção do argumento no ponto em que este se encontra, os textos escritos por Rosa, que acabamos de mencionar são tidos por nós como constantes, como se fossem folhagens perenes a sombrear as preocupações e anseios do presente trabalho. Isso posto, prossigamos com a apresentação deste guia para a trilha que será cursada nesta leitura. Ela será recortada em três partes, correspondentes às divisões capitulares, incluindo suas seções internas que têm a função de subcapítulos.

Entre a filosofia e a literatura, é colocada à crítica a tarefa de vincular esses dois modos do pensamento, com seus respectivos conceitos e formas, evidenciando com quais fios se sustenta essa relação de parentesco. Dessa maneira, a fortuna crítica das obras primas, como o caso da roseana, é continuada, cultivando questões que interessam especialmente aos estudos estéticos: o que pode a filosofia aprender com a literatura? Como uma obra como o *Grande sertão: veredas* está situada diante dessa pergunta e, ainda, como poderá nos auxiliar a pensá-la e, eventualmente, respondê-la?

O primeiro capítulo é movido por estas perguntas (“Entre a filosofia e a literatura”), e a relação entre esses dois modos de pensamento será trabalhada a partir da obra de Guimarães Rosa. Nesse sentido, o capítulo pode apresentar qualidade preambular, mas importante, pois nele visamos preparar o terreno para adentrar a viagem de Riobaldo pelos Gerais, e seus mais relevantes motivos. Aqui então definimos, consoantes à interlocução da fortuna crítica mobilizada para esses estudos, sobretudo os trabalhos de Benedito Nunes dedicados ao escritor mineiro, a concepção de crítica e da relação mesma que, entre a filosofia e a literatura, amparam teoricamente esta pesquisa.

Pertinente para abordarmos essas questões está a compilação de textos escritos por Benedito Nunes, *A Rosa o que é de Rosa* (2013), livro do qual destacamos os ensaios “Literatura e filosofia (*Grande sertão: veredas*)”, “Guimarães Rosa quase de cor: memórias filosóficas e literárias” e “A matéria vertente”. Recorremos ainda às obras *Grande sertão: veredas. Travessias* (2013) de Eduardo Coutinho; *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por*

Paulo Rónai, seu maior decifrador. (2020), que reúne textos escritos por Paulo Rónai; *A poética migrante de Guimarães Rosa* (2008) organizado por Marli de Oliveira Fantini; o *Itinerário de Riobaldo Tatarana [geografia e toponímia em Grande sertão: veredas]* (2007) de Alan Viggiano, além dos artigos que foram incluídos no volume *A boiada* (2011), de Guimarães Rosa.

Os caminhos e descaminhos que levam às batalhas, sejam as de guerra ou de amor, raramente são retos mas, ao contrário, dão voltas, avançam e recuam, em geral não se deixam prever. Interessados nos motivos que podem ter levado Riobaldo a viajar pelo sertão, ocupamo-nos do que parece um dos episódios no romance que iniciam sua peregrinação, introduzindo-o mais explicitamente a um modo de vida viajante, de um nômade pelo sertão. Para tal, nos debruçarmos naquele acontecimento que parece funcionar como uma matriz das travessias que se passarão mais adiante no enredo, a saber, o encontro com o Menino e a travessia junto a ele do Rio São Francisco.

No segundo capítulo, “Viajar pelo mundo-sertão”, o caminho exige que se modifique o fôlego do texto, pois o relevo do caminho não é o mesmo. Como ir de um capítulo mais panorâmico e introdutório como o primeiro, para outro que pretende adotar um exame mais descritivo da obra e dos problemas implicados, como ocorre no segundo, sem fazê-lo tão abruptamente? Diferente de como ocorre no primeiro, o argumento está emaranhado nas passagens do romance, com as quais pretendemos aprofundar nossas questões. Então levamos em conta as viagens vividas por Guimarães Rosa e os registros destas que massivamente foram incorporados em sua literatura, dentro de um recurso comparativo e combinatório entre as fontes, buscando produzir essa passagem no texto.

Recorremos então, para este segundo capítulo, às anotações de Rosa escritas durante uma viagem com os vaqueiros por parte de Minas Gerais, incluindo os artigos “A natureza do sertão”, escrito por Mônica Meyer, e “Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa”, por Sandra Guardini Vasconcelos, ambos incluídos no volume *A boiada* (2011). Também neste capítulo utilizamos os ensaios de Antonio Candido “Literatura e subdesenvolvimento” e “O homem dos avessos”, além de fragmentos da *Genealogia da ferocidade*, de Silviano Santiago, de *João Guimarães Rosa e a saudade* (2002), de Susana Kampff Lages, *Cores de Rosa* (2010), escrito por

Adélia Bezerra de Meneses, e os artigos de Ana Luiza Martins Costa “Diadorim, delicado e terrível” e “João Rosa, *viator*”.

Dentre os vários sentidos produzidos pela travessia nesse romance iremos diferenciar, principalmente: aquela ocorrida em ambiente sertanejo capaz de depurar a matéria regional, aquela que se dá por uma vida inteira de aventuras do espírito e transformações individuais, e aquela que conduz à pergunta pelo destino, apontando para um problema básico, ético, metafísico, inscrito na pergunta sobre o bem e o mal, e como as relações são por eles determinadas. Para cada uma dessas dimensões projetadas pelo sertão, Benedito Nunes sugere a correspondência de um determinado plano de significação que contribui na estruturação formal do romance e do sentido produzido. Finalmente, seguindo a divisão de Benedito Nunes, bem como sua ordenação, o terceiro capítulo, “Sertões”, abordará a divisão do sertão em três planos de significação.

A principal bibliografia utilizada para pensar os problemas do terceiro capítulo inclui os ensaios “Trilhas do Grande sertão”, presente no volume *Augusto dos anjos e outros ensaios* (1959), e “O homem dos avessos”, respectivamente escritos por Cavalcanti Proença e Antonio Candido. Também fazem parte dessa construção o artigo de Rondinelly Gomes Medeiros, “Mundo Quase-Árido”, os estudos *Lutas e auroras: Os avessos do Grande sertão: veredas* (2018), de Luiz Roncari, além do artigo de Marcus Vinicius Mazzari “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: “Um magnífico arco-íris” na história do romance”.

Acompanhados dos pioneiros desta grande aventura, traçamos um caminho que busca trilhar o *Grande sertão: veredas* a partir de algumas pedras deixadas no chão por quem vêm há tempos contribuindo com leituras do que se passa nesse grande sertão, decifrando-o parcialmente. Assim, gostaríamos de usufruir de alguns dos elementos deixados pela fortuna crítica no, pelo e para o sertão, de modo que cada um desses passos indicados anteriormente fique menos obscuro na medida em que formos caminhando com o texto.

Na travessia da vida há perigo em toda parte, e isso Riobaldo nos ensinará com todas as letras. De modo equivalente ocorre no processo da leitura: quando se caminha só, carece enfrentar o medo de se perder, pois neste livro é fundamental que algo se perca para que outra coisa se possa encontrar. É preciso ir atrás da coragem para adentrar o labirinto do sertão, da filosofia e da literatura, mesmo desconhecendo inicialmente as suas saídas. À luz da coragem que nos exige o

romance e também da alegria que vem dele, as próximas páginas pretendem avançar e, com as belezas do sertão, talvez cultivar um modesto jardim, de Rosas.

1

Entre a filosofia e a literatura

Quem escreve no Brasil de hoje está levantando uma casa, tijolo por tijolo, e este é um destino humano humilde e emocionante.

Clarice Lispector

Dentre as passagens que mais chamam atenção nas correspondências de Guimarães Rosa com os tradutores de suas obras na Europa, estão aquelas em que o escritor mineiro define os principais aspectos que formam o sertão brasileiro, em especial as “veredas” que nele se espalham. Presente no título de seu único romance, o *Grande sertão: veredas*, de 1956, alastrada por toda a sua obra e entremeada nos “campos gerais” que ambientam suas histórias, a palavra “vereda” designa, segundo Rosa, aquilo que está *entre* os imensos chapadões, formações geológicas típicas da região semiárida do sertão.

Os chapadões, montanhas elevadas que juntam uma série de chapadas, são extensas planícies feitas de rochas enormes, areia e, eventualmente, cristais. A extrema aridez, calor e secura são traços que caracterizam os chapadões, tornando-os hostis à promoção e preservação da vida em função das condições desérticas apresentadas. Sem poder usufruir da água que rapidamente se infiltra no chão, dada a porosidade do terreno, a vegetação que resiste nos chapadões é rala e esparsa, tem baixa estatura e raízes compridas, além de folhagem áspera e com pouca variação de verde, uma monotonia da cor.

Unidas aos elevados chapadões através de encostas, as veredas formam caminhos que os separam uns dos outros. Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, diz quando beirava a vereda: “E como cada vereda, quando beirávamos, por seu resfriado, acenava para gente um fino sossego sem notícia — todo buritizal e florestal: ramagem e amar em água.” (ROSA, 2001, p. 323). Esse “sossego” de que fala Riobaldo na descrição do caminho até a Fazenda Santa Catarina é motivado pela visão que ele tem dos buritis, um tipo de palmeira do cerrado que não só caracteriza as veredas como também pode ser considerada como uma das marcas na obra de Rosa.

A vegetação nas veredas, com “todo buritizal e florestal” (ROSA, 2001, p. 323), é composta por árvores altas, mais robustas e frondosas, de “belo verde-claro, aprazível, macio” (ROSA, 2003, p. 41), diferente da vegetação raquítica das

chapadas. Lá, o buriti funciona como um bioindicador, ao mostrar que nas veredas há abundante presença de água. Os traços característicos dessa vegetação estão diferenciados no seguinte trecho retirado da novela “Buriti” em *Corpo de Baile* (1956): “A mais lá, o verde-claro da grama, delicada, como plantada, se estendendo até o Brejão, e ao rio e à mata. E os buritis — mar, mar. Todo um país de umidade, diverso, grato e enganoso, ali principiava.” (ROSA, 2021, p. 118).

Uma palmeira como o buriti possui grande capacidade não só de hidratação, pela absorção e redistribuição de água das chuvas e do solo —, mas também de auto-reprodução, pelas sementes que se dispersam através do fluxo hídrico que aos poucos vai se formando em sua base. Além disso, o buriti também fornece alimento para animais como as cotias, capivaras, antas e araras, cooperando para a disseminação das sementes na natureza. Como afirma Ana Luiza Costa no artigo “Diadorim, delicado e terrível”, a vereda “é o caminho da estrada, no entanto ela também é caminho d’água, ou seja, essa aguinha que aflora e vai engrossando e engrossando, formando córregos que depois se transformam em rios” (COSTA, 2002, p. 42).

Se onde há água, há vida, consequentemente, o florescimento de vegetais e a presença de animais são favorecidos, fazendo da vereda um lugar muito fecundo, “um oásis” (ROSA, 2003, p. 41), como diz Rosa, cheio de vida, de beleza e de cor. Dada a boa absorção a partir de diferentes fontes como a chuva, os pântanos, as lagoas e os brejos ao redor, e dependendo da intensidade com que se mistura aos componentes do solo, a vereda formará caminhos argilosos, ou então caminhos feitos de água, ficando aparente a ambiguidade que reside nela. Quando argiloso, será possível rumar pelas veredas “cruzando somente com gado transeunte ou com algum boi sozinho caminhador” (ROSA, 2001, p. 323). Mas, no caso da formação de um corpo de água que termina por desembocar nos rios, alimentando-os, a vereda recebe outros nomes, como “ribeirões, riachos e córregos” (ROSA, 2003, p. 41).

Para além da relação do elemento da água e o personagem Riobaldo, considerando por exemplo, a etimologia de seu nome, a afirmação sobre a predominância da água nesta obra pode causar certo estranhamento por diferentes motivos¹. A começar pela a ideia fixa que vulgar e equivocadamente se tem sobre

¹ Há uma série de estudos que se dedicam a pensar a presença da água no Grande sertão: veredas, apontando sua predominância no romance em desfavor dos outros elementos naturais, que não têm

o sertão como um lugar integralmente seco e desértico. Por um lado, os elementos do senso comum corroboram para um imaginário do sertão formado numa perspectiva de seca e de fome, compreendido como um lugar de sofrimentos ocasionados pelo endiabrado sol, a ser eventualmente abandonado. Em contrapartida, Rosa contradiz essa opinião mostrando seu caráter paradoxal quando, através de Riobaldo, realça a impossibilidade que há em se abandonar aquilo que “está em toda a parte” (ROSA, 2001, p. 24).

Aliás, a imagem do sertão como um lugar seco nos remete a outro importante nome da literatura brasileira. No caso de uma comparação literária entre o *Grande sertão: veredas* e *Os Sertões* (1902), também o estranhamento a respeito da presença da água pode ocorrer, devido ao contraste no modo de apresentação do sertão que Rosa e Euclides da Cunha empreendem nas suas respectivas obras². Para esse comentário, recorreremos ao ensaio “A lenta domesticação do selvagem” de Silviano Santiago, presente no volume *Genealogia da ferocidade* (2017), onde o crítico retoma a parentalidade entre o sertão de Euclides e o de Rosa, anunciada já em Antonio Candido, no texto “O homem dos avessos”.

Ao propor essa leitura comparada das duas obras, Silviano Santiago contrasta a presença da água entre os sertões de Euclides e o de Rosa, cujas páginas ficam encharcadas pelas águas vindas da molhada “região do Alto São Francisco” (SILVIANO, 2017, p. 41). Silviano afirma que a extrema secura de Euclides se dá por ele descrever “o sertão seco de Canudos” (SANTIAGO, 2017, p. 39), vazio e desértico, onde os corpos murcham em razão da impiedosa força do sol. Enquanto isso, o sertão de Rosa envelope de forma “inérita, fluvial, verde e agreste [a] disposição cênica do sertão mineiro (bem diferente do sertão baiano)” (SANTIAGO, 2017, p. 39), encharcando suas páginas com os vários rios que as atravessam.

a mesma centralidade. Mencionamos por exemplo Adélia Bezerra de Meneses, Alan Viggiano, Rondinelly Gomes Medeiros, Silviano Santiago e Nabil Sleiman Almeida Ali, tendo cada pesquisador direcionado por um viés seu caminho de leitura dentro deste estudo do romance, constando na bibliografia deste trabalho.

² “E estava intacto. Murchara apenas. Mumificar conservando os traços fisionômicos [...] Nem um verme — o mais vulgar dos trágicos analistas da matéria — lhe maculara os tecidos. Volvia ao turbilhão da vida sem decomposição repugnante, numa exaustão imperceptível. Era um aparelho revelando de modo absoluto, mas sugestivo, a secura extrema dos ares.” (CUNHA, apud SANTIAGO, 2017, p. 40)

Outro motivo para este estranhamento talvez seja o modo como ocorre o início do processo da leitura, uma vez que a forma singular em que escreve Guimarães Rosa exige do leitor que decifre o sentido das palavras. O escritor, conforme afirma na correspondência à tradutora norte-americana, está consciente do trabalho que dá ao leitor de “enfrentar aquele árduo meio milheiro de páginas, através de chapadões secos dos “gerais”, de vereda em vereda, e passando e repassando as águas do Chico, do Urucuia, Paracatu e Carinhanha, rios barrentos.” (ROSA, 1993, p. 299). Nesse sentido, o atrito provocado pela linguagem, bem como a aspereza e artilosidade de cada página, à primeira vista pode causar a impressão de dificuldade para se adentrar na estória, cujo atravessamento promete ser um pouco árduo, belo, mas custoso. Contudo, essa impressão inicial vai sendo contrariada na medida em que a narrativa vai ganhando fluidez e o leitor consegue navegar o *Grande sertão: veredas* sem temer seu próprio naufrágio.

Em relação à presença da água no romance, o trabalho de Alan Viggiano, *Itinerário de Riobaldo Tatarana [geografia e toponímia em Grande sertão: veredas]* (2007), contribui ao fazer um levantamento de todos os rios (entre outras paragens) do Brasil que são mencionados no *Grande sertão: veredas*, dando a localização mais precisa possível de cada um no Estado de Minas Gerais, passando pelo Distrito Federal até Goiás e Bahia. O mapa hidrográfico é apresentado pelo crítico cotejando a passagem no romance onde o nome de cada rio aparece. Assim, o leitor pode se situar sobre qual momento da narração da viagem pelo sertão Riobaldo se encontra quando passava por determinada localidade, determinado ponto do mapa. Nesse fluxo, Viggiano afirma:

Mas é aos rios que o roteiro de “Tatarana” está sempre ligado. O São Francisco é o maior de todos, ponto de referência. O Paracatu e o das Velhas são rios importantes na vida do jagunço. Ao Urucuia “onde tanto boi berra”, ele está preso pelo amor. “Confusa é a vida da gente . Como esse meu Urucuia vai se levar no mar. “Rio meu, de amor, é o Urucuia.” [58]. (VIGGIANO, 2007, p. 22)

Outro comentário que ainda poderíamos fazer no que concerne ao elemento água na forma do romance tem a ver com a alternância na narração entre momentos de fluxo e momentos de estagnação. Relativos aos momentos de fluxo são o enredo épico da aventura de Riobaldo e as batalhas vividas nas viagens com

os jagunços. E relativo aos momentos de estagnação é o enredo trágico do sentimento cego de Riobaldo por Diadorim, amor “mal encoberto em amizade” (ROSA, 2001, p. 305). Ao contrastar os momentos de ação aos de imobilidade de Riobaldo, talvez possamos dizer também que é produzido no romance um balanço *fluvial* entre os acontecimentos da história, ocasionado pelo modo como eles estão sendo contados.

Além do mais, a “fluvialidade” do romance talvez possa ser atribuída também ao fato de que a narração começa com um travessão, indicando ao leitor que a palavra está com Riobaldo e que é ele quem fala a um “senhor” que o escuta. O narrador sustenta seu discurso até o final do livro pois, sem qualquer manifestação do seu interlocutor ou divisão capitular do romance, Rosa garante que seu fluxo de pensamento não seja interrompido em momento algum. À vista disso, Augusto de Campos afirma em seu texto “Um lance de ‘Dês’ do *Grande sertão*” que “Guimarães Rosa enfrenta a problemática de um romance intemporal, ou melhor, atemporal. O *Grande sertão* não é dividido em capítulos, é um fluxo contínuo, sem pausa, um fôlego só, riocorrente” (CAMPOS, 2015, p. 18)

Conforme dizíamos, desde o nome próprio do protagonista “Riobaldo”, algumas relações com o elemento água são sugeridas de antemão. No artigo “Corpo de Diadorim – Abjeção, Deus e o Diabo”, o pesquisador Nabil Ali mostra a relação mais imediata com o elemento água, dada a composição comum dos rios, ao levar em conta a etimologia de Riobaldo e a presença de “rio” em seu nome. Mas, ao voltar-se para a partícula “baldo” que, segundo o pesquisador, tem o sentido de contenção, de certa capacidade de conter algo, uma outra relação é proposta a partir dessa “contenção das águas em movimento”. Para firmar seu argumento, Ali cita o trabalho de Adélia Bezerra de Meneses, *Cores de Rosa. Ensaaios sobre Guimarães*, de onde retiramos a citação a seguir:

... também muito já se falou a respeito da significação mais evidente de *Rio baldo*, que carrega em seu próprio nome, evidentemente, Rio, mas também o sema da falta, da inutilidade. *Baldo*, de origem árabe (de *batil* = inútil) e que vive nos advérbios “em balde” e na locução adverbial “de balde” (= em vão), originou o adjetivo “baldo”, e “baldio” (- conhecido na expressão “terreno baldio” = não cultivado, inculto, sem proveito, inútil); e o verbo “baldar” = tornar inútil (como em baldados esforços). Mas como em Guimarães Rosa nada é unívoco, [...] também baldo tem outra acepção dicionarizada contraditória: barragem ou parede para represar... as águas de

um açude. Daí a palavra “balde” = recipiente. Aqui também se verificaria uma relação, no nível dos nomes, entre os dois protagonistas: Riobaldo, que carrega o sema da falha, da inutilidade, do vazio, Riobaldo é aquele que... represa águas. Da correnteza de um rio. (MENESES, 2010, p. 72- 73)

É pelo sentido implicado na partícula “baldo”, o balde vazio no nome de Riobaldo, que se pode melhor compreender o “par” que faz seu nome com o nome de Reinaldo. Este é o mesmo personagem do Menino, que mais tarde se anunciará como Diadorim, o companheiro jagunço de Riobaldo que identifica a aproximação fônica entre os dois nomes dizendo: “— Riobaldo... Reinaldo... [...] Dão par, os nomes de nós dois...” (ROSA, 2001, p. 160). Ali continua com a citação de Adélia Bezerra para firmar esse ponto:

Explico: há um momento no romance em que Diadorim comenta a similaridade sonora entre os nomes “Riobaldo” e “Reinaldo”. Ora, em Reinaldo, a primeira parte do nome (a que não rima com Riobaldo), rei, pode remeter ao verbo grego *réo* = correr: (lembremo-nos do *panta rei* = tudo corre, de Heráclito). E como já disse, em Guimarães Rosa nada é por acaso, é significativo que na passagem em que Diadorim lhe revela que não se chama Reinaldo (em que rei = que corre). Na realidade, se se for desprezar o aspecto mais propriamente formal (concordância de sons, rima), pode-se, no nível etimológico, verificar um outro profundo acordo entre esses dois nomes, entre duas personagens: se Riobaldo é o rio “vão”, também pode ser aquele que, como açude, represa... as águas desse outro rio, que “corre bem”. (MENESES, 2010, p. 73 Apud, ALI, 2016, p. 169-170)

Dizíamos que, pelas características climáticas, as veredas se contrastam com os grandes planos desertificados que configuram os chapadões. De um lado, as zonas de passagem que formam as veredas propiciam o trânsito e a troca entre seres vivos; de outro lado, os planos desertificados dos chapadões não convivem com tanta diversidade de seres vivos. Conforme se deslocam para mais perto ou mais distante das veredas, a fauna, a flora e a geologia são modificadas, em função das condições de sobrevivência, que se alteram drasticamente nas chapadas.

Propomos a seguinte transposição: digamos que, assim como as veredas abrem passagem por entre os chapadões, a crítica também favorece a abertura para a produção de sentido entre a literatura e a filosofia. A imensidão e a secura dos

chapadões do sertão tornam difícil seu atravessamento, consoante com seus traços imponentes, distantes, desertificados pelo sol. De modo equivalente, também a filosofia e a literatura podem apresentar sua face inóspita; desertificadas, por sua vez, pela escassa circulação de ideias, pela exaustiva repetição de opções metodológicas, pela redução a determinados pressupostos teóricos e pela devastadora separação em relação à vida.

Dentre as inúmeras tentativas do jagunço Riobaldo em definir o sertão, ele afirma: “O sertão real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe é no meio da travessia...” (ROSA, 2001, p. 80). Talvez o mesmo se possa dizer sobre o trabalho da crítica, por realizar-se nesse meio, nesse espaço “entre” a saída e a chegada, entre a imensidão da filosofia e da literatura. Quando ocorre este encontro, tanto os conceitos filosóficos quanto as formas literárias convergem devido à ação da crítica, que tece os fios para ligar um modo de leitura a outro, produzindo um vínculo discursivo.

Cabe à crítica, portanto, tornar o mais nítido possível o modo como se sustenta a relação interdisciplinar que está sendo por ela elaborada. Tanto mais fértil torna-se o espaço entre a filosofia e a literatura quanto mais evidente se mostra o vínculo entre elas. Neste caso, a qualidade “fértil” não diz respeito à multiplicidade de passarinhos, bichos e nem à densidade vegetal que enchem as vias e veredas do sertão. No que concerne à tarefa da crítica, pode-se dizer “fértil” (1) da qualidade da provocação que ela se mostra capaz de fazer na imaginação e especulação dos leitores, e (2) do ponto a chega a sua capilaridade.

Vale mencionarmos que a “crítica” a que nos referimos aqui, e modestamente pretendemos realizar no decorrer das próximas páginas, busca aproximar-se da concepção mesma de Guimarães Rosa sobre essa tarefa. Referimo-nos especialmente à célebre entrevista com Gunter Lorenz, na qual ele diz que:

A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra [...], pois uma crítica bem entendida é muito importante para o escritor; ela o auxilia a enfrentar sua solidão. [...] Uma crítica tal como eu a desejo [...] Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve

ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário. (LORENZ, 1973, p. 332)

A crítica deve partir de aspectos que estão presentes na obra, constituindo sua forma, levando em conta também todo um manancial de reflexões e de questões que ela abarca. Se a crítica deve intencionar potencializar a obra, descobrir nela camadas outras para ampliar o diálogo em torno dela e também o acesso a ela, para isso não deve, portanto, escrever julgamentos como se fossem verdadeiros e próprios dela, ou mesmo de seu criador. É uma tarefa que depende sobretudo da habilidade de dialogar e de respeitar a obra, reconhecer sua grandeza, especialmente quando não se pode compreendê-la.

Tomada como “uma parte da literatura”, a crítica utiliza de seus “meios” próprios, das ferramentas características de cada área de origem, como é o caso do método e dos conceitos da filosofia, e das formas, imagens e sensações da literatura. Com isso, podem-se vislumbrar melhor outras utilidades para essas ferramentas, indo além do seu lugar habitual. Como disse Rosa, a crítica “deve ser produtiva e co-produtiva”, na medida em que tem como horizonte continuar a obra a partir da qual escreve, levando adiante o pensamento que ela constitui; e co-criar, co-produzir leituras que explicitem seu modo de funcionamento, o sentido de suas engrenagens, dilatando as possibilidades de compreensão.

Para além da cooperação, e da prática de co-pensamento, há outro papel que Rosa atribui à crítica, que diz respeito ao enfrentamento da própria solidão. Apenas na solidão é que se pode adentrar esse “Sertão [é] o sozinho” (ROSA, 2001, p. 325), tal como ocorre no trabalho da escrita. A título de exemplo, este trabalho se desenvolve povoado pelas ideias e caminhos de leitura de tantos críticos, sobretudo Benedito Nunes, cuja cooperação encontra-se em destaque nessas páginas, ajudando-nos, com isso, a enfrentar nossa própria solidão.

Adequar a obra, melhorá-la segundo os efeitos trazidos pelo encontro com o pensamento do outro em relação a ela, “... a isto eu chamo cooperação, copensamento” (LORENZ, 1973, p. 353), afirma Rosa na entrevista a Gunter Lorenz. Co-pensar tem a ver com querer o melhor para a obra. Se a crítica é, como diz o escritor, um modo da cooperação, de querê-la bem, de incorporar nela o que lhe agrega compreensão; quanto mais se puder pensá-la em conjunto, sustentá-la

sobre duas pernas ou mais, tanto mais ela circulará³ com ideias, com surpresas, com a matéria vida.

Reproduzimos acima a compreensão que tem Rosa sobre a tarefa da crítica, tendo em vista trazer alguns dos valores que coordenam a presente leitura do romance. Retomemos outra vez a entrevista, quando diz o escritor mineiro:

Colombo deve ter sido sempre ilógico, ou então não teria descoberto a América. O escritor deve ser um Colombo. Mas o crítico malévol e insuficientemente instruído pertence àquela camarilha que queria impedir a partida por ser contrária à sua sacrossanta lógica. O bom crítico, ao contrário, sobe a bordo da nave como timoneiro. É assim que penso. (LORENZ, 1973, p. 332)

A crítica deve ter gosto pela aventura, e vontade de ir na direção que ainda não visitou, sozinho. Foi o que fez Benedito Nunes em relação à canoa de Rosa na imensidão de águas que formam sua obra. Para navegar o *Grande sertão: veredas* e articularmos os pontos que nos levarão até a outra margem, usufruiremos dos mapas fornecidos pelo crítico, intentando embarcar como timoneiros em seu livro de crítica e também neste romance.

1.1

Enveredar pela crítica

As obras-primas costuram uma imensa teia de relações discursivas, potencialmente infinitas, o que torna qualquer pretensão de conclusão sobre as obras uma impossibilidade. É assim, a despeito da crítica muitas vezes pretender que o seu objeto de interesse caiba nas curtas arestas de uma leitura sobre ele. Mas, justamente em função desses atributos enormes e expansivos das obras clássicas, algo a mais sempre poderá ser pensado a seu respeito, continuando o diálogo com tudo que já foi dito.

Qualquer que seja a leitura que se faça de uma obra, as marcas da forma de pensar a partir da qual se escreve, bem como a opção metodológica, se fazem presentes de modo mais ou menos evidente, por isso “...não se pode isolar da

³ Referência ao aforismo de Nietzsche “Dizer duas vezes — É bom exprimir algo duas vezes, dando-lhe um pé direito e um pé esquerdo. A verdade pode se sustentar numa só perna, é verdade; mas com duas ela andar e circulará.” (NIETZSCHE, 2017, p. 136)

filosofia o método que a constitui e que com ela se confunde.” (NUNES, 2013, p. 170). A depender da abordagem em que o argumento se estruture, as relações podem ser apresentadas *como se* fossem verdades presentes na obra, inscritas nela, dadas de antemão a serem analisadas pelo crítico, e não produzidas pelo lugar de onde se fala.

Talvez possamos dizer que nisso consiste um risco inerente ao trabalho da crítica, ou, no linguajar de Riobaldo, que aí vige o diabo dentro dela: quando se trata da condução dada pelo crítico, os excessos podem fazer com que a obra seja sujeitada a pressupostos filosóficos que lhe são alheios, acarretando na sua abreviação à determinada leitura. Numa obra aquilatada como o *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa, essa tendência não é diferente, e por isso todo cuidado é pouco para que a redução da obra não se dê logo nas primeiras linhas e o restante do texto seja comprometido.

Cada crítico e leitor, como disse Candido em “O homem dos avessos”, “poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício” (CANDIDO, 2002, p.121), adentrando o sertão de Rosa segundo suas tendências e interesses, encontrando a via que lhe é mais atraente, formando o próprio caminho dentro da leitura e, enfim, partindo pelas saídas que conseguir encontrar. Mas seja qual for a via por onde a crítica venha a enveredar, “em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar” (CANDIDO, 2002, p.121). Se, então, o *Grande sertão: veredas*, essa obra na qual há em cada menor detalhe “de tudo para quem souber ler” (CANDIDO, 2002, p.121), resiste a todo e qualquer cerco de um qua(dra)do teórico-conceitual, ao menos, pode buscar qualificar os *tipos* de leitura ou linhas de abordagem feitos a partir desta obra, buscando descrevê-las e delimitá-las.

Foi o que fizeram alguns críticos e especialistas, tais como Willi Bolle, Luiz Roncari, Maria Célia Leonel, José Antônio Segatto, Benedito Nunes, Antonio Candido, que buscaram definir seus próprios critérios para diferenciar os *tipos* ou *linhas* de pesquisas a respeito do romance, e caracterizar os procedimentos de cada uma. Aqui, não nos interessa demorar numa discussão sobre as tipologias da crítica. Apenas ressaltamos que, inevitavelmente, assim como as principais referências de textos críticos que foram mobilizadas neste trabalho possuem o seu próprio, também a presente abordagem acabará por adquirir certo perfil. Desde o nível biográfico ao esotérico-místico, passando pelo

social-histórico, linguístico, comparativo, formalista — entre outros —, cada leitura a ser feita com o *Grande sertão: veredas* confirma o que diz Riobaldo: “cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões...” (ROSA, 2001, p. 24).

Para ao menos indicarmos quais perfis de abordagem são esses, até que se torne mais nítido em qual deles a presente pesquisa se situa, recorremos ao artigo “Alegoria e política no sertão rosiano”, escrito pelos pesquisadores Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto, reunido no volume *A poética migrante de Guimarães Rosa* (2008). Nesse artigo, ao afirmarem que a fortuna crítica da obra rosiana “tem história e pode ser classificada em diferentes linhas” (LEONEL, SEGATTO, 2008, p. 400), os autores se ocupam em distinguir de que maneira os principais críticos dividem as “linhas” de abordagem dessa literatura, em especial do *Grande sertão: veredas*.

Conforme veremos, os críticos mencionados no artigo não utilizam a mesma terminologia para diferenciar as “linhas de pesquisa” através das quais cada pesquisador direciona seu trabalho. Mas, apesar da dissonância terminológica, o efeito é equivalente no sentido de que reforçam determinado perfil para cada análise, colaborando sobretudo na consolidação de certa “tradição” dos temas abordados com mais ou menos recorrência nessa literatura. Para este fim, são três os nomes da fortuna crítica mencionados no artigo: Heloisa Starling, Luiz Roncari e Willi Bolle.

Leonel e Segatto começam mencionando a obra *Lembranças do Brasil* (1999) escrita pela pesquisadora Heloisa Starling, que reconhece três direções principais nas quais a crítica se divide, são elas: (1) a ruptura na linguagem e na estrutura narrativa, (2) a relação dos elementos textuais com a história e a sociologia, e (3) os componentes esotéricos e metafísicos. Veremos a seguir como, em alguma medida, esses perfis são repetidos quando se tenta dividir a fortuna crítica em roteiros de leitura desta obra.

Já em relação a Luiz Roncari, o artigo faz referência ao seu livro *O Brasil de Rosa* (2004) no qual, segundo Leonel e Segatto, o crítico sustenta haver três camadas na obra de Rosa que correspondem, por sua vez, aos domínios da crítica literária. Para Roncari, (1) a primeira camada é aquela que vincula a experiência do escritor mineiro aos temas próprios do sertão, como o homem jagunço e a boiada; (2) a segunda camada é aquela da cultura filosófica que é elaborada

simbólica, universal e miticamente nas obras; e (3) a terceira camada seria alegórico-histórica.

Outra referência trazida por Leonel e Segatto é *grandesertão.br* (2004), escrito pelo crítico Willi Bolle. Em seu texto, Bolle sugere que a partir do que escreveram Antonio Candido e Manuel Cavalcanti Proença nos respectivos ensaios de 1957 “O homem dos avessos” e “Trilhas no Grande Sertão”, a crítica teria derivado as linhas de investigação da obra de Guimarães Rosa em cinco grupos. Segundo os autores do artigo, em linhas gerais, o ensaio de Candido foi pioneiro nas análises socio-históricas dessa literatura, enquanto o de Proença teria precedido os estudos voltados mais enfaticamente para os aspectos formais da obra, incluindo sua estrutura, temas e linguagem.

Em *grandesertão.br*, Bolle teria dividido em cinco os diferentes grupos de estudos sobre a obra desse autor mineiro, além de indicar quais são os nomes que, para ele, mais se adequam a cada um desses grupos segundo as características das críticas elaboradas. O primeiro grupo comporta as pesquisas sobre linguística e estilística; no segundo estão as análises de estrutura, composição e gênero; e no terceiro encontram-se os trabalhos de crítica genética. Junto a esses três primeiros grupos, estariam agregados os estudos onomásticos, os estudos bibliográficos, os estudos folclóricos e os estudos cartográficos. A seguir, o quarto grupo de estudo rosiano seria, para Bolle, relativo às interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas, e o quinto, por fim, seria aquele grupo dedicado às dimensões históricas, sociológicas e políticas da obra.

Dentre os nomes dos pesquisadores especialistas que são elencados por Bolle no artigo, bem como os grupos para os quais são atribuídos, ressaltamos três: Benedito Nunes, Eduardo Coutinho e Alan Viggiano. Quanto a Benedito Nunes e Eduardo Coutinho, Bolle os situa no segundo grupo de estudos, pois seus trabalhos frequentemente estão voltados para análise de aspectos do conjunto relativo à forma da obra — como a estrutura, a composição e o gênero —, que configuram seu modo de apresentação. Por isso, Benedito Nunes e Coutinho entrariam dentro de um perfil “formalista” da crítica. Já o trabalho de Viggiano seria atribuído aos estudos de perfil cartográfico, que foram acrescentados por Bolle aos três primeiros grupos.

Diversos são os estudos e pesquisas produzidos por autores e autoras, brasileiros e estrangeiros, que alimentam e enriquecem a fortuna crítica sobre o

autor mineiro com anos de dedicação. Optamos por trazer a visão de Bolle sobre o tipo de crítica produzida por Benedito Nunes, Eduardo Coutinho e Alan Viggiano, em razão de serem esses os nomes aos quais mais recorreremos para a interlocução com o romance e construção da presente pesquisa sobre a noção de *travessia* que estrutura o romance *Grande sertão: veredas*.

A fim de fornecermos um recorte bibliográfico dos três críticos que acabamos de citar, em relação a Benedito Nunes recorreremos sobretudo ao livro *A Rosa o que é de Rosa* (2013), que reúne os diversos textos nos quais o autor coloca a obra de Rosa em perspectiva ao abordar momentos e fragmentos a partir de vieses e recortes temáticos distintos. Já dos trabalhos de Coutinho e Viggiano respectivamente, utilizaremos principalmente os livros *Grande sertão: veredas. Travessias* (2013) e *Itinerário de Riobaldo Tatarana [geografia e toponímia em Grande sertão: veredas]* (2007).

Ao tentar abraçar a multiplicidade de sentidos dessa *travessia*, este trabalho recria seu próprio roteiro de leitura do romance. Assim, acreditamos que o perfil atribuído aos trabalhos desses três críticos, a saber, o formalista e o cartográfico, bem como a tendência da leitura que é feita por eles dessa literatura, em alguma medida se replica nessas páginas, contribuindo portanto na formação de um perfil para a presente crítica.

Vale destacar, ainda, que pensadores e pensadoras brasileiras assumiram lugar e intenção de protagonismo nesta pesquisa desde a sua forma mais embrionária. Isso não significa, evidentemente, que não recorreremos a alguns conceitos e categorias já repertoriados da história da filosofia, que foram trabalhados por diversos críticos da obra de Rosa, dentre eles, Benedito Nunes. Os ensaios deste crítico trazem no seu vocabulário uma série de categorias vindas da filosofia europeia e, por mais que se reconfigurem na medida em que entram em contato com o mundo do sertão, são referidos e utilizados neste trabalho.

Dentro do perfil introdutório deste primeiro capítulo, cabe explicitarmos alguns pontos que balizam a presente discussão, como uma forma de preparar o terreno e adentrar o tema da *travessia* no *Grande sertão: veredas*. O primeiro ponto será desenvolvido ao longo deste primeiro capítulo, em que nos ocupamos do vínculo entre a filosofia e a literatura. Nesta parte teremos oportunidade de destrinchar melhor como, consoante a perspectiva de Benedito Nunes, esse nó filosófico-literário foi sendo atado, para então tentarmos desembaraçá-lo.

O primeiro ponto desdobra-se num segundo, que gira em torno da noção de *travessia*, extraída do romance *Grande sertão: veredas*. A *travessia* da vida do personagem Riobaldo pelo sertão é o que estrutura este romance, produzindo nele sentidos distintos. Elencamos três: o percurso geográfico e a configuração do espaço por onde o protagonista passa; a errância labiríntica que define seu destino; e o processo de formação individual por ele perpassado até o momento presente da narração. Nos próximos capítulos, essas diferentes vias de significação da travessia serão destrinchadas, com o objetivo de evidenciarmos a complementaridade entre elas.

Para testar as proporções filosóficas da *travessia*, noção tão privilegiada no romance, precisamos definir sobre qual compreensão da relação filosófico-literária estamos pautando esta leitura do *Grande sertão: veredas*, bem como os critérios que estão em jogo. É por esse motivo que não podemos simplesmente saltar para a discussão sobre a viagem de Riobaldo e como ela está implicada na travessia.

É comum na produção de uma análise sobre uma forma artística, que esta acabe reduzida à ilustração de determinada leitura de quem está a escrever. Ao definir os diferentes modos de exame filosófico de obra, como por exemplo aquele que enfatiza os pontos de reflexão trazidos em sua forma, Benedito Nunes possibilita-nos compreender melhor os riscos que a crítica corre. Para ele, são dois os principais riscos que correm a tarefa crítica, sendo um de ordem metodológica e o outro conceitual. É o caso quando a abordagem tem como intenção primeira escrever a partir da obra, ou junto a ela, mas acaba por se realizar o movimento contrário. Neste caso, ocorre que o crítico escritor é quem se pensa através dela, impondo-lhe conceitos oriundos de sistemas de pensamento que, embora componham o seu repertório particular, são alheios ao universo de composição da obra. Vejamos sua formulação a esse respeito no ensaio “Literatura e filosofia (*Grande sertão: veredas*)”:

... se essa obra [a ser examinada] é um romance, e ainda se esse romance é *Grande sertão: veredas*, é quase certo que competência não haja fora do risco de subordinação da obra à perspectiva hermenêutica de um determinado método, originalmente filosófico, ou do risco, ainda maior, [...], de se transformar o texto num *breviário de ideias*. (NUNES, 2013, p. 146)

Uma ressalva: não tentamos com isso classificar o *Grande sertão: veredas* como uma obra “filosófica” além de “literária”. A tentativa de qualificar o *tipo* da literatura de Rosa de acordo com suas características e temas mais evidentes é, no mínimo, arriscada. É o caso, por exemplo, de afirmar que se trata de uma literatura regionalista, em função da presença de características do registro oral em sua linguagem. Um pouco mais à frente neste capítulo, trataremos desta complicação de ordem classificatória sobre o *Grande sertão: veredas*, sobretudo quanto à superação singular de Rosa do gênero regionalista, pela produção de um projeto literário, “superregionalista” (CANDIDO, 1989, p. 61), como formula Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento”, ou talvez possamos dizer um “regionalismo ilimitado”.

Talvez caiba aqui a menção ao ensaio “Entre Kafka e Heidegger: reflexões sobre a relação entre literatura e filosofia na era da técnica”, escrito por Márcia Schuback, filósofa, professora e tradutora das *Primeiras estórias* (1962) de Guimarães Rosa para o sueco. Nele, a autora problematiza as propostas de se ler literatura com as lentes da política, de modo a evitar, portanto, a presença da filosofia nas interpretações do texto. Não se trata de opor uma visão política do texto — ou outro tipo que seja — à visão hermenêutica, “[hermenêutica] entendida tanto filosoficamente como no seu uso na teoria literária” (SCHUBACK, 2007, p. 61). O escritor, as expressões literárias e os sentidos produzidos pela obra não se resumem às lentes pelas quais se lê, e seria incorreto, do ponto de vista literário, insistir em fazê-lo; embora toda leitura seja, por sua vez, em algum grau, uma redução daquilo que se lê.

Como solução, Schuback propõe o acolhimento no lugar da oposição entre sentidos aparentemente opostos: a filosofia e a literatura, o verdadeiro e o falso, o real e o fictício. Não está em questão o quanto se pode resistir e tentar evitar outros modos de leitura, até porque, como já disse Riobaldo “quem muito se evita se convive” (ROSA, 2001, p. 24); mas sim buscar responder como, de que modo se pode compreender uma obra como *Grande sertão: veredas* quando lida por alguém como Benedito Nunes, ou Heidegger, ou o pensador que for.

Vamos notando que acolher, ao invés de evitar, está em função da disposição de usufruir e aprender daquilo que se distingue do lugar comum, familiar, de onde se parte. Esse “acolhimento” aparecerá também, em outro

linguajar, quando chegarmos à compreensão do crítico sobre a reflexão filosófica e seu papel, que segue um princípio de inclusividade. Segundo este princípio, não caberia à filosofia evitar ou excluir outros discursos, mas justamente acolhê-los, incluí-los, aderi-los ao seu próprio discurso. Aos poucos vamos delineando melhor o que deste “acolhimento” entre formas de pensar nos é útil para os fins desta pesquisa. Por ora, vejamos a colocação de Schuback sobre a relação entre filosofia e literatura:

... o encontro entre filosofia e literatura não somente é inevitável e salutar, mas o mais urgente. A questão não é, portanto, nem evitar a filosofia (entendida como hermenêutica e interpretação) nem acolher a literatura na filosofia como uma questão de estilo, de objeto ou temática de investigação. A questão é mais grave. É de como habitar e, assim, construir e, assim, de como pensar *entre* filosofia e literatura. (SCHUBACK, 2007, p. 66)

Como colocar-se *entre* a filosofia e a literatura e pensar a partir deste lugar? Embora essa formulação de Schuback tenha sido elaborada no ensaio mencionado, ao aproximar Kafka e Heidegger, ela ressoa na presente leitura do *Grande sertão: veredas*, e nos motivos que nos levam a desbravar seu labirinto de questões. Ocupar e cuidar do espaço entre modos de leitura distintos, para que este se torne cada vez mais fértil, assim como as perguntas resultantes. Quem sabe assim possamos contribuir com a abertura de mais uma porta, que nos possibilite ao mesmo tempo entrar no mundo-sertão e sair do intolerável do mundo. Vamos adiante, avançando alguns passos nesse sentido.

1.2

Aprender filosofia com a literatura

No livro *A Rosa o que é de Rosa*, a relação entre filosofia-literatura trilha diferentes direções no decorrer dos ensaios compilados. Estes, embora escritos com hiatos de alguns anos, parecem ser entrelaçados na seguinte questão formulada por Benedito Nunes em: “Cumpre-nos, assim, indagar qual seria, afinal, a competência da filosofia nessa matéria [de investigar a literatura, de acordo com os objetos de conhecimento que lhe são próprios]” (NUNES, 2013, p.

143). Ou então, colocando em outros termos, o que compete à filosofia num encontro com a literatura?

Nos ensaios “Literatura e filosofia (*Grande sertão: veredas*)”, “Guimarães Rosa quase de cor: rememorações filosóficas e literárias” e “A matéria vertente”, todos reunidos no volume que acabamos de mencionar, Benedito Nunes dedica-se a mapear, respectivamente, o quão complicada se apresentou a relação filosófico-literária na história da filosofia, além de definir os *tipos* de abordagem que em geral se faz na filosofia a partir de obras literárias; e de que modo o *Grande sertão veredas* está situado entre as duas formas de pensamento. Para desatar esse nó, o crítico resume em três atos a história dos encontros da filosofia com a literatura, pelos quais passaremos brevemente.

O primeiro ato se dá na antiguidade. Nunes refere-se às famosas passagens da *República* de Platão, quando Sócrates distingue qualitativamente o discurso filosófico daquele poético, a narração fabuladora. Ao tratar dos imitadores como uma categoria profissional — atores, pintores, dançarinos, poetas, enfim, imitadores de todo tipo —, Sócrates dirá que o poeta é aquele cuja arte é a de assumir diferentes formas. No domínio da poesia, as narrativas se fazem “por meio da imitação” (PLATÃO, 2001, 393c, p. 117), ao pretender tornar-se semelhante a alguém na voz ou na aparência. No Livro II, a seu interlocutor Adimanto, Sócrates diz:

Ora, no conjunto, as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades. E servimo-nos de fábulas para contar às crianças, antes de as mandarmos para os ginásios. [...] Logo, devemos começar por vigiar os autores de fábulas, e selecionar as que forem boas, e proscrever as más. As que forem escolhidas, persuadiremos as amas e as mães a contá-las às crianças, e a moldar as suas almas por meio das fábulas.... (PLATÃO, 2001, 377a, p. 87).

A narração fabuladora — que hoje chamamos de literatura — é uma espécie de mentira, que deve ser ou contada ou “expulsa”, prosternada da cidade, segundo a sua utilidade. A poesia útil é aquela que tem valor pedagógico para os formados pela e para a polis, ou ainda, é aquela capaz de educar as crianças na infância. Para orientar as crianças no sentido da virtude, deve-se poetar segundo os moldes previamente determinados pelos legisladores da cidade, restringindo dessa forma a poesia àquela pedagógica ao permitir que se imitem apenas os

homens de bom caráter e virtuosos. E o contato das crianças com determinados temas e valores só viriam, na antiguidade, através dos Mitos, da invenção de histórias.

O filósofo, por sua vez, é aquele que se dedica aos assuntos inteligíveis, àquilo que o pode levar a conhecer a verdade através do trabalho da racionalidade. É parte da sua natureza, afirma Sócrates, estarem “sempre apaixonados pelo saber que possa revelar-lhe algo daquela essência que existe sempre, e que não desvirtua por ação da geração e da corrupção” (PLATÃO, 2001, p. 268, 485b). Em “conformação da sua natureza, que é verdadeiramente amiga de saber.” (PLATÃO, 376b, 85), o discurso filosófico é aquele que está separado da poesia, dada sua inclinação à verdade em lugar do “espetáculo das aparências”. Numa síntese: Sócrates avaliaria então o discurso filosófico como sendo o de tipo verdadeiro, e o ficcional como o de tipo mentiroso, não filosófico.

O segundo ato é a estética moderna, na qual Benedito Nunes remete sobretudo a Kant e Hegel. Ambos já não pensam a filosofia e o poético como opostas, assim como fez Platão. Aqui, o poético — ou artístico — não mais cabe ao plano das aparências, mas está situado *entre* as essências e as aparências, participando da integridade do espírito, tal como a filosofia. Nesse sentido, Nunes afirma no texto “Literatura e filosofia (*Grande sertão: veredas*)” que Hegel, em sua filosofia, “reconhece afinidade entre o pensamento especulativo e a imaginação poética — ou o modo poético de representação” (NUNES, 2013, p. 141).

Na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), Kant irá se ocupar dos juízos vindos dos efeitos sensíveis provocados nos sujeitos — sejam eles de prazer ou desprazer — quando em contato com a arte, a literatura e a natureza. Nesta investigação, o filósofo alemão leva em conta as faculdades transcendentais que compõem o espírito de todos os humanos, bem como seu modo de funcionamento, tendo em vista procurar por um princípio universal que justificasse esses juízos feitos sobre o belo e o sublime, que Kant denomina de juízos *estéticos*.

O termo “estética” não é considerado uma novidade trazida por Kant, dada sua formulação já no século XVIII por Baumgarten em 1750, para quem competiria à filosofia *Estética*, não apenas investigar a especificidade dos juízos feitos pela razão diante do domínio do poético, mas também a relação de parentesco que liga intimamente esses domínios ao ponto de descrever o

funcionamento das faculdades na produção desses juízos, quando a arte lhe mostra sua própria limitação sintética. Em Kant, que inclusive faz referência a Baumgarten na *Crítica da razão pura* (1781), o uso do termo “estética” ganha maior distinção e relevância com sua teoria sobre os juízos de gosto estético, proposta na terceira crítica kantiana. Ao deslocar o foco do objeto artístico e sua forma para a recepção do sujeito que o experimenta, a crítica kantiana irá focar nos juízos emitidos a partir de sensações em detrimento das formas e normas da obra.

Mas então, se na antiguidade a filosofia se particulariza pela separação da poesia, e se na modernidade esta passa a ser compreendida como participante, assim como aquela, do espírito humano, integrante da sua composição histórico-subjetiva; como fica então a literatura aos olhos da filosofia na contemporaneidade? Ao passo que o pensamento da época pode ir reconhecendo graus de parentescos entre a filosofia e a literatura, dada a identificação de um solo comum, um “fundo estranho” (SCHUBACK, 2007, p. 62) que as baseia, passamos ao terceiro ato da história da filosofia.

O terceiro ato é o da contemporaneidade em curso, na qual Benedito Nunes identifica como marco temporal a crise metafísica representada pelo pensamento de Nietzsche, sobretudo no que se refere ao seu póstumo *Livro do filósofo* (2001) e nas considerações feitas sobre arte e filosofia. Nesse momento, a linguagem passa a receber certo protagonismo no que tange ao interesse da filosofia, ocupando mais enfaticamente o lugar de objeto de exame e de reflexão, em relação aos demais atos da sua história. A tensão envolvendo as duas formas de pensar — literatura e filosofia — é motivada pela consciência sobre a filosofia e sua condição: seu enraizamento na linguagem⁴. Com a atenção voltada para o problema da linguagem, que passa a ocupar o “primeiro plano da reflexão [filosófica]” (NUNES, 2013, p. 168), a distinção entre literatura e filosofia torna-se muito mais complicada.

Por serem ambas feitas de palavras escritas, a filosofia se parece tanto mais com a literatura em particular que a outras formas da poesia em sentido abrangente — por exemplo, da declamação, do teatro, da música. Situadas sobre um mesmo “solo metafórico” (NUNES, 2013, p. 168), tanto a literatura encontra-

4 NUNES, 2013, p. 171.

se enraizada e condicionada por este chão feito de palavras formadoras de imagens, bem como está “o filósofo aprisionado nas malhas da *linguagem*” (NIETZSCHE, 2001, p. 39). É com Nietzsche que “pode-se então começar a perguntar se ela [a filosofia] não é uma certa espécie de literatura” (NUNES, 2013, p. 168).

Assim, foi gerado o embaraço em negar as similaridades a fim de distinguir esses dois tipos de pensamento como antes se dava com tanta impetuosidade, problematizando ainda mais essa “discriminação platônica” (NUNES, 2013, 168). Não se trata mais de diferenciar a qualidade entre um discurso e outro, tal como propôs Platão; mas de considerar que talvez seja a literatura aquela que abarca a filosofia como uma de suas modalidades, como um modo de sua apresentação. A filosofia logo perde o posto privilegiado em relação ao conhecimento da realidade, pois não mais lhe concerne exclusivamente o trato dos assuntos mais sutis, justamente pois o dito “discurso verdadeiro, filosófico, pode dissimular tanto quanto o discurso falso, literário, pode revelar” (NUNES, 2013, p. 168).

Contudo, a diferença que se preserva entre ambas é no sentido de que “ao contrário da poesia, que permanece presa às palavras, a filosofia delas se desprende no movimento do conceito, sem perda dos fios metafóricos das analogias e dos esquemas imaginativos que ligam o pensamento conceptual à linguagem ordinária” (NUNES, 2013, p. 171). O tipo do filósofo, diz Nietzsche, “é contemplativo como o artista plástico, reconciliador como o religioso, lógico como o cientista” (NIETZSCHE, 2001, p.18), executando seu sistema segundo um uso particular da linguagem humana e do modo em que se adapta a determinada forma de reflexão, cuja preservação ocorrerá em função do seu valor estético, sua beleza e sublimidade. À propósito, vejamos um fragmento do aforismo de número 53 desse mesmo volume póstumo de Nietzsche, *Livro do filósofo* (2001), em que ele traz essas questões mais explicitamente:

Há grande dificuldade para saber se a filosofia é uma arte ou uma ciência. É uma arte em seus fins e em sua produção. Mas tem o meio, a representação em conceitos, em comum com a ciência. É uma forma de poesia. Não se pode classificá-la: é por isso que devemos encontrar uma categoria e caracterizá-la.
A fisiografia do filósofo. Ele conhece ao inventar e inventa ao conhecer.

Não cresce, que dizer que a filosofia não segue o mesmo curso das outras ciências: ainda que certos domínios do filósofo passem pouco a pouco às mãos da ciência. Heráclito não envelhecerá nunca. É a poesia além dos limites da experiência, prolongamento do *instinto mítico*; e, em essência, também em imagens. A exposição matemática não faz parte da essência da filosofia. (NIETZSCHE, 2001, p. 16)

Aqui, poderíamos ainda outra vez aliar o ensaio “Entre Kafka e Heidegger: reflexões sobre a relação entre literatura e filosofia na era da técnica” de Márcia Schuback, quando ela diz que

tanto na literatura como na filosofia, é a realidade que descobre um sentido bem mais real do que aquele de objetividade, à base da distinção entre ficção e abstração. A objetividade não é suficientemente real, nem para a literatura nem para a filosofia, à medida que ambas se definem desde o seu próprio acontecer. (SCHUBACK, 2007, 66)

A imitação, a invenção, a dissimulação pela palavra concernem à filosofia, embora não no mesmo grau que à literatura, que luta⁵ por escapar da literalidade da palavra na qual se inscreve. Talvez a radicalidade da palavra literária a aproxime mais intensamente da realidade, por não se contentar com o que esta apresenta de objetivo, o que a leva em direção à “gã que empurra a gente” (ROSA, 2001, p.116) a inventar o mundo noutra ordem mais sutil, na ordem do espírito que atravessa as coisas. A filosofia quer fazer uso da palavra sem se desligar do seu sentido vulgar, comum, justamente para diferenciá-lo enquanto faz dela um conceito, convertendo assim sua função; mas a literatura [assim como ela], sob essa perspectiva, quer da vida a surpresa, a magia, a matéria vertente.

1.3

Pontos de incidência de reflexão filosófica

No texto “Literatura e filosofia (*Grande sertão: veredas*)”, em *A Rosa o que é de Rosa*, Benedito Nunes considera que a estrutura de uma obra literária

5 “A escrita parece prometer literalidade, objetividade, uma realidade ainda mais real. Todavia, nada nega mais profundamente essa caracterização da palavra escrita do que a literatura. Literatura está mais oposta à literalidade do que a palavra falada. Sua oposição é ainda mais radical porque emerge de dentro da literalidade da palavra escrita. Literatura é essencialmente luta. É luta bem antes de tornar-se engajada.” (SCHUBACK, 2007, p. 67)

fornece “pontos” sobre os quais recaem as reflexões. Para haver uma abordagem filosófica a partir da literatura, é preciso, segundo ele, que ao menos um desses pontos estruturais estejam em jogo no exame que se está fazendo da obra. Uma abordagem filosófica ocorreria, portanto, em função dos problemas trazidos na forma da obra, que desdobraremos a seguir.

São três os “pontos” nomeados por ele de “pontos de incidência da reflexão”: o primeiro, a linguagem elaborada na obra; o segundo, as conexões com o pensamento histórico-filosófico, suas vertentes e subdivisões; e o terceiro, relativo à “instância de questionamento” da obra, a saber, o problema que ela projeta para que o pensamento venha a se ocupar. Uma abordagem filosófica da literatura deve empenhar-se em acompanhar esses pontos de incidência, tê-los no horizonte de sua análise. Talvez, em vista disso, possamos dizer que aí consiste o método de leitura usado por Nunes, a saber, a reflexão sobre a forma do *Grande sertão: veredas*; o que, adiante, esperamos tornar mais evidente. Percorramos ponto a ponto.

1.3.1

A linguagem

O primeiro ponto de incidência de reflexão é relativo à linguagem elaborada na obra. Pelo uso particular da língua portuguesa usada no Brasil, mas também recorrendo a outras línguas e suas diferentes matrizes, a escrita rosiana leva o leitor a adentrar terrenos que só podem ser vividos em sua literatura. Mas a grande quantidade de estudos sobre esse aspecto dedicados a Rosa confirma o quão complexo é pinçar apenas um, dentre os vários motivos que fazem da sua linguagem tão rica. A título de exemplo, mencionamos os textos escritos pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, respectivamente “Um lance de ‘Dês’ do Grande sertão” e “A linguagem do Iauaretê”, além dos artigos de Eduardo Coutinho “O logos e o mythos no universo narrativo de Grande sertão: veredas”, “Linguagem e revelação: uma poética da busca” e “Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa”.

Apesar da fama de Rosa em ser um gênio “inventor” de palavras, o contato com suas obras e com a fortuna crítica aos poucos vai desmentindo essa reputação, podendo-se perceber que, primeiro, o “poder verbal explosivo”

(NUNES, 2013, p. 147) da linguagem criada por ele não se restringe à técnica neologista simplesmente, e segundo, a atribuição de genialidade ao seu trabalho é contestada pelo escritor na entrevista feita por Gunter Lorenz: “Eu diria: trabalho, trabalho e trabalho!” (LORENZ, 1973, p. 338). A invenção de um novo modo de proceder nas línguas vem graças ao seu trabalho intensivo em relação a elas, capacitando o escritor a convertê-las em função de apresentar uma visão do sertão, que se torna mundo.

Esse trabalho aparece no trato com diferentes línguas, dada a habilidade de Rosa em modificá-las e incorporá-las ao processo de escrita. Rosa confirma isso na entrevista já mencionada, quando diz que “no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo [...] muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros” (LORENZ, 1973, p. 326 - 327). Disso é extraída uma língua própria, feita de expressões e palavras híbridas, particulares à escrita rosiana, operando autonomamente em relação às regras gramaticais, possibilitando assim que algo de surpreendente possa surgir na língua — a nível sintático, léxico, fonológico, semântico etc.

Além disso, no projeto literário de Guimarães Rosa há um esforço de “contestação da linguagem comum”, que ocorre conforme o escritor se desobriga a escrever com uma língua cansada, limitada, oprimida pelos dicionários e fixada a um sentido único. A tirania dos dicionários de que fala Rosa é o que causa a morte da língua, tornando-a infrutífera. Resistir ao uso “tirânico” das palavras consiste, em Rosa, no cuidado e na dedicação para com a linguagem, tendo em vista limpá-la das montanhas de clichês⁶ que a vão cobrindo e aderindo com o tempo de uso ordinário. O uso clichê das palavras é incapaz de gerar vida, de propor novas ideias, de criar outros mundos, de fazer o pensamento *viajar*, e isso Rosa tem um “compromisso do coração” — profissional, visceral, existencial — de evitar.

Um programa como esse, que visa impregnar de vida a matéria literária, sabe do poder que tem a linguagem em ampliar as perspectivas sobre o mundo, entendendo que “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (LORENZ, 1973, p. 347). Rosa, tendo em vista esta preocupação, produz meios

⁶ LORENZ, 1964, p. 340.

de realizar literariamente essa tarefa de despertar a consciência do leitor para a própria vida, proporcionando-lhe a oportunidade de desautomatizar sua maneira de pensar e de compreender aquilo que lhe é disposto. Preocupado com a consciência para a vida do leitor, Rosa encontrou meios de realizar literariamente essa tarefa de despertar do pensamento, mobilizando assim uma outra maneira, menos irrefletida, de se decidir pela vida.

Em troca, como afirma Eduardo Coutinho em “A obra de Guimarães Rosa em seu conjunto”, Rosa considera o leitor “participante ativo do processo criador” (COUTINHO, 2013, p. 24). A “desautomatização das palavras” (COUTINHO, 2013, p. 23) do seu uso vulgar e, com isso, do pensamento do leitor, de modo a fazê-lo conquistar autonomia, requer um trabalho de mão dupla. Por isso, conforme afirma Paulo Rónai em “Os vastos espaços”, Rosa força o leitor de suas histórias “a abandonar a sua inércia, tornando-se colaborador” (RÓNAI, 2020, p. 131) do texto. Uma vez que lhes é oferecida a possibilidade de se pensar fora dos trilhos que correm em piloto automático, o escritor demanda o trabalho conjunto, cooperativo do leitor, para que o texto, lido com atenção, possa assim ter seu sentido percebido, desde que se tenha disposição para desordenar os rumos da leitura, desarrumá-los.

No tocante à criação na e da linguagem, em uma correspondência com a tradutora norte-americana, Harriet de Onís, Rosa diz o seguinte:

A meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio — como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa, isto é, de vida.[...] Creio que não devemos temer um pouco de ousadia, de impregnação do texto inglês pelas esquisitices do texto português. No original, não há, praticamente, lugares comuns. Tudo é atrevimento, estranhez, liberdade, colorido revolucionário. Todo automatismo de inércia, da escrita convencional, é rigorosamente evitado. Tudo pela poesia e por novos caminhos! (ROSA, 1993, p. 218 - 264).

Ademais a conversão de línguas estrangeiras ocasionada pelo procedimento de linguagem ocorrendo “desde o plano da língua *stricto sensu* ao do discurso narrativo” (COUTINHO, 2006, p. 163) e a disposição de recuperar nas palavras a força da sua forma nascente, “a originalidade da expressão” (COUTINHO, 2013, p. 24), relativa aos estudos e trabalho intelectual, há outra face importante na vida de Rosa escritor. Antes de escrever *Corpo de Baile* e

Grande sertão: veredas, Rosa imergiu no mundo dos vaqueiros, o que lhe proporcionou viver e convivências com os saberes não racionais, que operam em outra ordem que não a da lógica racional, mas a da sensibilização.

Cabe a nós frisar que essa imersão de Rosa com a boiada e os vaqueiros não compreende uma viagem de ida, mas sim de volta para o sertão: lugar onde ele nasceu, passou a infância e trabalhou por alguns anos como médico. Por ora, interessa-nos ressaltar que os elementos que Rosa pôde verificar compondo o ambiente sertanejo não eram uma novidade a ser incorporada nos seus escritos, que logo mais viriam a se tornar o romance e o livro com as novelas, publicados ambos em 1956, trazendo o mundo sertão como algo inédito. Ao contrário, como afirma Sandra Guardini em “Sertão e memória: As cadernetas de campo de Guimarães Rosa”, o “retorno para casa” (VASCONCELOS, 2011, p. 187) do escritor lhe permitiu reavivar os detalhes deste ambiente sertanejo que ele convivera no passado e já estava familiarizado, aprofundando ainda mais esse universo-sertão que vinha sendo elaborado literariamente por ele desde *Sagarana* (1946), o seu primeiro livro de contos.

O trabalho de Rosa de escrever compromissado com o coração é motivado pela postura crítica do escritor a certa supremacia da racionalidade em desvantagem da sensibilidade. Segundo o escritor, ocidentalmente nos habituamos em valorar esta forma lógica-racionalizante de apreensão dos acontecimentos e daquilo que chamamos de “realidade”, no lugar de uma percepção mais sensível que seja capaz de perceber as sutilezas e a magia que também configuram a vida ordinária. Nesse sentido, citamos o escritor mineiro na entrevista já citada e reproduzida anteriormente:

A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada. Deixa de lado componentes importantes, pois, quer se queira quer não, o homem não é composto apenas de cérebro. Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida. O contrário seria terrível: a vida ficaria limitada a uma única operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente, nem do irracional. Mas cada conta, segundo as regras da matemática, tem seu resultado. Estas regras não valem para o homem, a não ser que não se creia na sua ressurreição e no infinito. Eu creio firmemente. Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. (LORENZ, 1973, p. 350-351)

Nessas vivências com a comitiva dos vaqueiros, o escritor realizou trabalho de campo etnográfico, no qual pôde levantar e catalogar variadas espécies de elementos naturais — vegetais, animais, minerais, nomes, veredas, montes, grotas, rios, vilas, fazendas, cantigas, expressões, ditos populares, enfim —, que foram transpostos para sua obra, e continuados através da sua escrita. Assim, a imersão de Rosa no mundo do sertão foi disseminada na linguagem, garantindo sua opulência⁷ tanto quanto o trabalho intelectual. Voltaremos mais detidamente aos aspectos biográficos que não se desentranham dessa literatura vaqueira que faz Guimarães Rosa.

À vista disso, para compreender o pensamento literário projetado por este romance, os leitores são convidados a ativarem “outras antenas”, que nada têm a ver com a razão. Na entrevista a Gunter Lorenz, Rosa reitera a primazia dos sentidos em sua literatura, em detrimento da racionalidade, ou ao menos do uso que, desde Descartes, é feito pelo pensamento ocidental desta concepção de razão. A esse respeito, o escritor declara o seguinte:

...como se sabe, o cérebro humano é uma organização muito defeituosa e debilitada. Por isso o homem possui, além do cérebro, o sentimento, o coração, como queira.[...] Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. [...] Inteligência, prudência, [...] cultura elevada, tudo isso está bem, pois o escritor atual deve possuir todas estas qualidades. [...] Não deve abandonar as zonas do irracional, ou então deixa de produzir literatura e só produz papel. (LORENZ, 1973, p. 347- 350)

Para dizer o que faz desta linguagem tão peculiar, muitos estudiosos se atêm aos pormenores das matrizes idiomáticas da língua, tratando, conforme afirma Rónai em “Trajetória de uma obra”, desde o trabalho de “invenção de onomatopeias sem conta, a livre permutação de prefixos verbais, a atribuição de novos regimes, a ousada invenção das categorias gramaticais, a multiplicação das desinências afetivas” (RÓNAI, 2020, p. 31), enfim, das mais diversas manipulações que se pode fazer das línguas na formação poliglota que tinha Rosa. Mas não é esta a opção de Benedito Nunes, pois ele se volta para a estrutura

⁷ Expressão de Paulo Rónai: RÓNAI, 2020, p. 29

polimórfica⁸ do romance, chamando atenção sobretudo para aspectos mais marcantes no nível da narração.

Na correspondência entre Rosa e Bizzarri, o tradutor italiano de *Corpo de Baile* (1956), o escritor-sertanejo coloca o tradutor a par da relação de ênfase e de importância que têm nos seus livros os seguintes aspectos: realidade sertaneja, enredo, poesia, e valor metafísico religioso. Ele elenca: “Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los [os meus livros]: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) **enredo*: 2 pontos*⁹; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos” (ROSA, 2003, p. 90-91). Por enquanto, essa classificação nos é útil para pontearmos, dentro da linguagem estruturante do romance, a presença de ambos os aspectos elencados o menos e o mais essenciais na obra, isto é, cenário e realidade sertaneja e valor metafísico religioso, respectivamente. Depois, recorreremos a ela outras vezes no decorrer dos demais capítulos em função de outros problemas mais direcionados para a travessia de Riobaldo no sertão.

Se Rosa atribui a menor pontuação à ênfase da realidade sertaneja em sua obra, o mesmo se deve projetar sobre o trabalho da linguagem que a estrutura. A realidade sertaneja sem dúvida está implicada no processo de produção linguística da narração e dá a base para sua elaboração, embora não compreenda seu eixo fundamental. Em contrapartida, o valor metafísico é apontado com maior ênfase na obra, e justamente sobre esse perfil que Benedito Nunes irá se deter mais enfaticamente, ao tratar da linguagem como o primeiro ponto da reflexão na obra literária.

O principal aspecto destacado na linguagem da narrativa de *Grande sertão: veredas* concerne às marcas da oralidade que caracterizam a transcrição do discurso do protagonista, o ex-jagunço Riobaldo. Quando a fala deste é transposta para a forma escrita pela mediação feita pelo ouvinte de sua estória, a matéria oral aparece espalhada por sua fala. Desde os relevos épicos e místicos do texto, até o movimento de fluxos e contrafluxos que vão dando corpo ao labirinto da narração. Essas marcas não remetem estritamente ao mundo arcaico e ao jeito pitoresco de falar do homem sertanejo.

⁸ NUNES, 2013, p. 153

⁹ “**** (estas estrelinhas são de exultação e aplauso).” (ROSA, 2003, p.129).

Outro crítico que nos acompanha neste trabalho, Paulo Rónai, pode reforçar este ponto em que estamos firmando. Ele diz que a linguagem de Rosa apresenta um “estilo nitidamente ‘oral’”, embora não tenha um correspondente “*in totum* à expressão de nenhuma região, nenhuma classe e nenhuma época, sendo uma mistura personalíssima e inimitável de artifício e de espontaneidade.” (RÓNAI, 2020, p. 31). As marcas da oralidade estão menos na imitação de dialetos e expressões locais do que na transposição de questões humanas demasiado humanas, atávicas, de caráter universal, apresentadas do ponto de vista de um homem do sertão.

Na transposição da oralidade à escrita, diferentes formas simples aparecem discursivamente, indicando “atividade preliminar formadora” (NUNES, 2013, p. 148). Essas formas simples referem-se aos mitos antigos, à fabulação e à fantasia, que vão temperando a narração e dando-lhe sabor de dito popular, na medida que são incorporadas no romance. Algumas dessas formas simples são listadas por Nunes, como a lenda e a saga, o caso e a sentença, o canto e o memorial, enigmas, charadas, provérbios e adivinhações. Todas essas formas se ramificam oralmente, do ponto de vista da fala de Riobaldo, inscrevendo no seu modo de falar as inquietações acerca do bem e do mal; e literariamente, do ponto de vista da elaboração que fez Rosa desses mitos no romance. Isso faz com que, conforme afirma Haroldo de Campos em “A linguagem do Iauaretê”, a linguagem no *Grande sertão: veredas* seja “o palco móvel para o embate metafísico entre o homem e o Demo” (CAMPOS, 1962, p. 59).

Não cabe detalharmos aqui cada uma dessas formas simples sumarizadas. Queremos insistir no elemento mitológico que vai sendo construído na narração por diferentes caminhos que levam à pergunta — ou seria o caminho a que a pergunta leva? — sobre a existência do diabo. Esta compreende a questão mítica e metafísica principal do romance, como detalhadamente veremos mais à frente, quando chegarmos no terceiro ponto de reflexão. Saídas da boca de Riobaldo, orações assertivas se espalham pelo romance e transmitem, através de sentenças e máximas, ecos do pronunciamento popular, fazendo do personagem um de seus participantes e transmissores. Apesar de algumas sentenças extrapolarem mais explicitamente a questão sobre o mal, podendo conter mais ou menos tom de enigma, é em função das características maleáveis da apresentação desta pergunta central que Nunes atribui ao romance caráter polimórfico.

Por outro viés, Rosa também confirma essa “polimorfia” no romance, ao comentar em uma correspondência com o tradutor alemão que “o livro [*Grande sertão: veredas*] é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos).” (ROSA, 1993, p. 305-306). No lugar de tratar do polimorfismo estrutural pelo ponto de vista das formas simples, pré-literárias, assim como fez Nunes, o crítico Eduardo Coutinho opta por fazê-lo pela perspectiva da maleabilidade de gêneros e estilos que vão sendo combinados na composição da narrativa, seguindo as indicações de Rosa. Coutinho afirma que para elaborar um romance que é também poema, e “escrever prosa como quem escreve poesia” (GALVÃO, 2008, p. 92), são conjugados no texto em prosa “traços considerados próprios da poesia, como a onomatopeia, a aliteração, a rima e o ritmo, e esses recursos são empregados com tanta frequência...” (COUTINHO, 2013, p. 39).

Vimos que, no romance, verifica-se, além da simultaneidade de vários “planos espaciais, o emprego de técnicas híbridas, como o monólogo-diálogo e a fusão de gêneros, e, finalmente, a coexistência, na maioria das narrativas, de uma linguagem-objeto e uma metalinguagem, que sinaliza a todo instante a consciência de ficcionalidade da obra” (COUTINHO, 2013, p. 23). Essa “consciência de ficcionalidade” de que nos fala Coutinho é outro aspecto da narrativa trabalhado por Nunes do ponto de vista da linguagem do romance como ponto formal de reflexão filosófica. Inclusive, é a partir disso que podemos fazer a transição para o segundo ponto de incidência de reflexão, aquele que mais explicitamente liga o romance à história da filosofia.

1.3.2

As conexões com a tradição filosófica

Por ora, sem nos determos no vínculo entre o tempo e a viagem narrada, assunto central do terceiro capítulo deste trabalho, é suficiente dizermos que as influências do tempo sobre o que está sendo narrado são questionadas sucessivamente pelo sertanejo. Para compreender seu caminho até o presente através do trabalho com as palavras, e nessa busca pelas mais acertadas para usar nas suas sentenças, a reflexividade acaba por dominar a narração que Riobaldo faz da própria vida. Ele sabe da constante mudança que o tempo provoca na memória

dos acontecimentos e, justamente pela leitura do ocorrido diferir inevitavelmente do que se passou, o próprio ocorrido é, por sua vez, modificado. A cada vez que a narração é interrompida, é colocada em questão a possibilidade de se dizer aquilo que se passou com exatidão, assim como o sentido do que está sendo contado no presente é também posto em xeque:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. (ROSA, 2001, p. 200)

A constante interrupção do fluxo narrativo ocorre por recuos, interjeições e questionamentos de Riobaldo sobre os episódios vividos no passado contados por ele mesmo. É em função desse jeito de contar a própria aventura a alguém, intercalando os acontecimentos relatados com reflexões e tentativas de definir palavras ao seu ouvinte, que a narrativa vai se estruturando de modo “labiríntico”, sem conseguir desenrolar-se linear e objetivamente. Nesse sentido, as interrupções caracterizam o tecido da estória, entremeando-a com fios memorativos e outros puramente reflexivos.

A oscilação entre momentos rememorativos e momentos reflexivos acaba por fornecer certo perfil ao narrador, Riobaldo, que apresenta uma face de contador de estórias, um narrador literário por excelência, mas que frequentemente é interpelado pela outra face, a do filósofo constantemente em busca de respostas. A hipótese de um Riobaldo filósofo não trata apenas de uma tendência do personagem à especulação que liga o romance à filosofia, mas do modo pelo qual essa especulação se formaliza em palavras, ou ainda, de como as perguntas colocadas ecoam alguns dos sistemas e ideias repertoriados da história da filosofia.

Assim, para Nunes o segundo ponto de incidência de reflexão corresponde às conexões da obra com alguns textos da tradição, tendo em vista certa “reflexividade dominante da narração” (NUNES, 2013, p. 160) dá-se em função das conceituações e definições que Riobaldo vai fornecendo na medida em que vai falando a própria estória. A partir das leituras dos textos da filosofia, da história, da teologia, da mística, da hermenêutica, da alquimia, Rosa conecta os pensadores

clássicos com as formas populares e folclóricas da vida no sertão brasileiro, escapando das tentativas de ser classificado como um escritor exclusivamente regionalista. Os assuntos e autores lidos por Rosa entremeiam o tecido de suas histórias, mas vêm traduzidos, disfarçados, reinventados, adequados, por fim, ao modo de viver dos vaqueiros e jagunços que habitam o sertão. A mistura “transnacional”, portanto, ocorre não apenas no nível do uso de palavras conforme vimos anteriormente, mas também no nível dos problemas colocados na obra e na maneira como eles são pronunciados, formulados narrativamente.

Esse procedimento de variação da narração entre acontecimentos relatados e reflexões é considerado por Nunes como um produto do trabalho da linguagem, por sua vez indissociável do vínculo que tinha Rosa com os textos da tradição, que em maior ou menor medida se disseminam nas malhas do romance. Contudo, por mais que se possam reconhecer no *Grande sertão: veredas* certas correntes histórico-filosóficas, não se deve por isso dizer que há uma relação de filiação e de comprometimento teórico com nenhuma delas particularmente. É como vai dizer Riobaldo: “bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue” (ROSA, 2001, p. 32). E tampouco chegará para a narração do romance, afinal, dirá Nunes, embora a reflexividade dominante imprima, sob a forma de questionamentos, diferentes tendências vindas da filosofia,

... nem uma das linhas do pensamento histórico-filosófico — a neoplatônica, a agostiniana, a heraclitiana, e até mesmo a gnóstica[...] —, nem uma dessas linhas, que se entrançam a reflexividade tensa, enfeixa a perspectiva do narrador e do romance, reaberta a cada passo pelo dinamismo e pela mutabilidade da própria narração. (NUNES, 2013, p. 161-162).

No que concerne às partes da obra em que se podem reconhecer certas vertentes filosóficas, atentemos para o seguinte exemplo. Dentre as meditações sobre o destino da alma após a morte, o bem e o mal, o acaso e o destino, Riobaldo admite que “queria decifrar as coisas que são importantes” (ROSA, 2001, p. 140). Ele, que “duvida e investiga à medida que está a falar” (PLATÃO, 2001, p.212, 450e), traz na forma discursiva semelhanças com aquela usada por Sócrates. Talvez possamos dizer, nesse caso, que certos elementos da metodologia socrática caracterizam o modo como Riobaldo está a conduzir o próprio pensamento.

Enquanto reconta a própria vida, Riobaldo fazendeiro ruma e reavalia os episódios que está relatando, fazendo uso dos “prazos” que agora lhe chegam com a idade. Ele admite para seu ouvinte que nos tempos de mocidade, sem ter folga dos assuntos mundanos e desassossegos, era difícil especular sobre os acontecimentos, suas angústias e temores, pois não conseguia dar consistência ao pensamento. Escutemos o que diz: “De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantasêia.” (ROSA, 2001, p. 26). No tempo presente da narrativa, com a idade mais avançada e aposentado da jagunçagem e das batalhas, sossegado e “possuidor dos prazos”, Riobaldo encontra-se na fase da vida mais propícia a refletir sobre seu destino, especular ideias, dedicar-se à filosofia e à religião: “...mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia” (ROSA, 2001, p. 26).

Ao descobrir o gosto pela atividade especulativa, Riobaldo torna explícita ao seu ouvinte — e ao leitor — a disposição para pensar assuntos “que possa[m] revelar-lhe[s] algo daquela essência que existe sempre, e que não desvirtua por ação da geração e da corrupção” (PLATÃO, 2001, p. 268, 485b), como a filosofia e a religião. Ele diz: “Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar o justo. [...] O senhor saiba: eu toda minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. [...] Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.” (ROSA, 2001, p. 31). Neste relato, o sertanejo dissimula ignorância diante do interlocutor e também assinala desconfiar daquilo que conta, bem como do jeito mesmo de contar, errante, desalinhado, labiríntico. Podemos dizer ainda que essa formulação riobaldiana remete ao famoso dito de Sócrates “só sei que nada sei”, no sentido de que o personagem de Platão dá preferência a saber que não se sabe, ao invés de julgar que sabe, e na verdade saber mal, ou nada saber simplesmente.

Para firmarmos este segundo ponto, no tangente às principais conexões do *Grande sertão: veredas* com as referências histórico-filosóficas do pensamento, digamos que diferentes “veios conceptuais e teológico-místicos” (NUNES, 2013, p. 160) aparecem no discurso de Riobaldo sob a forma de perguntas, conceitos, definições. A fim de exemplificar isso, trouxeamos esse veio platônico-socrático que se faz presente no momento referido da narração.

Além da referência explícita que trouxemos de Platão, outros nomes da tradição filosófica, teológica e mística estão espalhados pelo tecido narrativo e são mencionados explicitamente por Benedito Nunes em “Literatura e filosofia (*Grande sertão: veredas*)”. É o caso de pensadores como Plotino, Santo Agostinho, Heráclito e Ruysbroeck. Sobre a fortuna filosófica que traz consigo, na correspondência ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa fez a seguinte declaração sobre sua obra, em continuidade ao seu modo mesmo de ser

[...] profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do “G.S.:V.”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem meus livros. [...] Os livros são como eu sou. [...] Quero ficar com Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente. (ROSA, 2003, p. 90-91)

Atentemos ao seguinte: para Nunes, *Grande sertão: veredas* compreende um modo particular de pensar capaz de projetar questões passíveis de serem pensadas e trabalhadas por outros pensadores, leitores, críticos e disciplinas. São questões inerentes à forma mesma da obra, nela e por ela produzidas, e que têm autonomia em relação a sistemas filosóficos, funcionando independentemente das ideias neles contidas e dos eventuais esclarecimentos que eles possam vir a fornecer sobre sua estrutura. Por enquanto, talvez possamos dizer do romance que ele mobiliza o pensamento a trabalhar e a fazer novas conexões ou, ainda, que é o romance que mostra algo no pensamento do leitor, e não o sentido contrário. Mas o que, na forma da obra literária, conduz ao pensar?

1.3.3

A instância de questionamento

Essas questões estão localizadas na forma da obra, especificamente naquilo que Nunes chama “instância de questionamento”. Essa “instância” contém ressonâncias explícitas do “ideal do problema” formulado por Walter Benjamin, uma das referências de Nunes, em suas considerações sobre crítica de arte. Segundo Benedito Nunes, há na obra uma verdade que nela se manifesta, uma

verdade na qual ela se converte, e que é colocada ao leitor para que possa pensá-la. Pela instância de questionamento, chegamos ao terceiro ponto de incidência de reflexão da obra no qual a filosofia se detém em examiná-la “do ponto de vista dos problemas filosóficos que deixa entrever, ou que se encontram nela tematizados, isto é, incorporados aos seus temas e recondicionados à sua forma específica” (NUNES, 2013, p. 175). Assim, a filosofia pode servir de guia para o pensamento atravessar as questões que não foram por ela colocadas, mas articuladas no texto literário.

Vale mencionarmos que a referência ao pensamento filosófico de Walter Benjamin e também de Heidegger é recorrente nas formulações de Benedito Nunes, pois são bases fundamentais para sua teoria. Contudo, mesmo quando recorre a conceitos vindos de filósofos da tradição, isso se dá *em função* de problemas suscitados pela obra, por serem interessantes à discussão proposta por Nunes. Para definir a “instância de questionamento” relativa ao terceiro ponto de reflexão, Nunes afirma:

a ideia de uma verdade que sendo da própria obra como tal, é não um mero problema filosófico extrínseco e avulso por ela levantado, mas a intrínseca verdade que prenuncia, verdade que por si só constitui, ainda que como interrogação expressa não se formule, e independentemente da sua prévia aliança com o discurso característico da filosofia, uma instância de questionamento. (NUNES, 2013, p. 173)

Ao homem letrado a quem revela as aventuras de sua mocidade, Riobaldo quer pedir opinião sobre “o ponto dum fato” (ROSA, 2001, p. 232). A opinião que ele deseja ter é se, na perspectiva do senhor visitante, “o diabo existe ou não existe?”, pergunta sob a qual “o romance inteiro se constrói” (COUTINHO, 2013, p. 80). Se a possibilidade de ter feito o pacto não fosse uma preocupação do narrador, não haveria o que lhe obrigasse a recontar suas vivências e repensá-las concomitantemente, o que ressalta o papel central do pacto com o diabo na condução do romance. Em vista de obter uma clareza sobre isso, o narrador reformula incansavelmente diferentes versões da mesma pergunta sobre o mal, atribuído ao diabo que anda solto pelo romance e no meio de sua[s] “rua[s], no meio do redemunho” (ROSA, 2001, p. 27).

Por causa dele, do demo, o terreno dos Gerais é marcado por estados de confusão, de transitoriedade e mutabilidade¹⁰, tornando-se muito perigoso. E por todo o romance, Riobaldo declara querer resolver essa confusão, escapar desse perigo, separar os pastos bons dos ruins para assim visualizar em qual lado pertencem suas ações, e como valorá-las. Contudo, o ex-jagunço sabe que na vida não há essa demarcação, e que portanto ela nunca deixa de apresentar-se perigosa e exigir, por esse motivo, a coragem.

Assim, a “interrogação” que aparece expressa sob não apenas uma, mas várias formulações, de um jeito ou de outro coloca a pergunta sobre a existência do diabo. Durante todo o livro, o tratamento dado a este mito consiste em narrar aquilo que no passado se pensava acerca do mal, intercalando a isso considerações atualizadas sobre a mesma questão. Em meio às aventuras de guerra e de amor narradas, a inquietação sobre o mal se pronuncia na fala de Riobaldo, deixando transparecer ao interlocutor sua incapacidade de capturar o diabo numa definição suficiente. Segue-se disso a formação de um “refrão”, como diz Nunes, que enreda o “o *viver perigoso* [e] demarca a instância do questionamento filosófico do extraordinário romance de Guimarães Rosa.” (NUNES, 2013, p. 194).

A dúvida sobre o mal, inscrita na pergunta sobre a existência do diabo, é algo que inquieta a vida do narrador, tornando esta uma ideia central no romance. Conforme afirma Augusto de Campos em “Um lance de ‘Dês’ do *Grande sertão*”, através de Riobaldo é formulada de variadas maneiras “a dúvida existencial [...] que Guimarães Rosa equaciona com uma fórmula própria: DEUS OU O DEMO” (CAMPOS, 2015, p. 27). Sem saber se o diabo existe ou não existe, Riobaldo não tem garantia de que o pacto que acredita ter firmado efetivamente aconteceu. Consequentemente, tampouco ele sabe se tudo o que se realizou depois desse episódio seria fruto do pacto diabólico supostamente firmado, ou dele mesmo e do conjunto das suas próprias decisões. Passemos por alguns exemplos no romance que trazem mais explicitamente essa temática do diabo e também do pacto.

Logo nas primeiras páginas do romance, Riobaldo afirma para seu ouvinte: “Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum.” (ROSA, 2001, p. 26). Nessas passagens, é apresentada ao

¹⁰ MAPURUNGA, CORNELLI, 2019, p. 188.

leitor a tese de Riobaldo formulada em razão da sua dúvida mais fundamental: “O diabo existe e não existe?” (ROSA, 2001, p. 26). A tese que defende o ex-jagunço é de que, para ele, não existe o diabo andando pela rua sob a forma de uma pessoa, encarnado num corpo humano. O mal estaria no interior do homem, de modo que o diabo exista como a maldade dentro do humano, vivendo em seus “avessos”, ou ainda, diabo é o nome que se dá a esta parte “encrespada” da alma. Nos termos de Adélia Meneses, “trata-se de fenômenos que manifestam o Mal [...], inexplicado e inexplicável, manifestação da Negatividade — uma fundamental perplexidade” (MENESES, 2010, p. 29).

Em seguida a esta introdução ao tema do mal, colocando a pergunta sobre o diabo, Riobaldo responde ele mesmo à sua questão. Para isso, ele começa a narrar uma série de casos, aparentemente desconexos em relação ao enredo, sendo todos eles orientados pela tese recém apresentada sobre o diabo. Nos diferentes casos, a ruindade do humano é apresentada junto da bondade, reforçando a convivência entre essas duas forças, causando a confusão de Riobaldo por essa mistura.

A fim de exemplificar, citamos o caso do Aleixo, um “homem de maiores ruindades calmas que já se viu” (ROSA, 2001, p.28); o caso do Jazevedão, em que a maldade está associada à figura do delegado profissional cumpridor da lei, cujas barbaridades que “fez e aconteceu, o senhor nem tem calo em coração para poder me escutar” (ROSA, 2001, p. 35); ou ainda o caso de Joé Cazuzo, que sai de um tiroteio alegando ter tido uma visão da virgem Maria, decidindo, a partir desse acontecimento, abandonar a jagunçagem.

A respeito desses pequenos casos listados por Riobaldo logo no início do romance, recorreremos ao trabalho da Susana Kampff Lages em *João Guimarães Rosa e a saudade*, em especial o capítulo “Conversas com tempo: *Grande sertão: veredas*”. Neste capítulo, ela se ocupa em pensar a função que têm os casos de maldade contados “aleatoriamente” no início do romance. Essa opção, segundo a pesquisadora, funciona como uma preparação do ouvinte — e por extensão do leitor — para as violências por vir na vida jagunça que serão narradas adiante no livro. Lages defende, assim, que

... essas histórias preparam o interlocutor — e o leitor — para as histórias da jagunçagem em que Riobaldo se sente

diretamente implicado, para o relato de sua participação na vida jagunça, funcionando como evocação de algo por vir: o pacto e a questão do Mal como parte constitutiva do ser humano. (LAGES, 2002, p. 82)

Continuemos com os exemplos que trazem o diabo, agora associado à possibilidade de se fazer ou não pacto com ele. Diz Riobaldo ao seu ouvinte: “Agora, bem: não queria tocar nisso mais — de o Tinhoso; chega. Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto?” (ROSA, 2001, p. 40); “Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha?” (ROSA, 2001, p. 41), ou ainda, “O Arrenegado, o Cão, [...] ... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele?” (ROSA, 2001, p. 55). Essas primeiras menções ao pacto diabólico cumprem um papel de introduzir o leitor ao terreno diabólico do sertão, permitindo que ele se familiarize com a presença de figuras ditas pactárias, como é o caso do jagunço Hermógenes, bem como da crença cultural de que se pode realizá-lo. Além disso, a menção ao pacto também é útil na preparação do leitor para que receba o episódio do pacto com o diabo que será firmado pelo protagonista mais adiante na história, consistindo na principal peripécia do romance.

Além disso, há outros casos em que o diabo é citado por Riobaldo que parecem estar mais diretamente ligados a uma compreensão teológica articulada no romance, desenvolvendo a questão moral por excelência: “Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele... (ROSA, 2001, p. 58) ou “Deus é paciência. O contrário, é o diabo” (ROSA, 2001, p. 33); “E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo.” (ROSA, 2001, p. 27); “O senhor não vê? O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver — a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo.” (ROSA, 2001, p. 76); “Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. [...] É preciso negar que o ‘Que-Diga’ existe” (ROSA, 2001, p. 329).

Essas tentativas em delimitar o bem do mal, Deus do diabo, explicitam que a visão mítico-sacral de Riobaldo sobre o mundo é contrastada por uma visão lógico-racionalista. Isso ocorre porque, de um lado, trata-se de um crente que

usufrui um pouco de cada religião, resultado da formação religiosa comum aos habitantes do sertão. A esse respeito, Eduardo Coutinho, no artigo “O logos e o mythos no universo narrativo de Grande sertão: veredas”, afirma que essa dimensão mítica-sacral “se estende desde meras superstições e premonições até a crença em aparições e o respeito quase religioso por curandeiros e adivinhos, destacando-se nesse conjunto o temor ao diabo” (COUTINHO, 2002, p. 113).

Por outro lado, a busca por definições e explicações para as palavras vem da escolarização que fora proporcionada para Riobaldo quando jovem. Será a tensão entre a parte racional e a parte teológica da formação do narrador que o leva “a questionar seus próprios valores de homem do sertão” (COUTINHO, 2002, p. 115), inscrevendo a questão moral do romance. Consoante ao que diz Candido em “O homem dos avessos”, digamos numa síntese que, no romance, “combinam-se o mito e o logos, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem a sua introspecção tateante e extravasam sobre o Sertão” (CANDIDO, 2002, p. 139).

A interrogação sobre o diabo circunscreve ou “demarca” a instância de questionamento, embora não consista nela. Como diria Nunes, “a questão por meio da qual a verdade da obra se mostra [...] implícita às demais, não expressamente formulada como pergunta, e que a todas confere sentido, envolve o elemento conceptual, genérico, da ideia [...] sem resolver-se, entretanto, como ideia” (NUNES, 2013, p. 175). Pela multiplicidade de versões da pergunta sobre o diabo ao longo do romance é dado a entrever um problema que idealmente — usando do vocabulário benjaminiano — a obra elabora, a saber, a temporalidade estruturante da narração.

Sobre o uso do termo “ideal” no vocabulário de Benjamin, Nunes esclarece o seguinte:

A palavra *ideal*, na expressão de Walter Benjamin, é um termo-chave do idealismo germânico, usado crítica e especulativamente. Kant empregou-o [...] para assinalar a função reguladora das ideias racionais — Deus, por exemplo — sobre o conhecimento. [...] Representa, porém, relativamente à ordem empírica dos nossos conhecimentos, o *ideal* de unidade de todas as causas: a *ideia* apenas reguladora, de alcance metodológico, da ciência total, do sistema completo do universo. Nesse sentido, o *ideal* é autolimitação do conhecimento racional. (NUNES, 2013, p. 173-174)

Como resultado do uso que Guimarães Rosa faz de diversas temporalidades, são misturados o passado da ação, o presente da narração, e o futuro projetado nas ações do passado, ao ponto de resultarem num outro tempo, singular, o passado-presente. Neste procedimento de intercalar pensamentos de juventude aos da velhice, aglutinando esses dois tempos dentro do discurso, uma temporalidade singular do romance é elaborada. Esta, por sua vez, recebe destaque na abordagem de Nunes, sobretudo no que concerne ao terceiro ponto de reflexão.

A cada lembrança que acomete o velho Riobaldo no momento da narração, o passado é presentificado através do seu relato, projetando uma “terceira” unidade de tempo a que Benedito Nunes refere-se como “presente-passado”. Para reconstruir os passos percorridos, através de recursos que inserem na narrativa momentos de retrospectão, o narrador coloca a travessia em perspectiva, intercalando os acontecimentos vividos com as impressões sobre a memória que se tem destes [acontecimentos/episódios]. Resulta desse processo a ruptura com o modo cronológico de contar a própria história, de jeito que os acontecimentos que a compõem são narrados menos linearmente, do que em função da intensidade das marcas deixadas na memória e de como elas se associam a outras.

Agora, não nos deteremos na categoria de tempo no *Grande sertão: veredas*. Voltaremos a ela com mais vagar no terceiro capítulo deste trabalho, quando tratarmos da narração da travessia como construção dessa temporalidade. Aí, explicaremos melhor no que consistem as diferentes unidades envolvidas no processo de temporalização, bem como suas derivações, visando mostrar que “o passado, o presente e o futuro formam um só tempo que se distende” (NUNES, 2013, p. 165) de modo singular no romance. Por enquanto, ressaltamos que dentre os três pontos a serem examinados pela filosofia, está a temporalidade do romance considerada por Nunes como aquilo que a crítica extrai da obra e que a filosofia se empenha em formular em seus próprios termos.

Para melhor compreender a apropriação feita por Nunes nesta conversão do ideal do problema benjaminiano em “instância de questionamento”, vejamos a formulação de Benjamin no ensaio “*As afinidades eletivas* de Goethe” presente no volume *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe* (2009):

Esta [a crítica] permite ao ideal do problema aparecer na obra de arte, em suas manifestações sensíveis. Pois o que a crítica demonstra por fim na obra de arte é a possibilidade virtual de formular o seu teor de verdade como sendo o mais elevado problema filosófico.[...] Se for permitido dizer que todo belo se relaciona de algum modo com o verdadeiro e que o seu lugar vital na filosofia pode ser determinado, isso significa então que em cada obra de arte verdadeira pode ser encontrada uma manifestação do ideal do problema. (BENJAMIN, 2009, p. 81)

Conforme a literatura incorpora em sua forma um dos fundamentos da experiência humana, a temporalidade, o romance acaba por aproximá-la, pelo trabalho da linguagem, da filosofia. Nesse sentido afirma Nunes que é por meio do problema do tempo que as duas formas de pensar se irmanam, ou numa aproximação com Benjamin: “Não com a filosofia propriamente dita concorre a obra de arte; ela apenas estabelece a mais precisa relação com a filosofia *mediante o seu parentesco* com o ideal do problema.” (BENJAMIN, 2009, p. 80) (grifo nosso).

Por esse motivo, pode-se dizer da narração que ela é a construção mesma dessa temporalidade do romance, pois o discurso de Riobaldo, interligado à categoria do tempo, acaba por caracterizar o curso da narrativa. E justamente, conforme Nunes afirma em “Literatura e filosofia (*Grande sertão: veredas*)”, “na temporalidade, [que] surpreendemos, pois, a instância de questionamento do romance de Guimarães Rosa, propondo uma questão do e para o pensamento [...] que é por onde, em nossa época, a literatura e a filosofia mais se aproximam.” (NUNES, 2013, p.167). A questão do tempo fornece um manancial de questões para a filosofia, se considerarmos que a existência humana não apenas se dá nele, mas também se perfaz na consciência e no trabalho de verbalização dessa condição temporal.

Assim, a crítica vai em direção ao problema pertencente à obra, que é sua verdade a ser ruminada. No caso do *Grande sertão: veredas*, a experiência temporal do protagonista Riobaldo, apresentado tal como um problema pela crítica, consiste na instância de questionamento do romance de que estamos tratando. Tornada forma literária — narração — a experiência do tempo vivenciada por Riobaldo, e pelo ser humano em amplo sentido, ganha uma formulação que seria impensável para a filosofia. Com seus métodos e sua

linguagem, ela não poderia dar vida assim como o faz o romance ao circunscrever de tal maneira este problema do pensamento.

Para narrar a “matéria vertente” de que nos fala Riobaldo, é imperativo tentar traduzir o que foi vivido para que se perceba seu sentido. No entanto, colocar o tempo em palavras é tarefa difícil e perigosa, impossível de ser realizada com precisão. Nisso consiste a limitação da condição humana, tantas vezes levada em conta no discurso do narrador, por encontra-se sempre preso e consciente do “contar dificultoso”, e para o que a filosofia é útil na sua visualização e compreensão. Como diria Nunes, “o sujeito-narrador voltando-se para a linguagem, a cada momento preso às palavras e a cada momento fazendo ver através delas o que não pode ser narrado, mas só poeticamente mostrado.” (NUNES, 2013, p. 195). Talvez possamos dizer que o romance apresenta ao pensamento de quem o lê um *limite* de que participam conjuntamente — a obra, o leitor, o ser humano—, isto é, a necessidade de pôr em palavras os acontecimentos vividos, por mais que seja impossível fazê-lo justamente.

Se compreendermos a filosofia e a literatura como modalidades do pensamento distintas, a narração da travessia riobaldiana, que estrutura o *Grande sertão: veredas*, caracteriza a *forma* desta obra literária, tornando-se um problema a ser filosoficamente examinado. Através da instância de questionamento, inscrita no problema do tempo, a filosofia pode então “guiar”¹¹ aqueles dispostos a se perderem no sertão, ajudando-os a encontrar seu caminho até a realização conceitual, pelas veredas da narração. Nesse sentido, a filosofia pode auxiliar na seleção de termos, produzindo o movimento de separação entre o sentido mais ordinário e o conceito a ser produzido: “Mas, ao contrário da poesia, que permanece presa às palavras, a filosofia delas se desprende no movimento do conceito, sem perda dos fios metafóricos das analogias e dos esquemas imaginativos que ligam o pensamento conceitual à linguagem ordinária” (NUNES, 2013, p. 171).

Aliás, dentre os três pontos de incidência de ponto de reflexão, é o terceiro que faz a junção entre a filosofia e a literatura, trazendo-nos de volta ao início desta seção, quando mencionamos algumas perguntas dos textos compilados em A

¹¹ “Resulta daí que, desde o momento em que a consideração dos fundamentos do romance se eleva à contemplação de sua perfeição, a filosofia, e não o mito, está convocada a guiá-la.” (BENJAMIN, 2009, p. 81).

Rosa o que é de Rosa: o que caberia à filosofia num encontro com a literatura? O que pode ser extraído das obras literárias pela filosofia? O que ela pode vir a conhecer da literatura? Neste mesmo caminho, perguntaremos ainda: o que pode a filosofia aprender com a literatura?

Em “A matéria vertente”, Benedito Nunes situa a filosofia dentro do cerco contemporâneo, cuja concepção dessa forma de pensar não a separa tão facilmente da literatura. Sua compreensão de filosofia baliza as direções e decisões deste trabalho, o que esperamos estar mais claro neste ponto do texto. A fim de firmarmos este ponto e concluirmos a presente seção deste primeiro capítulo, tomemos a seguinte definição formulada pelo crítico:

A filosofia é reflexão crítica abrangente, que se sabe condicionada a estruturas verbais da língua, a metáforas e aos mecanismos retóricos do discurso. Antes de ser intuição poética à luz dos conceitos, o diálogo da alma consigo mesma, que foi como Platão entendeu o pensamento, a reflexão filosófica é um discurso encadeando palavras” (NUNES, 2013, p. 171).

Vimos que tanto a filosofia quanto a literatura penetram um mesmo solo, a linguagem, e entre elas está o uso que cada uma faz desses elementos verbais compartilhados, podendo ser mais ou menos inventivo. Neste lugar comum de criação verbal que se “avizinha, aproxima, dois domínios sistematicamente inversos [como a filosofia e a literatura]” (NUNES, 2013, p. 175), o parentesco entre a filosofia e outras formas de pensar é garantido. Mas, a depender da abordagem que se faça pela filosofia da obra, “essa relação [...] seria unidirecional. Ela vai da filosofia para a literatura; no entanto ‘o demônio da filosofia não teria o que fazer com o texto’.” (GUÉROULT, 1968, p. 10 Apud NUNES, 2013, p. 273).

Por um lado, a filosofia, ou a “reflexão filosófica”, seleciona as palavras mais proveitosas ao desenvolvimento de um discurso, destacando-as de seu uso vulgar e “comunicacional” (NUNES, 2013, p. 171) para que lhe seja atribuído novo funcionamento, de ordem conceitual. Este uso selecionado dos elementos de linguagem visa articular seus argumentos e estruturar um raciocínio, tornando-se o que em termos atuais, segundo Benedito Nunes, entende-se como filosofia.

Por outro lado, Benedito Nunes dirá em “Literatura e filosofia (*Grande sertão: veredas*)” que “...como objeto teórico, o nível de inteligibilidade da

Literatura está condicionado e delimitado pela natureza e pela extensão dos aspectos linguísticos do discurso.” (NUNES, 2013, p. 144). Dentro do processo de criação na linguagem, a literatura produz as “ideias-limite” que “em hora, às vezes, clareia[m] razão de paz” (ROSA, 2001, p. 25). Essas ideias que são colocadas à filosofia mostram ao pensamento a sua limitação, dada a impossibilidade de serem sinteticamente conhecidas. No entanto, essas ideias são simultaneamente capazes de clarearem de paz a razão pois podem ser elaboradas e especuladas, mostrando com isso a capacidade infinita e ilimitada do humano em pensar.

A propósito, retomemos por um instante a entrevista já mencionada, na qual Rosa afirma que “como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento.” (LORENZ, 1973, p. 343). Ao contrário, o escritor mineiro pautará sua criação não pelo *limite* mais baixo e fácil, mas optando pelo grande e raro, belo e elevado. Uma limitação, no sentido rosiano se dá em função das mais altas ideias, capazes de aproximar o pensamento humano do infinito, de Deus, das grandes virtudes e belezas, e do tempo, como no caso do romance. Assim, preocupado com o despertar da consciência do leitor para a vida, Rosa encontrou meios de realizar literariamente essa tarefa, levando-o ao limite, esgarçando o sentido das palavras.

Mas retomemos o que dizíamos sobre o uso da linguagem que condiciona a filosofia e a literatura. A linguagem também pode tornar-se presente enquanto tema elaborado pela narração, constituindo “o eixo-motor de todo o texto” (COUTINHO, 2006, p. 163). Nos textos “Linguagem e revelação: uma poética da busca” e “A obra de Guimarães Rosa em seu conjunto”, Eduardo Coutinho se debruça justamente sobre esse procedimento de elaboração da linguagem que, no *Grande sertão: veredas*, ocorre integrado à narração de Riobaldo, dentro da construção do seu próprio discurso. Segundo o crítico, o procedimento linguístico empregado no romance constrói uma metalinguagem do discurso, uma “consciência de ficcionalidade da obra” (COUTINHO, 2013, p.23), ou ainda, uma metalinguagem do discurso do narrador que ressalta a todo instante o caráter construtivo do discurso. Nesse sentido, ao fazer uso dos componentes linguísticos que estão à sua disposição para recontar a própria vida, formando com isso o fluxo da narração, o narrador reitera a dúvida sobre o grau de acerto das palavras

escolhidas para dizer aquilo que ele mesmo diz, assim como o modo em que está a fazê-lo:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. (ROSA, 2001, p.)

Para dizer de um discurso que ele possui qualidades filosóficas, faz-se necessário a apresentação de um caminho pelo qual o argumento pretenda se desenvolver. Conceber que há no objeto um problema e propor um trajeto através do qual se pode encaminhá-lo para uma resolução é elementar ao trabalho da filosofia. Em vista disso, Nunes sintetiza que a “filosofia interliga método e concepção” (NUNES), pois é ela quem apresenta o ponto de partida para o problema, bem como o direcionamento que este deve receber para que chegue ao ponto de chegada, isto é, as etapas pelas quais, depois de perpassadas, o problema poderá ser compreendido.

Mas será todo método legítimo quando se quer usar a filosofia para ler literatura? Essa é uma das preocupações de Benedito Nunes em seu texto “Guimarães Rosa quase de cor: memórias filosóficas e literárias”, no qual faz uma análise da incorporação da filosofia na obra de Guimarães Rosa. Neste texto, o crítico distingue quatro *modos*¹² pelos quais o exame filosófico de uma obra literária pode ser feito, cabendo-nos aqui sinalizar o que há de comum a todos eles. Referimo-nos ao princípio, previamente mencionado, que deve reger a reflexão filosófica, denominado pelo crítico de “ideal de inclusividade”.

Uma reflexão filosófica inclusiva reconhece, em primeiro lugar, que diversos veios discursivos — antropológicos, sociológicos, teológicos, históricos, etc — produzem diferentes conexões a partir da obra, podendo estar implicadas nela do ponto de vista estrutural, embora não a definam exclusivamente. Nunes ressalta ainda que “refletir filosoficamente é sempre colocar o objeto sob a multiplicidade dos nexos que o sustentam” (NUNES, 2013, p.146), de modo que, tendo em vista fazer conexões, a filosofia deve exercitar sua capacidade de

¹² São eles: o modo tópico, o modo instrumental, o modo nem instrumental nem histórico-filosófico e, por último, o modo bilateral. Ver NUNES, 2013, p. 269 -274.

diagnosticar e sobretudo de mostrar as conexões que configuram a obra. Depois disso, a filosofia é levada a tecer suas próprias considerações junto com demais soluções encontradas por outras leituras sobre o que uma mesma forma literária manifesta, suas questões e temas recorrentes. Dessa maneira, pode entrelaçar-se discursivamente a elas, agregando novas camadas de leitura.

Em segundo lugar, os diferentes modos de leitura e seus respectivos discursos sobre uma obra condicionam parcialmente a amplitude do próprio ângulo de percepção da filosofia sobre os objetos artísticos e literários, e isso também deve ser por ela assumido. Portanto, entende-se por inclusividade: “não apenas isto, mas também aquilo” (NUNES, 2013, p. 147). Sem se debruçar apenas em seu próprio método e seus conceitos correspondentes, a filosofia deverá evidenciar qual o manejo que se pode fazer das conexões feitas por outras formas de pensar a partir da obra, mostrando quais fios que formam a rede de pensamento que a obra abarca para lhes aderir ao próprio discurso.

Segundo a leitura junto ao *Grande sertão: veredas*, o que a filosofia aprende com a literatura é que apenas pela via da narração pode-se produzir um sentido para o que foi vivenciado. Em contato com a literatura, diz o crítico, “é a filosofia que aprende com a literatura que a experiência do Tempo — do humano, do tempo não físico — requer, para configurar-se, uma trama particular, uma forma de história ou de intriga” (NUNES, 2013, p. 217). O trabalho de verbalização que está contido na verdade da obra, é aquilo que a filosofia aprende com a literatura. Tal como dizíamos há pouco na aproximação entre Nunes e Benjamin, essa verdade da obra colocada à filosofia corresponde à articulação de uma trama ou enredo feito de palavras para que o tempo humano ganhe uma forma compreensível, dando assim “formato à vida” (NUNES, 2013, p.166).

Disposta a guiar o pensamento por um labirinto de questões trazidas pelo sertão rosiano, o caminho a ser percorrido pela filosofia torna-se mais interessante. Ao redirecionar o *perguntar* desde o objeto de reflexão para as perguntas que ela mesma coloca, interrogando-as “diante e dentro dela” (NUNES, 2013, p. 168)¹³, a filosofia amplia assim seu horizonte de discernimento, bem como o alcance das conexões feitas por ela. Dessa maneira, dirá Nunes que “ao

¹³ Em contato com a literatura, diz Benedito Nunes, “a filosofia tende a ir ao encontro de si mesma, a fim de não somente interrogá-la, mas também, refletindo sobre um objeto que passa a refleti-la, interrogar-se diante e dentro dela.” (NUNES, 2013, p. 168).

compreender a obra literária, a filosofia também se deixa compreender por ela” (NUNES, 2013, p. 274).

A essa altura, talvez possamos dizer que, além de neste encontro interdisciplinar ser a filosofia a aprender com a literatura, o caminho entre ambas se apresenta, em certa medida, inevitável. Ainda que percorrê-lo caiba à decisão de cada um, essa opção parece ser a via de maior resistência à desertificação desses modos de pensar em relação às suas ideias, sobretudo em função do uso que cada uma faz dos elementos de linguagem. Na tentativa de dizer esse *entre* que une e separa a filosofia da literatura, acaba-se por acolher, concomitantemente, suas diferenças, de maneira que a filosofia pode até fecundar a literatura, mas a literatura também a torna mais fecunda, capaz de fazer nascer dentro dela um sertão.

2

Viajar pelo mundo-sertão

Tudo eu absorvia, e tudo me lançava raízes.

Goethe

Daquilo que pôde averiguar ao longo dos caminhos por onde passava em suas viagens, Guimarães Rosa seguia anotando e registrando detalhadamente nos seus cadernos um manancial de referências e materiais, que posteriormente seriam referidos em correspondências que o escritor manteve com compadres e tradutores. Deste material devidamente anotado, estudado e depurado, Rosa recheia o romance e outras histórias com elementos objetivos da realidade sertaneja de onde parte: a matéria típica local dos Gerais.

Neste momento introdutório do presente capítulo, abordaremos a relação entre a *viagem* e a prática de Rosa escritor, cuja carreira na diplomacia lhe proporcionou conhecer diferentes países pelo mundo e cidades do Brasil. A partir desses registros de viagem, buscaremos pensar em que medida esse traço *viajante* que caracteriza a vida do escritor sertanejo é inseparável de sua literatura e, em especial, de *Grande sertão: veredas*. Ao passarmos por essa especificidade do trabalho de Rosa, um escritor *viajante*, pretendemos promover a transição para a viagem no romance, associada à narração da travessia de Riobaldo pelo sertão, tema central deste segundo capítulo que trataremos mais detidamente.

Para isso, direcionaremos nossa leitura sobretudo para a viagem realizada por Rosa com os vaqueiros, debruçando-nos principalmente na compilação de suas notas de viagem, inscritas em volume intitulado *A Boiada (2001)*, dividido em duas partes (“Boiada 1” e “Boiada 2”). Além das anotações, das descrições, da delimitação do cenário, do itinerário e das lembranças que acometeram Rosa na circunstância dessa viagem, tudo isso contido no texto mencionado, recorreremos também a alguns fragmentos de cartas escritas por ele, fazendo referência a esta experiência imersiva com os vaqueiros e a boiada. Dentre os cadernos 1 e 2, utilizaremos principalmente do segundo, que recebe mais explicitamente uma forma de relatório de viagem, visto que as anotações e descrições nele vêm datadas, junto de local e hora em que foram registrados. A respeito desses

registros repletos de detalhes, que pouco a pouco destrincharemos, Rosa confirma em uma correspondência a Pedro Bloch:

Você conhece meus cadernos. Quando saio montado num cavalo, pela minha Minas Gerais, vou tomando nota das coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem um voo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, a cada momento. Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS. (ROSA, 1983, p. 92 Apud ROSA, 2011, p. 191)

A fim de uma melhor contextualização da viagem de Rosa, vejamos alguns elementos biográficos, escolhidos principalmente do artigo de Ana Luiza Costa “Veredas de Viator”, presente no volume *Cadernos de literatura brasileira* (2006). Guimarães Rosa é nascido em Cordisburgo, no interior do estado de Minas Gerais, situado entre Curvelo e Sete Lagoas, cidade onde passou a infância ouvindo estórias de vaqueiro que eram contadas por quem passava pela venda de “seu Fulô” (COSTA, 2006, p. 10), seu pai. Estudou por um tempo em São João del Rei, seguido de Belo Horizonte, onde viveu até os 22 anos, cursando medicina. Recém-formado, Rosa começa a trabalhar em Itaguara, iniciando a profissão como médico, e anos depois vai trabalhar e viver com a família em Barbacena.

Mesmo Rosa pertencendo ao sertão e nascido ele próprio neste universo, passa a vida no exterior viajando. Além do período que percorreu o interior do Brasil exercendo a profissão de médico, depois, em razão de seu cargo como diplomata do Itamaraty, Rosa esteve em diferentes países do mundo, sobretudo na Europa e América Latina. Muito mais extenso que os dez dias de viagem pelo sertão mineiro, foi justamente nesse período na diplomacia quando Rosa, em função do seu trabalho, pôde visitar e viver em países como a Alemanha, Portugal, França, Bélgica, Holanda, Itália, Grécia e Colômbia. A passagem por esses países ficou registrada em algumas correspondências escritas para familiares e colegas, mas também nos caderninhos de estudos que Rosa alimentava com transcrições e anotações de suas leituras. Nesse sentido, os saberes vindos de outras nacionalidades foram adquiridos pelo escritor pela via do estudo em conjunto da vivência em cada um dos lugares onde esteve.

Nesta passagem por algumas das vivências de Rosa tentaremos mostrar, por um lado, que viajando pelo sertão mineiro, o escritor entra em contato com outras paisagens, já antes vistas, distantes de lá, que sequer se passaram no hemisfério sul do globo. Por outro lado, mesmo com o oceano o separando do Brasil e do lugar onde nasceu, o escritor, como homem do sertão, traz dentro de si a dedicação do vaqueiro com as vacas, no trato da linguagem e no processo de escrita das histórias. Rosa afirma na entrevista a Gunter: “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão” (LORENZ, 1973, p. 342). E essa mediação entre o sertão e o mundo, ocorre sobretudo pela capacidade do escritor em conjugar as letras, vozes e cultura do centro do mundo com as da periferia sertaneja, fazendo da sua (re)conexão com o sertão também uma imaginação, uma construção.

Nesse sentido, por mais que a viagem de dez dias de imersão com os vaqueiros tenha avivado os detalhes do universo sertanejo — fauna, flora, os homens e seus costumes, acidentes geográficos —, este não era uma novidade para o escritor vaqueiro. Além disso, os saberes adquiridos através do estudo e da vivência de Rosa em relação a outras línguas e nacionalidades também não se separam da sua escrita. É como se, diante de cada uma das paisagens, Rosa entendesse que “precisaria de arrecadá-las, levá-las comigo, para casa” (ROSA, 1950, p. 62 Apud COSTA, 2011, p. 191) e, depois, para as histórias, de modo que os registro em forma de carta ou de anotações nos cadernos de viagem cumprem um papel importante.

De acordo com o caminho que a crítica opte percorrer, os aspectos biográficos do escritor podem ser considerados relevantes ou irrelevantes para uma abordagem estética da obra. Isso porque a opção de se utilizar ou não da biografia numa argumentação vem em função de determinada concepção de crítica e, consequentemente, de noções como as de autoria, de estilo e de gênero, bem como os papéis que lhes são respectivamente atribuídos. Entendemos que, apesar do trato biográfico ser conveniente para esclarecer algumas opções formais assumidas por Rosa em sua literatura, ele não é imprescindível para que o leitor entre em contato e se sensibilize com suas histórias.

Aliás, o próprio Rosa ressalta numa carta incluída na *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* (2003) que o aspecto “documental” do livro “é apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um ‘mal necessário’, mas jamais

devendo predominar sobre o poético, o mágico, o *humor* e a transcendência metafísica” (ROSA, 2003, p. 123). Dessa maneira, nossa passagem pela viagem de Rosa com os vaqueiros vem em proveito de mostrar que mesmo os relatos escritos nos diários são feitos com uma camada de magia, de maravilha, de fabulação. Pois, como indica Ana Luiza Costa em seu artigo “João Rosa, *viator*”, até o gesto mais sutil que aparece no “deslocamento pelo espaço é imediatamente transformado em texto” (COSTA, 2008, p. 327), dando corpo a uma literatura produzida em movimento, no ritmo da boiada.

Dito isso, na entrevista com Gunter Lorenz, já antes mencionada, Rosa dá a seguinte declaração: a “vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida” (LORENZ, 1973, p. 330). Para o escritor mineiro, a “legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo ‘compromisso no coração’.” (LORENZ, 1973, p. 341). Ou ainda, em outro contexto, o escritor mineiro dirá na correspondência com o tradutor Edoardo Bizzarri: “Os livros são como eu sou” (BIZZARRI, 1980, p. 90), dando a entrever certa continuidade entre as práticas que cultivava enquanto escritor — pensador e diplomata — e suas histórias, tornando difícil separar a biografia de Rosa como criador das suas criaturas.

Evidente que há diferentes modos de direcionar esta concepção de Rosa sobre o compromisso entre o trabalho da criação literária com a vida. Fato é que na obra deste escritor há uma coerência entre ambas,¹⁴ dado seu compromisso em inscrever a vida naquilo que se escreve. Depois de tanto tempo vivendo no sertão, familiarizado com esse ambiente, Rosa traz consigo memórias da infância passada naquele lugar que, junto das vivências internacionais, fazem aflorar outro

¹⁴ Sinalizemos ainda a seguinte ressalva feita por Rosa a Lorenz. Imprimir a biografia na obra não é o mesmo que personificá-la segundo as tendências pessoais do seu autor, diferença esta que o escritor mineiro faz questão de ressaltar: “A personalidade do escritor, ao escrever, é sempre seu maior obstáculo, já que deve trabalhar como cientista e segundo as leis da ciência [...]. A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever.” (LORENZ, 2013, p. 346). Para Rosa, permitir que a personalidade apareça na obra tem a ver com o trato que o criador dá aos elementos que estão à sua disposição, sendo eles, no seu caso de escritor, as palavras e a linguagem. Dentro da infinitude da linguagem, caberia ao escritor, segundo Rosa, optar pelo seu uso mais objetivo, pois o uso subjetivo impediria que outros acessem e consequentemente contemplem a obra. Somente através do tratamento objetivo da linguagem, afirma Rosa, “o incompreensível pode, pelo menos, ser contemplado objetivamente” (LORENZ, 2013, p. 346-347).

imaginário — estético, filosófico, literário... — sobre o sertão a ser elaborado por ele literariamente, para que nele aconteçam suas estórias.

Antes de escrever *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas*, Rosa imergiu no mundo dos vaqueiros, acompanhando-os, a cavalo, na transferência de uma boiada no interior do estado de Minas Gerais. Graças aos “diários [que] permitem recompor o trajeto do escritor” (VASCONCELOS, 2011, p.189), como define Sandra Guardini em “Sertão em memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa”, é possível acompanhar aquilo que aparecia em diferentes pontos do caminho percorrido por ele e a boiada, já que as anotações não se deram posteriormente à viagem e sim enquanto ela acontecia, numa captura do tempo presente. Neste fragmento de uma carta ao seu compadre Mário Calábria, recuperado pelo texto “Veredas de Viator” de Ana Luiza Costa, presente no volume *Cadernos de Literatura Brasileira* (2006), o escritor mineiro afirma:

Você vai para Roma, minha branda inveja esvoaça. Quando ouço ou penso Itália, minha alma se prostra... Mas amo também outras regiões, mais ásperas. Prova? Estou-me preparando para, daqui a dias, ir acompanhar, rústica, árdua, autenticamente, uma boiada brava, em percurso de 40 léguas, lá do sertão sagarânico, da fazenda de Sirga — entre burutizais belíssimos e chapadões de matagal inviolado — até a fazenda São Francisco, de um primo meu, lá perto de Cordisburgo. Já ando nos preparativos, arrumando mochila, cantil, roupa cáqui, pois serão 15 dias no ermo, a carne seca com farinha-de-mandioca e café com rapadura, sob sol, poeira, lama e chuva. Odisseus. (ROSA, 1952 Apud COSTA, 2006, p. 29)

Segundo Sandra Guardini no artigo que acabamos de mencionar, “Da convivência de Rosa com os vaqueiros, com seu universo, histórias e costumes, surge o painel humano que compõe” (VASCONCELOS, 2011, p. 194) várias de suas estórias. A escolha por ambientar regionalmente o *Grande sertão: veredas* toma como referência espacial para a construção do cenário o ambiente sertanejo, formando um primeiro plano do sertão por onde a viagem riobaldiana espacialmente se perfaz. Nesse sentido, há uma relação entre o sentido etnográfico e topológico da travessia que Riobaldo segue com o bando jagunço e o sentido do itinerário que Rosa, os vaqueiros e a boiada percorreram, dada a transposição de inúmeras referências para o romance, que exemplificaremos mais à frente.

A respeito dessa “transposição” que consideramos ocorrer da viagem de Rosa para a literatura, cabe fazermos referência ao ensaio “João Rosa, viator”, já mencionado, presente em *A poética migrante de Guimarães Rosa* (2008). Nesse texto, Costa afirma que as anotações nos caderninhos decorrem do “olhar do escritor-viajante, orientando suas escolhas no momento de ‘inscrever’, ‘transcrever’ ou ‘descrever’ o que ele vê, ouve ou imagina durante a viagem” (COSTA, 2008, p. 314). A diferença entre esses três modos de proceder no registro escrito de anotações de campo etnográficas vem das leituras que Ana Luiza Costa faz de James Clifford em *Notes on (Field)notes* (1990). Vejamos a seguir cada modo trazendo com eles um exemplo d’*A boiada*.

A *inscrição* do que aparece no momento presente ocorre no sentido de uma anotação breve, sob a forma de palavras, frases e observações rápidas, tendo em vista evitar que os eventos se percam ao longo da viagem a ponto de serem esquecidos. São precisas, concisas: “Na árvore: jatobá, jenipapeiro, imbaubas, imbaubas, ingazeiro, canela, pau-d’arco.” (ROSA, 2011, p. 40). Já na *transcrição*, ocorre a reprodução por escrito daquilo que foi falado, explicado, cantado, enfim, oralizado por uma outra pessoa, sendo este o caso principalmente do registro dos contos, canções e cantigas, provérbios, rimas, reproduzindo aquilo que falam os vaqueiros. Por exemplo: “— O senhor está assinando (tomando nota de) tôda essa bobagem... ([vaqueiro] Zito)” (ROSA, 2011, p. 71). A *descrição*, por sua vez, ocorre quando o escritor se apropria daquilo que é observado, integrando às anotações suas impressões e seu modo de experienciar aquele acontecimento, a paisagem e o lugar, conferindo aos registros singularidade, tal como em: “Quando se passa no provisório orvalho, fica-se molhadinho, todo, como de chuva” (ROSA, 2011, p. 85) Em uma síntese: a descrição compreende as anotações feitas já com certo grau de inventividade por parte do escritor, não são tão sintéticas como as inscrições nem tão miméticas quanto às transcrições.

A viagem com a boiada garantiu ao escritor sertanejo observar aspectos da fauna e da flora numa vastidão de detalhes. A começar pelo nome das espécies das plantas e animais e do comportamento de cada um, todas as minúcias foram transportadas para o caderninho, além do nome popular que cada um recebe. Depois, os efeitos que cada coisa lhe evocava segundo suas características, formas e ritmos, os sons e odores ao redor, eram todos descritos por Rosa de forma sinestésica, única, precisando o momento de cada sensação que aqueles seres e

aquela geografia lhe proporcionaram. Além disso, o escritor demonstra como a passagem das horas e das estações causavam o comportamento da vegetação e do cenário local, sobretudo no que diz respeito à mudança de coloração, em que a cor amarela das folhas e flores recebe grande destaque, indicando o avanço do ciclo vital. Em conjunto a essas notas, Rosa aglutinava às descrições da composição da geografia lembranças de outros lugares, cuja estética lhe aparentava certas similaridades.

Se “para o escritor, a viagem, o contato com a terra, sons e odores serviam de impulso à atividade literária” (COSTA, 2008, p. 313), desde a documentação das imagens, das cantigas e comentários, a reprodução das histórias, cenários, até a listagem de nomes, animais e plantas, minerais, vão delineando o universo vaqueiro do sertão. Logo, vamos percebendo o porquê de tudo aquilo que Rosa pôde observar da garupa de seu cavalo nesta viagem pelo cerrado ter sido registrado minuciosamente nos caderninhos.

Dentre os escritos de *A Boiada*, iremos nos ater àqueles que coincidem explicitamente com momentos de *Grande sertão: veredas*. Por isso, percorreremos as anotações que tratam dos bois e vacas e também de um dos locais que têm relevância no romance, cotejando neste a aparição dos elementos que acabamos de elencar. Embora Rosa tenha registrado nas cadernetas todos os locais por onde parou, incluindo os morros, rios, veredas e vilarejos mais próximos, para os fins desta subseção (2.1) focaremos nas referências à Fazenda Santa Catarina. Com esta opção não estamos deixando de lado as menções ao Rio São Francisco, que tem papel fundamental no romance, mas o que pretendemos abordar a respeito deste rio será trabalhado no segundo capítulo, onde destrincharemos os *motivos* da viagem de Riobaldo pelos Gerais, associada ao episódio da travessia do rio com o Menino.

Detalhemos um pouco mais o percurso e o modo como ele foi percorrido por Rosa e a boiada. Do ponto de vista da geografia e toponímia, a viagem com os vaqueiros está situada no território dos Gerais, no cerrado brasileiro, mais especificamente no estado de Minas Gerais, partindo de Sirgá até Araçaí. A viagem, com duração de dez dias, ocorreu no mês de maio de 1952 e foi orientada pelo chefe vaqueiro Manoel Nardy, que aliás ganha, posteriormente, a proporção de um personagem chamado Manuelzão, na novela “Uma estória de amor: festa de Manuelzão” presente em *Corpo de Baile* (1956).

Quando Rosa opta por viajar por Minas Gerais como participante da comitiva de vaqueiros, ao invés de passar pelas cidades vindo de barco pelo Rio das Velhas podendo assim apenas vê-las à distância, ele caracteriza o estilo de viagem a realizar. A começar por Sirga, de onde partiu a boiada, uma fazenda localizada no estado de Minas Gerais. Entre os municípios de Barreiro Grande e Lassance, a fazenda encontra-se nas proximidades de um outro município mineiro, já um pouco mais conhecido, Três Marias, no centro-norte do estado. Conduzida para subir pela Serra dos Gerais, a boiada viajou no sentido da fazenda Algodões em Araçaí, situada no centro de Minas Gerais, entre os municípios de Cordisburgo e Sete Lagoas.

No romance, o “baixio da Sirga” é o local em que Riobaldo, em sua meninice junto de sua mãe, ficava “existindo em território baixio da Sirga, da outra banda, ali onde o de-Janeiro vai no São Francisco, o senhor sabe. Eu estava com uns quatorze anos...” (ROSA, 2001, p. 59). Lá, o protagonista conhece o Menino que mais adiante se revelará Diadorim, o companheiro jagunço. Esse episódio do encontro entre os dois meninos será abordado mais detidamente neste segundo capítulo, quando tratarmos do motivo da viagem de Riobaldo pelos Gerais.

Na busca pelas vacas¹⁵, a convivência de Rosa com o dia a dia da boiada fornece mais uma demonstração de seu compromisso em escrever impregnado de matéria viva. Em ocasião de outra viagem, Rosa teria declarado ao vaqueiro Mariano que, mais do que penetrar a cabeça do vaqueiro, “só queria era penetrar na alma de um bovino!” (COSTA, 2008, p. 318). Pretendendo imergir no universo dos vaqueiros e aproximar-se desse modo de pensar ocupado pelo boi¹⁶ e seus cuidados, o escritor se propõe a realizar uma viagem, conforme cita Sandra Guardini em “Vozes do centro e da periferia”, ocupando “posição privilegiada não só de observador, mas de participante de um modo de vida” (VASCONCELOS, 2008, p. 382-383). Assim, com a minuciosa atenção a tudo que povoa o mundo do boi e a incorporação desses registros, um universo vai ganhando forma no plano literário.

¹⁵ “Uma formulação que o aproxima [Rosa] de antropólogos que estudaram outros povos boieiros, como Evans-Pritchard (1978), [...] para quem ‘cherchez la vache’ é o melhor conselho que pode ser dado àqueles que desejam compreender o comportamento *nuer*. Rosa também daria este mesmo conselho àqueles que desejam penetrar no mundo do sertão.” (COSTA, 2008, p. 322)

¹⁶ COSTA, 2008, p. 322.

Segundo Rosa, os vaqueiros são pessoas que apuram com paciência e cautela os próprios pensamentos, “a quem o simples fato de meditar causa prazer” (LORENZ, 1973, p. 336). A tendência ao pensamento meditativo dos vaqueiros viria, por sua vez, da lida com os bois, as vacas e os cavalos, que lhes proporcionam entrar em contato com as “tristezas do mundo”¹⁷, com sofrimentos humanos que se podem entrever no olhar desses animais. Foi interessado em participar do modo de vida dos vaqueiros e da filosofia com que eles tomam suas decisões, sobretudo em relação aos animais, que Rosa resolveu passar uma temporada de imersão com a boiada e os boiadeiros.

A dedicação dos vaqueiros em relação ao gado, sua integração com eles, deixando que o próprio pensamento venha a se ocupar e a funcionar no tempo das demandas dos animais, é algo para o qual o interesse de Rosa se volta. Para o escritor, deveríamos aprender outra vez o costume de “dedicar muito tempo a um pensamento” (LORENZ, 1973, p. 336), sobre o que a cultura vaqueira tem muito a ensinar. Sobretudo no que diz respeito à escrita, à produção literária, pois ao invés de apressar-se para responder perguntas, medita por demorado tempo sobre um mesmo pensamento. Nesse sentido, o trato dos bois proporciona aos vaqueiros a ocasião para meditarem diariamente, por demorado tempo, sobre os assuntos universais, existenciais, usufruindo assim do “bom da vida” (ROSA, 2001, p. 304).¹⁸

No romance, Riobaldo faz uma observação que se aproxima de Rosa nesse sentido de assemelhar um aspecto anímico no homem ao comportamento animal: “Acho que o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada: quando rumo para tristeza e morte, vai não vendo o que é bonito e bom.” (ROSA, 2001, p. 202). A partir do interesse pela cultura boieira, demonstrado nas anotações do que pôde observar dos bovinos, verificamos diferentes aspectos do comportamento desses

¹⁷ “Se olhares nos olhos de um cavalo, verás mui-to da tristeza do mundo!” (LORENZ, 1973, p.323)

¹⁸ Do ponto de vista dos estudos de Rosa sobre teologia, religião e filosofia, a busca pelo modo de pensar vaqueiro e a fascinação atribuída aos bovinos se associam ao pensamento dos Upanixades e a sua admiração pela filosofia Hindu. Segundo o pensamento dos Upanixades, o boi tem conotação sagrada pois é a representação de “uma das formas do eterno Brahma” (NUNES, 2013, p. 105). Fiquemos com a seguinte definição do “Brahma” ou “Brama”: “substantivo neutro que significa primitivamente *fórmula mágica*. Mais tarde atingiu o sentido da força imanente à cantiga religiosa, para, finalmente nos upanixades, referir-se à alma universal, à força eterna, infinita, que cria e conserva o mundo” (HESSE, 2011, p. 27). “Preenchidas totalmente com Brahman estão as coisas que vemos,/Preenchidas totalmente com Brahman estão as coisas que não vemos./De Brahman flui tudo o que existe:/ De Brahman, tudo - todavia, ele ainda é o mesmo. /OM... Paz - paz - paz.” (PRABHAVANANDA, p. 11).

animais. De modo a singularizar e caracterizar cada uma das vacas e bois, são inscritos nos cadernos mais de 170 (cento e setenta) nomes próprios, que evidentemente não listaremos¹⁹ aqui, além da descrição da cor da pelagem, do formato dos chifres e da maneira como mugem. Vejamos alguns exemplos:

“Chamo Figueira [vaca], que nos espiava, sempre: fixa-se mais, põe uma orelha para trás, depois põe ambas.” (ROSA, 2011, p. 67); “O bezerrinho cinzento felpudo - visto de trás vai como um meninozinho de capus” (ROSA, 2011, p. 111); “A vaca ‘Pintura’ é roceira” (ROSA, 2011, p. 18); “Bezerrinha grandota, mamando” (ROSA, 2011, p. 69); “Mugidos: - Mööoe... - Mõn’hh...” (ROSA, 2011, p. 69); “Agora, as vacas estão com pouco leite, os pastos já estão muito ruins” (ROSA, 2011, p. 66).

Além disso, os cadernos captam o comportamento desses animais em diferentes momentos. Na contagem, no cansaço depois de caminhar, na impossibilidade de enxergarem bem, na hora de dormir e de comer, na relação com os filhotes, etc.; Rosa descreve os bois, vacas e bezerrinhos tão de perto que inclusive as motivações para seus gestos também constam nos registros, armando um jogo de sensações. Vejamos ainda alguns casos na *Boiada*:

“Chamada pelo nome: a vaca se volta; estica uma das orelhas para trás” (ROSA, 2011, p. 66); “Boi não gosta de beber água fria, e não bebe de manhã (ao contrário do cavalo)” (ROSA, 2011, p. 130); “O gado faz uma cruz no chão, para deitar em cima: risca com uma pata, anda à roda, risca outra vez, fazendo a cruz, e se deita por cima. Todos! Até os bezerrinhos!” (ROSA, 2011, p. 130); “A boiada vem lá do cerrado. Olha a poeira dela (por cima das árvores)...” (ROSA, 2011, p. 120); “Os bezerrinhos se deitam, no curral – chão de estrume, cheiroso cimento. Se lambe, um; se encostam” (ROSA, 2011, p.128); “Quando escutam uma coisa, mas não estão enxergando: ficam trocando as orelhas (uma para trás, depois a outra); quando ouvem um pássaro, por exemplo” (ROSA, 2011, p. 68).

Uma vez imerso no modo de observar dos vaqueiros, a ponto de torná-lo parte integrada do seu próprio modo de observação — ou, se quisermos, de observância —, Rosa faz de si mesmo um vaqueiro, um aprendiz de vaqueiro, ou ainda, um escritor-vaqueiro. Nessa condição, os escritos de viagem ficam sujos de esterco, sangue, suor de boi, e a obras também são marcadas pela presença animal,

¹⁹ Para a lista contendo os nomes das vacas, ver: ROSA, 2011, p. 66.

sobretudo dos bovinos, que é ressaltada. Segundo Benedito Nunes: “o Boi é o verdadeiro totem, o nune do sertão na obra de Guimarães Rosa. Sua presença domina de *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*, passando por *Corpo de baile*” (NUNES, 2013, p. 282).

Não nos cabe destrinchar esses exemplos, pois a presença do gado no *Grande sertão: veredas* não corresponde ao nosso problema central. Na aproximação entre as viagens de Rosa e de Riobaldo pelo sertão, queremos mostrar, no caso do boi, a profusão que ocorre das anotações de viagem em sua obra em amplo sentido e no romance em particular. Vejamos, dessa vez, alguns exemplos bovinos no romance:

“[Zé Bebelo] sagaz assim me olhava, chega me cheirar só faltasse, de tornados a encontrar no curral, como boi a boi.” (ROSA, 2011, p. 622); “Vaqueiros? Ao antes — a um, ao Chapadão do Urucúia — aonde tanto boi berra...” (ROSA, 2011, p. 47); “Diante de mim, [...] sarado, cabra velho guerreiro: ele boiava língua em boca aberta.” (ROSA, 2011, p. 85); “Uns dormindo, como boi malha [...] Cantavam cantarol, uns, aboiavam sem bois.” (ROSA, 2011, p. 179); “E todos também, ao em um tempo — feito um boi só, ou um gado em círculos, ou um relincho de cavalo.” (ROSA, 2011, p. 297); “Um dia, sem dizer o que a quem, montei a cavalo e saí, a vão, escapado. [...] E marchei duas léguas. O mundo estava vazio. Boi e boi. Boi e boi e campo. Eu tocava seguindo por trilhos de vacas. Atravessei um ribeirão verde, [...] ali era vau de gado.” (ROSA, 2001, p. 303-304).

Uma vez que o pensamento boieiro é estruturante no romance, torna-se difícil para o leitor experienciar o contraste entre o modo de vida vaqueiro e outro modo, mais “urbano” e letrado, pois eles se apresentam de modo muito misturado. Com exceção das vezes que Riobaldo dirige-se ao ouvinte da estória, estimando-o com alguns adjetivos que lhe qualificam de tal maneira, doura e moderna, elementos populares e eruditos estão fundidos inteiramente na linguagem falada pelo narrador, imerso ele mesmo nesta realidade do mundo-sertão. Colocadas “no mesmo nível, a ação verbal e a ação romanesca, a palavra poética e a gesta, uma produzindo a outra incessantemente, e juntas produzindo o sertão-linguagem, o sertão-mundo, cujas veredas são também caminhos da língua portuguesa” (NUNES, 2013, p. 133-134). Isso se dá em função da técnica de escrita usada por Rosa, causando estranhamento pela linguagem única e exuberante elaborada no

romance, e não pela distinção de uma suposta “língua sertaneja”. Adentraremos, logo mais, o trato dado por essa literatura ao regionalismo literário, vigoroso no Brasil naquele contexto.

2.1

Regionalismo ilimitado de João Guimarães Rosa

Voltemo-nos agora para a Fazenda Santa Catarina e as incidências desse lugar nos escritos de viagem de Rosa e no romance. Comparemos as duas formulações a seguir. A primeira foi retirada da *Boiada*: “A Fazenda Santa Catarina fica perto (junto do) céu — um céu de azul pintural — de Pisa ou Siena — com nuvens que não se removem. Chega a boiada, às 2 horas. Uns mugem com o corpo inteiro!” (ROSA, 2011, p. 125). A segunda, como veremos, foi retirada do *Grande sertão: veredas*, e com exceção das observações de Rosa escritas entre os sinais de travessão (“—”), é muito semelhante à primeira: “A Fazenda Santa Catarina era perto do céu — um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. A gente estava em maio [...] o sol bom, o frio de saúde, as flores no campo, os finos ventos maiozinhos. [...] Ali, a gente não vê o virar das horas” (ROSA, 2001, p. 205).

No terceiro dia de viagem, dia 21 de maio de 1952, vindo do distrito de Andrequicé, a cerca de 32 quilômetros de Três Marias, Rosa chega à Fazenda Santa Catarina: “Chegamos à 1h. e 15’ na Fazenda Santa Catarina, do Sr. Pedro Mendes” (ROSA, 2011, p. 125). Façamos a transposição para o romance. Do ponto de vista da época do ano, é também no mês de maio quando Riobaldo chega pela primeira vez a essa mesma fazenda, coincidindo com o período em que Rosa passava pela região.

Outra coincidência entre os depoimentos de Rosa e Riobaldo diz respeito ao tempo. Conforme vimos acima, Riobaldo afirma que na ocasião em que esteve na Fazenda Santa Catarina, tinha a sensação de indiferença ao passar do tempo. Sem poder ver “o virar das horas” (ROSA, 2001, p. 205), durante a temporada que passou por ali, cabia o olhar para tantos elementos que compõem aquele lugar: muitos pássaros voando e galinhas ciscando, os cheiros diversos, o sabor do leite e do café tomados em xícara, a cor das flores, o “valor viável em tudo que era cordato e correntio” (ROSA, 2001, p. 205). De modo similar, Rosa também

registra nas notas de viagem uma sensação semelhante a essa descrita pelo narrador do romance, enquanto assistia

A beleza do céu. 5 horas da tarde: nuvens extensas, enormes, estranhamente suspensas, de diferentes pinturas: geleiras alpinas, e Monte Branco, icebergs- escarpas nelas, hanquises, outras de azul, porcelana, de Copenhague; outras, acima, quase tôrvas, tempestuosas, fingidas. Delas é que vêm os periquitos! Entre todas, aquele suave céu toscano, e indiferente ao passar das horas. (ROSA, 2011, p. 128)

Voltaremos mais à frente a esta citação da *Boiada*. Interessa-nos, por ora, focar na semelhança entre o modo como Riobaldo vivencia os dias que passou na fazenda, atento e imerso àquela experiência com as belezas do sertão, e o jeito como Rosa viaja com os vaqueiros, buscando absorver e descrever aquilo que vê com abundância de detalhes.

Do ponto de vista da localização geográfica, tanto Rosa quanto Riobaldo falam da fazenda como estando situada num ponto alto das serras dos Gerais. A Fazenda Santa Catarina ocupa posição importante no romance e é apresentada nas palavras de Riobaldo como se fosse o paraíso no meio do sertão, um lugar idílico, belíssimo e pacífico. E, embora não confira nas notas da *Boiada* o mesmo tom sacral dado à fazenda no romance, Rosa ressalta sua sensibilização à beleza “pintural” daquele cenário e principalmente do céu.

A fazenda demarca também um território que remete a afetos amorosos experimentados pelo narrador. Lá vivia um dos amores de Riobaldo: a moça Otacília, que “era risonha e descritiva de bonita” (ROSA, 2001, p. 205), com quem ao final da história o ex-jagunço vem a se casar. Por Otacília, Riobaldo nutre um sentimento claro de amor, puro e espiritualizado, em comparação aos seus outros dois amores: por Diadorim e por Nhorinhá, que recebem dele amor de diferentes tipos, de um lado o tipo primitivo e caótico, e do outro lado o passional e carnal²⁰.

²⁰ No capítulo “O amor na obra de Guimarães Rosa” em *A Rosa o que é de Rosa*, Benedito Nunes propõe uma relação entre as três fases de Eros descritas por Platão em *O Banquete* (1950) e os três “estágios do amor” presentes no *Grande sertão: veredas*. Para o crítico, o amor experimentado por Riobaldo pelas personagens de Nhorinhá, Otacília e Diadorim não são do mesmo tipo, mas se distinguem segundo a qualidade, compreendendo respectivamente o amor erótico, o ideal e o primitivo. Para essa discussão acerca dos diferentes tipos de amor nesta obra de Rosa, ver: NUNES, 2013, p. 37-77.

Na *Boiada*, vimos como Rosa descreve nas alturas celestiais a localização da fazenda Santa Catarina em meio aos Gerais. No romance, podemos dizer que tanto a personagem de Otacília quanto o lugar onde mora, são *pintados* de modo a ressaltar sua serenidade e beleza, em que Riobaldo encontra-se reconfortado. Isso porque a imagem de Otacília, em meio às lembranças do protagonista, anda associada à fazenda “perto do céu”, criando no seu entorno um sentido de proteção dos desassossegos e males infernais da vida jagunça. É como se ela fosse mesmo um anjo, uma benção vinda de Deus, ela está na porteira da fazenda, no paraíso no sertão, à espera do retorno de Riobaldo.

Otacília é descrita suavemente, com adjetivos elevados, celestiais, iluminados, perfeitos, idealizados; fazendo jogo de luz em contraste com os outros dois amores de Riobaldo, Nhorinhá e Diadorim: “quando Otacília comecei a conhecer, nas serras dos gerais, [...] que quando só vislumbrei graça de carinha e riso e boca, e os compridos cabelos, num enquadro de janela, por o mal acêso de uma lamparina” (ROSA, 2001, p. 204). Objeto do mais elevado e nobre amor, Otacília leva o ex-jagunço à redenção durante sua vida.

Otacília, o senhor verá, quando eu lhe contar — ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado, suspendendo, se diz: quando os anjos e o voo em volta, quase, quase. A Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda. Otacília, estilo dela, era toda exata, criatura de belezas. (ROSA, 2001, p. 156)

Além da beleza e do ar etéreo atribuído à sua imagem, a alvura e delicadeza de Otacília vêm inscritas na cor branca: “Minha Otacília, fina de recanto, em seu alcance de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. [...] Toda a moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais.” (ROSA, 2001, p. 205-206). Assim como a pele de Otacília, há uma flor que no romance recebe um nome diferente a depender da mulher por quem é oferecida, e que também apresenta essa mesma coloração branca. No caso de Otacília, objeto do amor ideal de Riobaldo, a flor recebe o nome de *casa-comigo*; mas no caso da moça Nhorinhá, a prostituta que recebe do jagunço o amor profano, *dorme-comigo* é como a flor é chamada.

Seja nos canteiros de jardim das casas-de-fazenda, seja num canteiro figurando o coração de Riobaldo, dentre as tantas flores que o preenchem,

sobressai a brancura da flor *Casa-comigo*. E se as flores nos canteiros são também as mulheres na vida amorosa do jagunço Riobaldo, a brancura e pureza de Otacília a fazem sobressair aos olhos do jagunço. “Mas, na beira da alpendrada, tinha um canteirozinho de jardim, com escolha de poucas flores. Das que sobressaíam, era uma flôr branca — que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio — alteada e muito perfumosa” (ROSA, 2001, p. 206).

Ainda a respeito da flor branca do cerrado, *Casa-comigo*, há mais uma coincidência entre as notas da *Boiada* e o *Grande sertão: veredas*. A semelhança entre ela e a flor de caeté também confundiu Rosa na viagem por Minas. Nos registros da *Boiada*, o escritor teria anotado que “A flor — (pareceu-me caeté) — chamada casa-comigo. É branca, parece lírio. E é muito perfumosa.” (ROSA, 2011, p. 126). No romance, por sua vez, Riobaldo engana-se ao pensar que a *casa-comigo* “branca — que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio” (ROSA, 2001, p. 206).

Vejamos outros fragmentos no romance em que a menção à fazenda aparece explicitamente vinculada à personagem de Otacília: “Moça que dava amor por mim, existia nas Serras dos Gerais — Buritis Altos, cabeceira de vereda — na Fazenda Santa Catarina. Me airei nela, como a diguice duma música, outra água eu provava. Otacília, ela queria viver ou morrer comigo ...” (ROSA, 2001, p. 67-68); “Ver belo: o céu poente de sol, de tardinha, a roséia daquela cor. E lá é cimo alto: pintassilgo gosta daquelas friagens. Cantam que sim. Na Santa Catarina. Revejo. Flores pelo vento desfeitas. Quando rezo, penso nisso tudo.” (ROSA, 2001, p. 323-324); “E em Otacília, eu não pensava? No escasso, pensei. Nela, para ser minha mulher, aqueles usosfrutos. Um dia, eu voltasse para a Santa Catarina, com ela passeava, no laranjal de lá. Otacília, mel do alecrim.” (ROSA, 2001, p. 330); “Nela [em Otacília] eu queria pensar, na ocasião; mas mal que, cada vez, achava mais custoso. A ser que se nublando a sustância da recordação, a esquecida formosura. Assim a nossa conversação de amor, lá na Santa Catarina...” (ROSA, 2001, p. 426) “... viemos subindo até chegar de repente na Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda. [...] E era em maio, pousamos lá dois dias, flôr de tudo, como sutil suave, no conhecimento meu com Otacília” (ROSA, 2001, p. 323).

Segundo Alan Viggiano, escritor de *Itinerário de Riobaldo Tatarana [geografia e toponímia em Grande sertão: veredas]* (2007), a fazenda onde vive Otacília localiza-se, dentro do romance,

num lugar chamado Buriti Bom. Só pode ser no município de São Francisco, que é muito grande e abrange todo o trecho inicial do rio Urucuia e onde está localizado o distrito de Serra das Araras, mais ao norte, para onde seguirá o bando depois da visita à Fazenda Santa Catarina” (VIGGIANO, 2007, p. 29)

Ainda que a Fazenda Santa Catarina, no romance, tenha sua localização definida com alguma precisão com a pesquisa de Viggiano, ela não coincide exatamente com o diário de viagem de Rosa, onde o local de parada no itinerário consta simplesmente como “Santa Catarina”. A despeito das imprecisões regionais de localização da fazenda, de fato, as notas da *Boiada* mostram que, visto deste ponto de Minas Gerais, o céu lembra Rosa de outros céus, antes vistos do outro lado do Oceano Atlântico. Desdobremos isso que estamos dizendo cotejando as anotações de viagem.

É o caso, por exemplo, quando, descrevendo a coloração do céu, Rosa se lembra das cidades italianas cobertas pelo “suave céu toscano” (ROSA, 2011, p. 128), como “Pisa ou Siena — com nuvens que não se removem.” (ROSA, 2011, p. 125). Há ainda outro exemplo quando, no registro da extensão das nuvens vistas de Minas, o escritor é remetido a visões de outras viagens, como das “geleiras alpinas, e Monte Branco, icebergs — escarpasnelas, hanquises, outras de azul, porcelana, de Copenhague; outras, acima, quase tôrvas, tempestuosas, fingidas” (ROSA, 2011, p. 128). Nestes dois casos, a matéria colhida para ser agregada ao seu projeto literário, dando vida ao seu sertão próprio rosiano, a rigor não está restrita ao interior do Brasil, ao solo sertanejo e à região do cerrado, mas traz referências de lugares distantes, do além-mar.

Para firmar nosso ponto, recuperamos uma fala de Rosa que trata dos relembramentos e das combinações entre lugares do mundo por onde viajou com o mundo-sertão. A citação a seguir foi recuperada do ensaio “João Rosa, viator” de Ana Luiza Costa, mencionado anteriormente. Trata-se de um fragmento de diálogo entre Haroldo de Campos e Rosa, ressaltando justamente este ponto acerca da transnacionalidade nessa literatura, que antecipadamente é julgada e classificada como sendo de *tipo* regionalista. Vejamos sua fala:

Dizem que o Rosa é regionalista [...] Eu me divirto muito com isso, porque dizem que eu fiz uma paisagem, um crepúsculo mineiro e não é nada de crepúsculo mineiro, é um crepúsculo que eu vi na Holanda, misturei com umas coisas que eu vi em Hamburgo, com coisas de Minas, misturei tudo aquilo e joguei lá — e as pessoas dizem que eu estou fazendo uma cena do interior de Minas, e eu estou fazendo um omelete ecumênico. O Rosa é como uma ostra: projeta o estômago para fora, pega tudo, de todas as fontes possíveis e introjeta de novo no estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto. (CAMPOS, 1996 Apud COSTA, 2008, p. 338-339)

Conforme pudemos observar, esse “omelete” entre nações é dado a entrever, primeiro, na *Boiada*, sobretudo nas comparações entre o céu visto de Minas e da Europa, mas também na presença dessas mesmas paisagens incorporadas ao romance, cujas descrições são adaptadas ao linguajar de Riobaldo. Ao viajar pelo sertão mineiro, o escritor entra em contato com outras paisagens, já antes vistas, distantes de lá, que sequer se passaram no hemisfério sul do globo. Convém mencionarmos que a opção Haroldo de Campos pelo *estômago* que sai e retorna para dentro do corpo para tratar de um procedimento linguístico na literatura não vem gratuitamente, ainda mais se levarmos em conta sua relação com o movimento antropofágico no Brasil. Para melhor firmar este ponto, façamos um breve desvio.

Tenhamos em vista que em 1922, o Brasil vivenciava o Centenário da sua Independência e é dentro desse recorte histórico que a Semana de Arte Moderna está posta. Nesta data, o Brasil ainda era uma República Oligárquica, cuja estrutura econômica e política pautava-se nos interesses das oligarquias rurais, (agro) produtoras e exportadoras de café. Esta é uma marca que caracteriza o acontecimento ocorrido em São Paulo, a saber, a composição feita por participantes pertencentes à elite tradicional, garantindo aristocraticamente um recorte de classe ao movimento modernista.

Diante de uma crise da identidade nacional, o movimento modernista cria formas de manifestar, numa linguagem poética, o que é próprio e atual no Brasil. Nesse sentido, o movimento foi um dispositivo importante para despertar a atenção sobre esta condição colonial que faz de nós “brasileiros”, rasgando o imaginário político, artístico, histórico, para assim buscar inventar, pela via

estética, um *outro* Brasil. É sobre este terreno de uma redescoberta do Brasil que o movimento modernista está situado.

Influenciada fortemente pelas escolas estéticas europeias — como por exemplo o dadaísmo francês e o expressionismo alemão —, a arte brasileira irá vivenciar, com o movimento modernista, uma revolta diante desta nossa condição comparativa com os países colonizadores. Apesar dos valores impressos no espírito nacional terem como fonte primária os clássicos da tradição ocidental — o que é próprio da condição colonial —, impunha-se, naquele momento, questões como: o que desses clássicos historicamente importados nos permite efetivamente sentirmo-nos brasileiros? Como fazer da floresta a nossa escola? Qual o papel específico do Brasil e qual posição ocupa em relação ao cenário internacional? O que faz de nós brasileiros? Ou, ainda, o que seria essa “brasilidade” a que Rosa, na entrevista a Gunter Lorenz, afirma existir “como a pedra básica de nossas almas, de nossos pensamentos, de nossa dignidade, de nossos livros e de toda nossa forma de viver” (LORENZ, 1973, p. 348)? Essas preocupações irão marcar as prioridades e os motivos do movimento modernista, interessado em afirmar os traços locais, singulares, primitivos, naturais, enfim, elementares do Brasil.

Segundo Silviano Santiago no ensaio “Cabo das Tormentas”, é no trabalho de formulação de respostas a estas perguntas que o movimento modernista vem a formar a “bitola estreita dos trilhos por onde vinha sacolejando tranquilamente o trenzinho caipira da literatura brasileira, modernizado *macunaisticamente* nos anos 1920 pelos participantes da Semana de Arte Moderna.” (SANTIAGO, 2017, p.24). E justamente sobre esses estreitos trilhos da arte e da cultura que o *Grande sertão: veredas* aparece “como um rochedo que despenca do alto da montanha” (SANTIAGO, 2017, p. 24), abalando o que vinha sendo construído em termos de literatura brasileira até então.

Para ficarmos com uma breve definição, recorremos ao ensaio “Antropofagia da brasilidade” de Márcia Schuback reunido em *Olho a olho: ensaios de longe* (2011). Neste texto, a filósofa dedica-se a pensar o processo de estetização brasileira do termo *antropofagia* que acontece com a eclosão do movimento modernista no início do século XX. Schuback sustenta que embora o termo “antropofagia” tenha aparecido com pouca recorrência na Grécia antiga, o mesmo foi referenciado e trabalhado por Aristóteles na *Ética*, indicando que o tempo mudará a compreensão do termo, dada sua passagem pela modernidade até

atravessar as fronteiras do Brasil no último século. Ouçamos o que Schuback diz: “Para Aristóteles, o antropófago distingue-se do humano não por devorar um outro homem, mas por devorar a si mesmo e bestialmente em seu *modo nascendi*.” (SCHUBACK, 2006, p. 32).

Em busca da transgressão da nossa dependência cultural; devorando a si mesmo e o que há do outro residindo nesse si mesmo, o movimento modernista opta pela via da “Antropofagia. [Da] Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura.” (ANDRADE, 2017, p. 59). Talvez por essa via da *absorção* de elementos estrangeiros e populares do Brasil, possamos melhor compreender a marca oral, devoradora, digestiva da consideração de Haroldo de Campos na entrevista com Rosa ao evocar a imagem da “omelete” realizada em sua literatura. A mistura de ingredientes diversos com a liga de um ovo. Sobre o modo de escrita de Rosa e a força que ela tem de “deformação oral e renovação do acervo da língua” (CAMPOS, 1962, p. 60), tal como um estômago que se projeta para o estrangeiro e depois retorna ao seu interior no sertão mineiro, degustando desses dois mundos.

Retomemos o fio da meada. Uma vez que a proposta nesta seção era fazer a passagem entre as viagens da vida do escritor e a viagem literária presente no romance, nos voltamos especialmente para a faceta migrante da vida de Guimarães Rosa. Um escritor que vinha do sertão, escrevia histórias que se passam no sertão, para onde ele viajava “para ‘restituir saudades’ da terra natal e colher ‘literatura em matéria’, com uma finalidade claramente literária...” (COSTA, 2008, p. 326-327), embora ele mesmo não vivesse no sertão. Daquilo que foi recolhido da matéria local e registrado da viagem por Minas, as vivências internacionais de João Rosa encontram jeito de se espalhar pelos cadernos da *Boiada*, tornando-se, elas mesmas, sertanejas. Na entrevista a Lorenz, Rosa dirá a esse respeito:

Quem interpreta como um nacionalismo mesquinho o fato de eu partilhar a maneira de pensar e de viver do sertão, é um tolo; prova apenas que não entende meus livros [...]! Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão... (LORENZ, 1973, p. 343)

Vimos até aqui que, aproveitada a matéria do “mundo do boi” para fundar as histórias, são usadas simultaneamente por Rosa ferramentas vindas das letras e textos da tradição ocidental, mexendo nas cercas do mundo ao mesmo tempo que nas do sertão. Diante dessa experiência transnacional que opera literariamente a dinâmica entre particular e universal, caberia retomarmos as inquietações do início da seção e, numa pergunta, colocarmos: até onde alcança o cerco do regionalismo nesta literatura? Desdobremos em seguida este ponto sobre o trato singular do escritor à categoria do regionalismo, alargando as fronteiras desse gênero literário.

A tensão entre regionalismo e universalidade pode ser melhor abordada junto à formulação de Antonio Candido da categoria de “superregionalismo”, que aparece em seus textos “Literatura e subdesenvolvimento” e, de maneira indireta, em “O homem dos avessos”. Em conjunto, propomos ainda um jogo entre a fórmula de Candido e aquela proposta por Horácio Costa em “Juan Rulfo e Guimarães Rosa: convergências”, quando diz que Rosa “ilimita” a tradição literária corrente naquele momento do Brasil e na América Latina. A partir desses textos dedicados a pensar na complexidade em classificar esta obra dentro do gênero regional, propomos essa formulação de um “regionalismo ilimitado” de Guimarães Rosa.

No ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido faz uma leitura sobre o imaginário que se tinha sobre o Brasil e a América Latina, de onde deriva o gênero regionalista na literatura, considerando a relação desses países com a Europa, sobretudo com as técnicas artísticas modernistas que ocupavam as escolas estéticas naquele momento. Em linhas gerais, o regionalismo se dividiria em três fases, sendo a primeira definida como “regionalismo pitoresco”, a segunda como “regionalismo problemático” e a terceira como “superregionalista”. Tenhamos em vista que a diferença central a distinguir as obras literárias em cada uma dessas fases, sobretudo romances e contos, diz respeito ao modo como os escritores usam os elementos típicos de regiões remotas como, por exemplo, a Amazônia, o sertão e os Andes. Passemos brevemente por cada fase.

Em primeiro lugar, o regionalismo pitoresco estaria situado, segundo Candido, no início do século XX. Trata-se da fase regionalista cuja escrita é marcada pelo “otimismo patriótico”, motivado por uma visão atrasada da nação na qual se escreve, em relação ao concerto internacional das nações, sobretudo no

campo da cultura e da “civilização”. Nesta fase, a apresentação dos elementos regionais é feita de forma eufórica aos leitores, como se lhes estivessem apresentando um “país novo”(CANDIDO, 1989, p. 140), cuja grandiosidade estaria por vir no futuro.

No regionalismo pitoresco, os elementos regionais — como a relação do homem com a terra, os embates sociais, a natureza, o folclore e as crenças — pelo modo como são inscritos nos romances, são oferecidos de modo a fascinar o olhar estrangeiro com tamanho “exotismo” proporcionado pelo contato com o “pitoresco” na vida simples, que eles mesmos não costumam testemunhar. Ou ainda, é nesta fase que se apresenta esteticamente a fome na literatura, fazendo com que, nas palavras de Glauber Rocha em “Eztetyka da fome”, “nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino” (ROCHA, 1981, p. 28).

Em segundo lugar, o regionalismo problemático aparece nos anos 1930 e 1940, sendo considerado uma passagem entre as demais fases deste gênero literário. Isso porque as obras situadas nesta segunda fase não são integralmente regionais, no sentido de que toda a composição está submetida a intenção de fidelidade e realismo com o ambiente. Todavia, nesta fase os romances e contos ainda trazem ênfase nos aspectos e formas locais, particulares a determinada região. Indo além da apresentação deslumbrada dos elementos populares e da vida local, no regionalismo problemático há espaço, por exemplo, no enredo, nos temas desenvolvidos, na linguagem, para que se insinuem algumas pautas humanas, econômicas e sociais vindas dessas populações e grupos marginais.

Segundo Candido, a variação da técnica empregada anteriormente pelo regionalismo pitoresco dá início aos romances com algum “desmascaramento social” (CANDIDO, 1989, p. 160). Nesse gesto, o regionalismo problemático abre passagem para uma noção de “país subdesenvolvido” (CANDIDO, 1989, p. 140), atrofiado na pobreza e no analfabetismo culturais, funcionando na América Latina como uma “força estimulante na literatura” (CANDIDO, 1989, p. 158). Ao tomar como equivalentes as formas do regionalismo e as do nativismo literário, Antonio Candido descreve:

Talvez não sejam menos grosseiras, do lado oposto, certas formas primárias de nativismo e regionalismo literário, que

reduzem os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão e do sofrimento do homem rural, ou das populações de cor, um equivalente dos mamões e dos abacaxis. [...] Sem o perceber, o nativismo [e o regionalismo] mais sincero arrisca tornar-se manifestação ideológica do mesmo colonialismo cultural que o seu praticante rejeitaria no plano da razão clara, e que manifesta uma situação de subdesenvolvimento e consequente dependência. (CANDIDO, 1989, p. 157)

No caso das primeiras duas fases do regionalismo — pitoresco e problemático —, Candido afirma em “O homem dos avessos” haver “uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele” (CANDIDO, 1989, p. 123). Ou ainda, buscando usar o vocabulário de Horácio Costa, trata-se de fases do regionalismo que são *limitadas* à região para a sua criação literária, bem como aos hábitos estéticos modernos — técnicos, formais, poéticos — das escolas que precederam o gênero. Como se tudo aquilo que faz parte do arranjo do romance regionalista fosse produto do sertão, exclusivamente. Dito isso, fiquemos com a seguinte definição de Candido: “O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura [...] focalizar a realidade local. [...] A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante” (CANDIDO, 1989, p. 159).

Mas veremos como essa tendência à limitação da expressão literária aos elementos regionais é suspensa quando se chega na terceira fase, a do superregionalismo. Recorremos ao material epistolar trocado entre Guimarães Rosa e Antônio Azeredo da Silveira, seu compadre da diplomacia. A carta que citamos a seguir está datada do dia de 17 de junho de 1946, escrita por Silveira, que naquela época ocupava a posição de 3º secretário da embaixada do Brasil na cidade de Havana, Cuba. Nesta carta, ele afirma ao escritor justamente esse ponto sobre como o elemento tradicional da região não funciona como um limitador no seu sertão, mas ao contrário

...o regionalismo [...] é apenas uma contingência, *nunca uma limitação* ou, o que tem sido tão frequente entre nós, um caminho fácil e descuidado. Na maioria dos casos, o escritor se coloca, diante da natureza, numa atitude de quem descreve de fora, achatado, aterrado ou, então, com veleidades faunescas. [...] Nele a Natureza, com os homens, os bichos, constituem um

elemento maravilhoso, luxuriante. (ROSA, sd, p. 16) (grifo nosso).

Talvez possamos dizer que enquanto as duas primeiras fases do regionalismo são *limitadas* à região, a fase superregionalista é *ilimitada* pelos mesmos elementos. Isso porque aquelas se reduzem à apresentação dos ingredientes que compõem este ambiente de onde escrevem, devendo se ater a eles com precisão e coerência de estilo. Enquanto isso, o superregionalismo utiliza esses mesmos itens como ponto de partida da invenção de formas literárias capazes de “captar e refletir nuances da língua e do pensamento” (ROSA, 2003, p. 70) humanos, garantindo ao enredo um alcance além do tempo e do espaço.

Assim, na fase superregionalista da literatura, que ganha maior nitidez a partir da década de 50, a orientação dada aos elementos regionais visa fazê-los alcançar questões universais que não se restringem a um tipo particular da vida humana. Trata-se de uma fase “marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (CANDIDO, 1989, p. 161). O refinamento da escrita a que Candido se refere deve ser atribuído à aplicação de técnicas narrativas usadas pelos romances modernos europeus, tais como o discurso indireto-livre, o monólogo interior, fluxo de consciência, a visão simultânea, o escorço e a elipse, comuns ao antinaturalismo.

Tudo isso vai ganhando sentido se relembarmos que, ao viajar pelo sertão mineiro, o escritor vaqueiro se depara com o mundo inteiro que o acompanha nele mesmo. Vimos que o trabalho com a linguagem em Rosa, desde a incorporação à transformação de línguas clássicas, estrangeiras, ao português utilizado no Brasil, vem em conjunto da prática de *observação* ativa e de convívio com outros povos, culturas e modos de vida. Com os anos de peregrinação pelo mundo, o estudo das línguas é associado ao contato corpo a corpo com outras culturas, levando a “experimentação formal da escrita” (AMADO, 1983 Apud RÓNAI, 1983, p. 90) para outro plano que não ganha vida apenas no papel. Desse modo, conforme ressalta Ana Luiza Costa em “João Rosa, viator” presente n’*A poética migrante de Guimarães Rosa* (2008):

Ainda que ligado metonimicamente a uma região, o “sertão” é um artifício, construído pelo escritor, que copia, cria e recria os

elementos recolhidos em suas muitas ‘viagens’, não só através do sertão do Brasil, conjugando memórias e pesquisas, mas também através de toda a tradição literária, mística e filosófica.” (JÚNIOR, p. 66 Apud COSTA, 2008, p. 339) (grifo nosso).

Ao optar por viver no pêlo a viagem no sertão, ao invés de apenas observar tudo à distância e achatar onde a vista alcança, Rosa resolve ver de perto, de dentro, dando proporção e volume à vida que encontrou no sertão. Portanto, de um lado, há o levantamento etnográfico e massivo detalhamento dos elementos da região em sua opulência, averiguados e posteriormente aproveitados literariamente, diferenciando Rosa de outros nomes do cenário nacional da literatura. Por outro lado, os elementos populares não operam sozinhos, mas sim junto da biblioteca que são as leituras e os estudos de idiomas, de modo que toda essa gama cultural e erudita de Rosa é agregada à matéria prima sertaneja.

A “autenticidade, total” (ROSA, 2003, p. 90) de Rosa viria então com a confirmação de “uma tradição importante em sua literatura nacional, ao superá-la ou, melhor dizendo, ao *ilimitá-la*.” (COSTA, 2008, p. 237). A começar pelo uso da linguagem na elaboração desse sertão, confirmando sua diferença em relação aos principais nomes do regionalismo e às técnicas usadas por eles para tratarem de lugares nas entranhas da América Latina e, especialmente, do Brasil. Nesse sentido, podemos entender quando Candido admite que a fase superregionalista “é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa solidamente plantada no que poderia chamar de a universalidade da região” (CANDIDO, 1989, p. 162).

O romance *Grande sertão: veredas* seria, nesse sentido, um exemplo onde, de um jagunço, é feita a expressão de sentimentos que pertencem ao mundo inteiro: “A minha terra era longe dali, no restante do mundo. O sertão é sem lugar” (ROSA, 2001, p. 370). Vejamos a formulação de Candido a esse respeito, em “O homem dos avessos”:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, — tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, [...] mostrando que o pitoresco é

acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (CANDIDO, 2002, p. 122).

Ao final da seção anterior (1.3), mencionamos a complexidade de tratar dos procedimentos de linguagem na literatura Guimarães Rosa. A essa altura, acreditamos estar mais claro o motivo para essa dificuldade de classificar esta obra. Na passagem pela concepção de superregionalismo formulada por Antonio Candido, tínhamos como objetivo apresentar as características típicas desta fase do gênero regionalista, em comparação ao modo tradicional de sua expressão literária. Com isso, intentamos tornar mais nítido o território em que se situa o romance em termos de sua classificação, para avançarmos em direção aos planos que, segundo Benedito Nunes compõem o sertão rosiano, distinguindo esta obra de outros casos das formas simples do regionalismo.

2.2

O motivo da viagem

A fim de desdobrarmos ainda mais a *viagem* de Riobaldo pelo sertão, ocupar-nos-emos da primeira travessia do Rio São Francisco realizada com o personagem do Menino, numa canoa. Nesta sondagem, assumimos o episódio no rio e, sobretudo, o personagem do Menino, que mais à frente se revelará Reinaldo, o companheiro jagunço Diadorim, como sendo o evento que desencadeia a travessia de Riobaldo. Em outros termos, nesse momento do segundo capítulo, o principal *motivo da viagem* de Riobaldo pelo sertão será desdobrado, tendo em vista esse fragmento do romance.

Pensar sobre o que motiva a viagem do protagonista implica compreender o papel que recebe o personagem Diadorim, introduzido como alguém cujo contato ocorreu na infância dos dois personagens, mas que adquire, ao longo do romance, proporções bem maiores do que esta. De um estranho do passado à condição de um grande e nebuloso amor, o desejo de Riobaldo pela companhia de Diadorim o orienta por certas vias e veredas que formam a sua estória, elaborada a cada vez que é narrada. Se é na condição de jagunço que Riobaldo viaja pelo sertão, se as lembranças que tinha do Menino são o que o levam a adentrar a jagunçagem e, ainda, se é através da convivência que Riobaldo perceberá sentir

amor pelo companheiro, talvez possamos dizer que esse tripé compõe a motivação dessa viagem, atribuindo a Diadorim um papel central no romance.

Inclusive, o desdobramento desse episódio no rio é também uma forma de mostrar como os múltiplos sentidos da travessia se fazem presentes no mesmo acontecimento. Pretendemos com isso tornar evidente como estão trançadas as dimensões da travessia, das quais elencamos três: primeiro, o recorte geográfico e a configuração da região onde se passa a travessia; segundo, em que medida os caminhos tomados na vida do protagonista, entre avanços e recuos, são definidos por este acontecimento; e em terceiro lugar, o início do processo de transformação e aprendizagem de Riobaldo que, pela primeira vez, entra em contato com os sentimentos do medo e da coragem.

A título de recorte bibliográfico, mobilizaremos nessa seção os já mencionados livros *Itinerário de Riobaldo Tatarana [geografia e toponímia em Grande sertão: veredas]* (2007), *João Guimarães Rosa e a saudade* (2002) de Susana Kampff Lages, sobretudo o capítulo “Conversas com o tempo: *Grande sertão: veredas*”, e o artigo “Diadorim, delicado e terrível” de Ana Luiza Costa. Além destes, recorreremos com mais enfoque aos ensaios “A viagem” e “A viagem do Grivo” presentes em *A Rosa o que é de Rosa*, incluindo os demais textos deste livro que já foram referidos neste trabalho.

A opção terminológica para tratar da travessia de Riobaldo e das motivações que a levaram a acontecer, tal como estamos denominando, vem dos ensaios “A viagem” e “A viagem do Grivo” de Benedito Nunes, tendo ambos apresentado a formulação em termos de “motivo da viagem”. A diferença é que, no primeiro ensaio (“A viagem”), Benedito Nunes a formula refere-se ao tipo de narração tão presente na obra de Rosa, realizada a partir de um personagem que narra sobre si mesmo ou sobre outro que encontra-se em condição de viajante, por diferentes motivos e modos de execução [desta viagem]. Sem se restringir ao romance, o crítico inclui e descreve alguns contos e novelas, de *Sagarana* (1946) a *Primeiras histórias* (1962), onde os diferentes motivos das viagens são tematizados, com mais ou menos ênfase e literalidade em cada história, enquanto seu eixo estruturante. Já no segundo ensaio (“A viagem do Grivo”), o crítico volta-se exclusivamente para a novela de *Corpo de Baile* (1956), onde analisa as motivações da viagem deste personagem específico, o Grivo. Dito isso, o uso que faremos da fórmula “motivo da viagem” será direcionado para sua implicação no

caso do *Grande sertão: veredas*, tendo em vista destrincharmos o episódio e algumas implicações no desenvolvimento da viagem de Riobaldo.

Vale observarmos que neste subcapítulo (2.2), tendo em vista especial interesse neste episódio no romance, as citações trazidas do romance terão um recorte um pouco longo. Nessa opção, os fragmentos aparecem nessa extensão para que a cena possa ser minimamente armada no imaginário, e experimentada nessa modesta incursão para quem o lê, ou relê, pela primeira vez. Além, claro, pelo prazer que a leitura de Rosa costuma proporcionar.

Parece-nos ainda que a primeira travessia do São Francisco produz um movimento de passagem no livro, pois o episódio no rio com o Menino divide o romance “em duas partes.” (ROSA, 2001, p. 326). A primeira parte consiste no relato de casos particulares em que a maldade e a bondade oscilam dentro dos homens — como o caso do Aleixo, Davidão, Faustino, Joé Cazuzo e Pedro Pindó —, contados “aleatória” e anacronicamente no início da narrativa e sem apresentarem um fio condutor nítido em relação ao enredo. Nesse sentido, o romance começa com Riobaldo, apresentando ao seu ouvinte a tese sobre a existência do diabo e, a partir disso, enuncia alguns casos de manifestação da maldade que ronda o sertão, ao passo que “as referências ao Mal só serão sobrepujadas em quantidade e intensidade pelas reflexões líricas sobre o amor passionai e revelador do mundo, que o liga a Diadorim e seu mistério” (MENESES, 2010, p. 29).

Em meio aos casos de maldade do sertão, narrados tal como faz um contador de estórias, Riobaldo interrompe a narração, iniciando o enredo de sua própria estória, que começa com ele já moço, integrante do bando jagunço de Medeiro Vaz. A menção ao episódio com o Menino no rio é introduzida por um recuo temporal, interrompendo a narração daquela ocasião em que já participava do sistema da jagunçagem para contar daquele dia derradeiro de sua infância, numa operação de retrospecção narrativa.

Com a primeira travessia do Rio São Francisco, a “segunda parte” do romance introduz o enredo sequenciado, uma vez que o curso do relato, antes descontínuo, é modificado, passando a encadear, por um fio condutor, os acontecimentos vividos no passado. O que esperamos deixar claro é o fato que a peregrinação de Riobaldo pelo sertão tem início mais explícito quando ele adere à jagunçagem e começa a se movimentar de forma mais direcionada e menos

errante como fazia até então, e isso se dá quando ocorre o reencontro com o Menino. De modo que parece correto afirmarmos, junto a Susana Lages, que “...com o menino [Reinaldo], Riobaldo realiza sua primeira travessia do Rio Chico — matriz de tantas “travessias futuras”: do São Francisco, do sertão, do Liso do Sussuarão, travessia da própria vida em companhia do amigo, da vida nômade da jagunçagem” (LAGES, 2002, p. 103).

Consoante com as “travessias futuras” (LAGES, 2002, p.108) que se passam no livro, como as exemplificadas por Lages, o mapeamento geográfico de Alan Viggiano do enredo também reconhece no encontro com o Menino um acontecimento inaugural na vida do protagonista. Neste caso, Viggiano esgarça o termo “travessia”, primeiro dando-lhe um sentido mais amplo, referente a uma variação no modo como o protagonista se sente sobre ele mesmo e, depois, um sentido literal. Nos terceiro e oitavo capítulos de seu livro, respectivamente, o crítico identifica uma “segunda” e uma “terceira” travessia de Riobaldo, consecutivas a esta primeira que estamos sondando.

Sinteticamente, a segunda travessia²¹ compreende a passagem da amizade ao amor, admitido por Riobaldo sobre seu companheiro Diadorim, apesar da

21 A fim de elucidar nossa afirmação, sem contudo nos prolongarmos no exemplo, digamos apenas que a “segunda travessia” (VIGGIANO, 2007, p. 22) vivida por Riobaldo acontece em Guaicuí, distrito mineiro inserido no município Várzea da Palma, a norte do estado. Neste lugar onde o bando jagunço estava instalado, passando “bondosos dias” (ROSA, 2001, p. 303), um sentimento em Riobaldo ganha uma consistência que antes não tinha sido percebido. Com a descrição do que sentiu na ocasião, Riobaldo, seu ouvinte e o leitor, podem perceber a intensidade daquele sentimento na medida em que ele vai sendo apreendido com a narração. No romance, este lugar será chamado “Guararavacã do Guaicuí” onde o narrador, pela primeira vez, toma consciência de que seu sentimento pelo companheiro Diadorim era amor, mas até então vinha sendo disfarçado numa relação entre amigos. Uma travessia de ordem afetiva. No Romance, diz Riobaldo: Guararavacã [...] Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. [...] foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora. Melhor alembro. [...] O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. [...] – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? [...] Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? [...] Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. O que sei, tinha sido o que foi: no durar daqueles antes meses, de estropelias e guerras, no meio de tantos jagunços, e quase sem esparecimento nenhum, o sentir tinha estado sempre em mim, mas amortecido, rebuçado. (ROSA, 2001, p. 305 - 307). O nome Diadorim permanece nos pensamentos e na fala do narrador, mesmo depois de ter vivido a peripécia da estória, o momento não apenas da morte, mas da grande revelação do verdadeiro sexo de Diadorim. Revelado mulher ao ter suas roupas retiradas pela mulher do Hermógenes, Riobaldo continua a enxergar Diadorim da mesma maneira, como seu amor, um sentimento seu, inadequado, nebuloso. Uma forma “dúbia e flamejante” (NUNES, 2013, p. 38) de sentir. Sem converter em sua memória Deodorina em Diadorim, referindo-se assim por todo o romance e, tal como homem, ele demonstra amá-lo nesta exata condição, apesar da impossibilidade deste amor se realizar, por compreender um tabu na cultura na qual está inserido: “De que jeito eu podia amar um homem meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?” (ROSA, 2001, p.511).

nebulosa relação entre os dois. A “terceira travessia”, por sua vez, corresponderia ao episódio do pacto diabólico realizado por Riobaldo nas Veredas Mortas, onde ocorre a passagem de homem comum a jagunço pactário. Em acréscimo, Alan Viggiano reforça que há outra vez em que Riobaldo cruza o rio São Francisco, apresentando a travessia por um perfil literal. Dessa vez, não mais junto do Menino, o narrador vai de uma margem à outra do rio Chico, acompanhado do jagunço Sesfrêdo, na ocasião em que viajavam, “de forasta” pelo sertão, viajando em busca de Titão Passos e Sô Candelário. No próximo capítulo, abordaremos com mais vagar essa operação na qual os homens se “vão de forasta” pelo sertão, a fim de melhor compreendê-la.

Citamos ainda o trabalho da crítica da obra de Rosa, Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, intitulado “Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa”, incorporado no volume *A boiada*, já mencionado. Neste fragmento que selecionamos do texto, e trazemos a seguir, Guardini ressalta a riqueza de detalhes nas anotações de Rosa de quando estava na beira do rio São Francisco, bem como o aproveitamento desses registros na composição do ambiente do encontro de Riobaldo com o Menino. Apesar de não ser o objetivo central do texto o desdobramento do episódio, este também é apontado como um ponto de partida da viagem de Riobaldo, levando em conta o movimento de transição implicado na vida do protagonista. Guardini defende essa posição da seguinte forma:

Nada se compara, entretanto à importância que irão assumir na economia narrativa e na trama o porto do Rio de Janeiro, no seu ponto de confluência com o Rio São Francisco (Boiada I pag 16/40), que Rosa escolheu como cenário do encontro de Riobaldo com o Menino e espécie de núcleo inaugural e momento fundante do romance. Ali, [...] nasce o amor que acompanhará os dois jagunços pela vida inteira e decidirá seu destino até o desenlace final. É ali que Riobaldo faz sua primeira travessia, das muitas que terá de enfrentar nas suas andanças pelo sertão, primeiro como simples homem de bando, depois como Tatarana e, por último, como o chefe Urutú Branco. É ali que conhece Diadorim, sua ‘neblina’.

(VASCONCELOS, p. 2011, p. 197-198)

Até aqui, buscamos trazer diferentes trabalhos que convergem ao apontar este episódio no rio São Francisco com o Menino, como um ponto de partida do enredo — pensado enquanto um eixo condutor que apresenta alguns

acontecimentos em sua vida de forma minimamente sequenciada. É evidente que cada crítico acaba por analisar o episódio conforme o interesse daquele momento da pesquisa. No entanto, comum aos nomes que referimos aqui, é o fato de que são as lembranças desse dia na vida de Riobaldo que mobilizam as “travessias futuras” vividas por ele, entremeando os fios amoroso e guerreador, construindo a narrativa. Ou, ainda, os trabalhos concordam entre si ao apontarem este acontecimento no romance como o ponto de partida de um grande amor vivido pelo protagonista que, justamente em função desse sentimento, crescente e intensificado no reencontro entre os dois, inicia uma viagem junto aos jagunços.

Enfim, por mais que não caiba nos termos em cada uma das versões que esses críticos apresentam dessa primeira travessia, recuperamos os diferentes fragmentos desses trabalhos tendo em vista reforçar o valor iniciático deste ponto do romance, balizando com eles nosso argumento. Se podemos dizer que há um acordo entre os críticos referidos sobre a força motriz deste ponto do livro, nos restaria perguntar sobre como, então, um acontecimento do passado pode reverberar numa viagem que vem a ocorrer anos depois? Como se chega de um ponto ao outro? E com quais elementos Riobaldo recheia essa passagem que está sendo narrada para o ouvinte e para nós? Com esta breve introdução, tendo em vista essas questões em aberto, vamos à primeira travessia do Rio São Francisco.

2.2.1

“— Atravessa!”: A primeira travessia do rio São Francisco

O encontro com o Menino se deu no mês de maio, quando Riobaldo tinha cerca de quatorze anos e vivia com sua mãe e encontravam-se, naquela ocasião, na condição de pedintes, “existindo em território baixio da Sirga, da outra banda, ali onde o de-Janeiro vai no São Francisco, o senhor sabe” (ROSA, 2001, p. 59). Embora não esteja explícito no romance o “baixio da Sirga”, em que se passa o encontro, está situado numa fazenda no estado de Minas Gerais, entre os municípios de Barreiro Grande e Lassance, nas proximidades de um outro município mineiro, já um pouco mais conhecido, Três Marias, à norte de Minas Gerais. Localização esta que, como vimos no início deste capítulo (2.1), Rosa havia visitado junto à comitiva dos vaqueiros.

A primeira troca de olhares ocorreu no porto do rio de Janeiro, onde Riobaldo vê pela primeira vez o Menino que fumava um cigarro, supondo ter ele uma idade próxima à sua. Já naquela ocasião, os traços delicados de seu rosto chamam a atenção de Riobaldo. Atraído, ele vai de encontro ao Menino que o observava à distância, sem se mover: “Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele [...], e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes” (ROSA, 2001, p.118).

Tão logo Riobaldo se aproxima, o Menino começa a contar-lhe sobre onde mora e sobre a situação familiar de seu tio que recentemente havia enviuvado e, por isso, o cuidado que tinha para com o plantio sofrera algumas mudanças. Em meio à conversa, o Menino toma a frente e faz o convite para um passeio juntos, como uma forma de prolongar aquele encontro que mal começara. O convite foi feito de tal modo que não restou ao convidado espaço para recusa: “Disse que ia passear em canoa. [...] Me perguntou se eu vinha. Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim.” (ROSA, 2001, p. 119). Era imperativo para o narrador acompanhá-lo.

Aceito o convite, os dois entram na canoa, em seguida entra o canoeiro cuja idade regulava com a dos dois. Riobaldo se senta à frente do Menino na canoa e então é possível observar de perto o seu jeito e feições. Desde as mãos finas e macias, passando pelas expressões do rosto, as vestes e gestos, o sorriso sereno e o firme falar, os menores detalhes instigam suficientemente o narrador nos tempos de menino, marcando sua memória. A dessemelhança do Menino, suas características singulares e a estranheza no jeito de estar são atrativos para Riobaldo, que embora não coloque exatamente nesses termos, parece não oferecer resistência aos apelos do Menino. Escutemos o que pensou Riobaldo naquela ocasião:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. [...] Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora [...]. Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte [...]. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim. (ROSA, 2001, p. 119-120).

À primeira vista, os olhos verdes do Menino se destacam para o narrador, que usa os adjetivos para descrevê-los e admirá-los, assim como a aparência de seu dono, como belos. Mas a menção e descrição dos olhos não se restringem, no romance, à simples caracterização do personagem quando introduzido no enredo, na medida que estes são lembrados por toda a narração. Tanto no tempo em que ocorria a ação, como na lembrança, revivida através da narração, o pensamento de Riobaldo, de uma forma ou de outra, volta-se para os olhos verdes do Menino, que por sua vez tornam-se uma marca da beleza deste personagem, revelado mais à frente ser Diadorim.

Durante a travessia, o Menino mostra a Riobaldo um outro jeito de observar o sertão, diferente de como ele estaria habituado. Este processo é acompanhado da nomeação das flores e dos animais acompanhada de sua respectiva caracterização, dando a entrever ao ouvinte da estória — e ao leitor — uma observação capaz de absorver a riqueza de detalhes e exuberância da vida que compõem aquele ambiente. Se, antes desse dia, a natureza não era vista por Riobaldo de maneira contemplativa tampouco atenta à vida acontecendo nela, neste passeio ocorre o ensinamento do seu olhar, proporcionado pelo menino que aponta a beleza das flores e dos pássaros. Observação feita de tal modo, aliás, que nos remete aos caderninhos de viagem de Rosa, conforme pudemos ver alguns exemplos no início deste capítulo (2.1), perpassando cuidadosamente cada elemento daquele lugar.

Poderíamos colocar algumas questões. Por exemplo, é possível dizer que o passeio de canoa é escrito de tal modo a tornar-se emblemático, do ponto de vista de um trabalho analítico de uma experiência estética? Há uma centralidade do elemento visual associado ao personagem do Menino? Se sim, no que consistiria essa centralidade do elemento visual diante dos demais sentidos? E qual a sua relevância nas decisões tomadas por Riobaldo a respeito de seu próprio caminho?

Imbuídos dessas perguntas, atentemos à relevância que recebem os olhos do Menino visto que, dentre os traços mais marcantes do Menino, são os olhos que mais sobressaem na lembrança do narrador. Vimos que, desde o primeiro encontro, descritos como enigmáticos, verdes e com longas pestanas, contudo esses mesmos olhos serão evocados muitas vezes em função da água dos rios ou da vegetação, cuja cor e beleza remetem Riobaldo ao olhar do companheiro:

“Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados...” (ROSA, 2001, p. 305).

Há pelo menos dois comentários em relação à importância que recebe o olhar do Menino, sobretudo no acontecimento inscrito neste episódio: o primeiro, é relativo ao ensinamento de Riobaldo, que aprende a olhar as belezas naturais de modo a contemplá-las, passando a vê-las pelas lentes do Menino. Já o segundo comentário pretende mostrar como o olhar de Diadorim passa, a partir deste episódio, a funcionar como uma marca da beleza do personagem. Interessa-nos evidenciar como estes olhos verdes, vivos na lembrança do protagonista, produzem desdobramentos na narração, como a sua adesão ao sistema jagunço *motivando* a viagem que ele realiza pelo sertão. Passemos por cada um desses aspectos.

Segundo Ana Luiza Costa no artigo “Diadorim delicado e terrível”, o Menino facilita a aprendizagem de Riobaldo ao apontar para os pássaros, flores e até mesmo o rio, dizendo-lhes cada nome, de modo que não pôde esquecer, mesmo passados tantos anos daquele momento até o presente da narração. O ensinamento do seu olhar para os elementos naturais, tantas vezes lembrado ao longo do romance, ocorre pela primeira vez ali na canoa, haja vista a aparente predisposição do Menino para este cuidado. Isso ocorre porque, dentre os traços femininos de Diadorim, que vem a ser o Menino que Riobaldo conhece no porto do rio de Janeiro, será justamente a “sensibilidade aguçada de Diadorim para as belezas do mundo” (COSTA, 2002, p. 46) que passa a orientar o modo pelo qual o narrador olha “por prazer de enfeite” (ROSA, 2001, p. 159) a natureza:

Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. — “As flores...” — ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio [...]. Um pássaro cantou. Nhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: — “Arara for?” — ele me disse. E — quê-quê-quê? — o ararári perguntava. (ROSA, 2001, p. 120)

Através da lente da paixão, aberta na vida de Riobaldo, a beleza que avista no lugar parece crescer dentro dele mesmo, que agora a atribui ao sertão, mas não

antes que ao seu amado Diadorim. É quem o chama para olhar de maneira diferente da que antes ele olhava para o mundo. E pelo fato do Menino lhe ter ensinado a ver beleza na vida das coisas, nua e simples, acaba por colocar “o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza.” (ROSA, 2001, p. 45). Riobaldo não mais via, por exemplo, o pássaro manuelzinho-da-crôa e tem o impulso de atirar para matá-lo, mas passa a apreciá-los com o com apreço e o capricho que o Menino lhe mostrara, de modo a lhe trazer algum sossego: “Mas eu gostava de Diadorim para poder saber que esses gerais são formosos” (ROSA, 2001, p. 72).

No artigo recém mencionado de Ana Luiza Costa, a personagem de Diadorim é assemelhada ao buriti, por compartilhar com esta planta certas características. O que o argumento da pesquisadora vem no sentido de considerar a planta do ponto de vista da sexualidade específica da espécie. No caso do buriti, trata-se de um tipo de palmeira classificada como dióica ou polígamo dióica, sendo “a *Mauritia flexuosa* ou *Mauritia vinífera*, que são os nomes científicos dessa palmeira, classificada pelos botânicos como uma planta [...] [cuja] espécie pode se desenvolver em “‘indivíduos’ com flores masculinas, ‘indivíduos’ com flores femininas e ‘indivíduos’ hermafroditas” (COSTA, 2002, p. 40). Essa condição particular dos buritis lhes capacita para sua auto-reprodução.

Não à toa²², a condição hermafrodita dos buritis é tomada pela

²² Ousemos uma simplificação. Tomemos para nós a seguinte premissa: uma flor pode ser feminina, masculina, ou ter ambos os sexos. (1) No caso das plantas *dióicas*, o indivíduo pode apresentar flores de um único sexo, com flores femininas ou flores masculinas, de forma que cada indivíduo será feminino ou masculino, separadamente. (2) Noutro caso, uma mesma planta pode conter flores com ambos os sexos (hermafroditas), de modo que ela [a planta] também tenha, em função da condição de suas flores, os dois sexos, como é o caso das *polígamo dióicas*. (3) E tem o caso em que o indivíduo tem ambos os sexos, pois apresenta flores de sexo masculino e de sexo feminino e, apesar dos sexos estarem separados pela flor, estão presentes na mesma planta, como ocorre com as *monóicas*. Nas plantas de tipo “dióico”, (2), os indivíduos são considerados unissexuais diferentes, pois terão flores de um único sexo, de forma que um [indivíduo] só dará flores femininas, enquanto outro só dará flores masculinas. Nesse caso, obrigatoriamente é preciso haver a troca de material genético entre indivíduos diferentes para que seja possível haver a fecundação. O fato dos indivíduos estarem separados é um dificultador da polinização, pois faz-se necessário um fluxo de pólen entre indivíduos unissexuais diferentes, isto é, entre mais de uma planta. Apesar disso, é justamente por esse transporte entre diferentes indivíduos que a fecundação cruzada é beneficiada, aumentando a variabilidade genética da espécie. Isso é mais difícil do que quando a abelha, dentro de uma mesma planta, deve transferir o pólen de uma flor para outra, da parte masculina para a parte feminina, ou então polinizar uma mesma flor, pelo fato dela apresentar ambos os sexos, que seria o caso das hermafroditas. Nesse caso, quando uma flor tem o sexo feminino e masculino juntos, como é o caso do buriti, ela tem a possibilidade de se auto fecundar. E, por mais que uma única planta tenha os sexos feminino e masculino, mesmo que em flores diferentes, no final das contas é o mesmo indivíduo fecundando ele mesmo, o que reduz a sua variabilidade genética a longo prazo, visto que não varia tanto os genes. Do ponto de vista

pesquisadora como uma semelhança relevante para com o guerreiro. É evidente que ocorre aqui uma adaptação no sentido que o hermafroditismo diz respeito à sexualidade, enquanto a distinção homem e mulher concerne à uma questão de gênero, o que faz com que não sejam a mesma coisa. Apesar de apresentar-se como homem e nesse disfarce enganar a todos, inclusive aquele que o ama, a imprecisão do gênero de Diadorim apresenta indícios ao longo da narração, até que seja revelado mulher quando assassinado na batalha final do romance. Seja por truques na linguagem como o uso ambíguo de pronomes ou por características de seu comportamento, essa “dupla” condição do gênero de Diadorim é lida por alguns pesquisadores como uma androginia, capaz de confundir e atrair Riobaldo dada sua dupla condição, e será um dos aspectos compartilhados com o buriti.

No romance, os buritis precedem, ou mesmo inspiram, diferentes menções a Diadorim. Para além da imprecisão de gênero, a cor das folhas desta árvore lembra o narrador daqueles olhos verdes do companheiro, acendendo e embelezando o pensamento de Riobaldo, assim como os buritis embelezam as paisagens do sertão. É possível verificarmos no romance momentos em que as lembranças ou descrições do verde do sertão vindo dos buritis remetem o narrador a Diadorim explicitamente, numa associação imediata, por exemplo: “Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes... (ROSA, 2001, p. 614). Nessa sentença proferida pelo narrador, é possível entrever a ambiguidade presente, se considerarmos que a cor verde do buriti é sinal de que o fruto não está suficientemente maduro para deixar a árvore, sem a cor, sem a textura, sem o sabor e tempo adequados. E, de modo equivalente, tampouco estava maduro o suficiente Diadorim, retirado “verde” da árvore da vida ao encontrar prematuramente com a morte, na batalha do Tamanduá-tão.

Outra vez em que ocorre esse processo associativo, entre o buriti e Diadorim, é com a reprodução por parte de Riobaldo de uma cantiga popular sertaneja. Ao final do parágrafo que antecede a citação a seguir, Riobaldo se referia à lembrança de quando, em meio ao calor infernal do deserto do Sussuarão,

sexual, a planta hermafrodita não pode ser dióica, e vice-versa, pois são categorias excludentes. Contudo, é possível que haja um tipo de dioicía, dentro de um sistema específico, em que uma das plantas terá uma flor que só tem um sexo (ou feminino ou masculino), e uma outra planta cuja flor será hermafrodita. Neste caso, a planta que é polígamo-dióica pode apresentar mais de um tipo de flor na mesma planta, isto é, mais de um morfo floral, sendo portanto flores hermafroditas, embora a planta em si não seja hermafrodita.

sentiu saudade de Otacília, a moça com quem se casaria. A cantiga faz então a transição entre a mulher por quem Riobaldo nutre o mais ideal dos amores, Otacília, e o valente companheiro, passando pelos buritis. Esta, por sua vez, é interrompida quando um novo parágrafo se inicia, ligando o buriti invocado em sua letra à imagem de Diadorim e seus tão queridos olhos:

*Buriti, minha palmeira, / lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda, / olhos de onda do mar...*

Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. (ROSA, 2001, p. 68)

Além da aproximação vegetal, a ambiguidade de Diadorim se faz presente na etimologia de seu nome. Esse aspecto etimológico é abordado especialmente em três trabalhos que nos orientam nesta seção. São eles: o artigo de Ana Luiza Costa recém mencionado nesta seção, artigo “Corpo de Diadorim – Abjeção, Deus e o Diabo”, do pesquisador Nabil Ali, também já mencionado, quando tratamos da etimologia de Riobaldo e da presença do “rio” em seu nome, incluindo, enfim, o volume *Cores de Rosa* (2010), escrito por Adélia Bezerra de Meneses.

Atentemos para o fato que “Diadorim” é o apelido de Reinaldo, usado exclusivamente por Riobaldo para chamá-lo quando estivessem a sós. Ao final, o leitor fica sabendo que o valente Diadorim é, de fato, uma mulher, cuja certidão de nascimento tem registrado o nome Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, e tampouco “Reinaldo” era o seu verdadeiro nome. Consideremos então o jogo que se faz entre os dois nomes, Diadorim e Deodorina, levando em conta a relação de ambiguidade que distingue este personagem.

Como vimos anteriormente, os contrastes de Diadorim se fazem manifestos em sua fisionomia e comportamento, tornando-o delicado e terrível ao mesmo tempo. Contudo, é desde o nome que as duas entidades, do céu e do inferno, se fazem presentes neste personagem. Segundo Adélia Meneses, do ponto de vista etimológico, a ambiguidade no nome Diadorim será garantida por pelo menos dois aspectos: o primeiro deles é a mistura de Deus e o diabo, em função dos radicais de Diadorim, que é a mesma pessoa que Deodorina; e o segundo é a imprecisão de gênero assegurada pelo sufixo “im”. Passaremos por cada um desses aspectos explicitados pela pesquisadora, que afirma o seguinte:

a mulher do Hermógenes revela a mulher que era Diadorim, nomeando-a: “*A Deus dada*” - o que é uma espécie de rigorosa tradução etimológica do nome Deodorina: do latim *Deo* =a Deus, dativo, + o grego *doron* = dom, com o necessário sufixo feminino. (MENESES, 2010, p. 32)

Assim, sempre sob a égide do *Di* da divisão e da duplicidade, ao mesmo tempo em que em *DI-ADOR-im* ecoa o verbo adorar, na medida em que a preposição grega *diá* significa através, *DIÁ-DOR-im* pode remeter a “através da dor”. Se lido com a tônica no A, *DIÁ*-dorim remete a Diabo, sendo Diá um dos nomes pelos quais Riobaldo chama o demônio, [...], mas chama também Diadorim [...]. No polo oposto, se ao pronunciarmos esse nome a tônica cair no I, *DÍÁ*-dorim, esse DIA remete à luz: dia é do mesmo radical indo-europeu de Deus, Zeus, a divindade da Luz [...]. assim, Diadorim é luz e escuridão. (MENESES, 2010, p. 39)

Se Deodorina, de Deodora ou Teodora, etimologicamente vem do lat. *Deo* (a Deus) + gr.*doron* (“dom”), inequivocamente significando “dom a Deus” (ou “A Deus dada”, como verbalizou a mulher do Hermógenes), Diadorim remete a Deus e ao Diabo, à Luz e às trevas, ao Diabo e a Nossa Senhora, à dor e ao adorar. (MENESES, 2010, p. 40)

Além disso, Rosa inclui no nome Diadorim o sufixo “im”, tornando-o mais impreciso ainda, do ponto de vista de seu gênero. Esse comentário se combina ao que dizíamos acerca da relação de parentesco entre Diadorim e a palmeira buriti, considerando sua indefinição macho-fêmea. A androginia de Diadorim é indissociável também de sua face diabólica, visto que a divisão implicada no “di” — do diabo e de Diadorim — favorece a duplicidade do sentido expresso em seu nome e em sua natureza, fascinante e assombrosa em um só gesto. Em adição a isso, Diadorim, admite Benedito Nunes, “ambivalente quanto ao sexo, é, mitologicamente, idêntico ao andrógino [...], é a espécie primitiva da humanidade, que se teria dividido em dois seres incompletos que se buscam...” (NUNES, 2013, p. 67). Mas sigamos com a citação de Adélia Meneses, complementando nosso argumento:

Diadorim é andrógeno, dúplice a partir do nome. O prefixo *di*, da mesma etimologia de *duo*= dois, (e que está presente em divisão, dicotomia, dilema; da mesma raiz de duplo, dúplice, dúvida) o estigmatiza. “Diadorim, que dos claros rumos me dividia”, diz dele Riobaldo. Expressão do encontro de contrários [...], o que projeta a personagem para um plano

mítico, a androginia terá a ver com o Diabo [...]. Efetivamente, Diadorim é uma síntese das contradições. [...] Sendo im uma desinência que, embora acene com um diminutivo (por sinal, muito mineiro), não revela o sexo, Diadorim pode ser homem ou mulher. Ambíguo, contraditório, Diadorim provoca em Riobaldo os movimentos contrários de uma poderosa atração e de recusa; de perplexidade. (MENESES, 2010, p. 40)

Para além do nome, está implicado na construção do enredo o jogo entre luz e sombra que ocorre em Diadorim. Se por um lado uma lente se abre na vida de Riobaldo, que passa a enxergar o mundo-sertão sob a luz bela e amorosa que emana do olhar de Diadorim, por outro lado seu destino é obscuramente definido, culminando no final trágico que leva o romance. Ana Luiza Costa teria formulado nesse sentido que “...no *Grande sertão: veredas*, as veredas sempre ‘conduzem’ ao personagem Diadorim, com seus olhos muito verdes e ‘folhudas pestanas’” (COSTA, 2002, p. 44). Motivado pelo desejo de estar próximo ao amado, protegendo-o, os caminhos que levam Riobaldo em direção ao amor lhe proporcionam experimentar o melhor e o pior do sertão, o bem e o mal na mesma medida.

Se consideramos o comportamento que tinha, a delicadeza no modo de ser, a beleza em seu rosto, o cuidado que tinha com a higiene, o capricho com seus pertences, e talvez certa sensualidade na atitude para com Riobaldo, Diadorim contrastava do restante dos homens do bando jagunço. Contudo, vimos que não apenas no enredo mas também no nome as contrastantes características de Diadorim, Dom a Deus e ao mesmo tempo ao diabo, trazem sua correspondência às coisas belas e terríveis que povoam o sertão, ou em outros termos, aos assuntos de Deus e aos assuntos do diabo, respectivamente. Ao conjugar elementos aparentemente opostos em sua figura, é garantido a Deodorina-Diadorim, a “dessemelhança” que o torna único, incomparável a qualquer outra pessoa na vida do narrador. Entre a suavidade e a força, a serenidade e a valentia, a delicadeza e a brutalidade, a clareza e o enigma, a singularidade de Diadorim é reiterada ao longo do romance, reforçando a estranheza a ele atribuída desde a travessia do rio até quando, tornado guerreiro,

... guerreava delicado e terrível nas batalhas. Diadorim, semelhasse maninel, mas *diabrável* sempre assim, como eu agora eu estava contente de ver. Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o

único cuja toda coragem às vezes eu invejei. (ROSA, 2001, grifo nosso)

Retomemos a cena. O reconhecimento do medo que Riobaldo sentia é acompanhado pelo apontamento daquilo que o levou a esse estado. Ele atribui a causa do medo à grandeza do rio, que seria a condição daquele sentimento provocado nele. Diz Riobaldo: “O senhor surja: de repente, aquela terrível água de largura: imensidade” do São Francisco” (ROSA, 2001, p. 120). Ao perceber o contraste com as águas do Rio de Janeiro, no qual se encontrava, que pareciam diminuídas, quase sumiam num risco verde quando se esbarravam com as águas do rio Chico, ocorre a primeira menção de Riobaldo ao sentimento do medo: “Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. (ROSA, 2001, p. 120).

Como Riobaldo não sabe nadar, ele teme morrer afogado no rio, ou então atacado por algum animal que nele viva, no caso de algum infortúnio. Diante da constatação desse sentimento, ele confessa para o Menino não saber nadar. Este, por sua vez, responde que também não sabe, mas nem por isso está amedrontado. Ao contrário, a postura do menino demonstra coragem diante daquilo que ele não pode controlar, levando o jovem Riobaldo a se ver admirado pela postura do Menino: “ — ‘Eu não sei nadar...’ O menino sorriu bonito. Afiançou: — ‘Eu também não sei.’ Sereno, sereno.” (ROSA, 2001, p. 122)

O contraste entre a reação dos dois meninos à grandeza do rio e aos riscos da travessia é nítido. Enquanto Riobaldo está com medo, aflito e inquieto, deixando transparecer essas emoções, o Menino afirma e reafirma, diante daquele comportamento amedrontado que é preciso ter coragem, foi o que seu pai lhe havia ensinado: “Carece de ter coragem...” (ROSA, 2001, p. 122), ele formula três vezes nesta passagem. Mesmo muito novos, a observação da compostura do Menino deixa Riobaldo pasmo, admirado em aprovação. No entanto, tomado pelo medo, buscando encontrar algo pelo quê esperar, Riobaldo afirma para si mesmo e para os demais que ali estavam que, no caso de um acidente, bastaria apoiar minimamente na canoa até que se chegue à margem, sem afundar. Sua esperança, contudo, foi contrariada pelo barqueiro ao informar que a madeira que compunha aquela canoa onde estavam é do tipo que afunda quando vira, por ser menos densa do que a água do rio.

Eu tinha o medo imediato. [...] Alto rio, fechei os olhos. Mas eu tinha até ali agarrado uma esperança. Tinha ouvido dizer que, quando canoa vira, fica boiando, e é bastante a gente se apoiar nela, encostar um dedo que seja, para se ter tenência, a constância de não afundar, e aí ir seguindo, até sobre se sair no seco. Eu disse isso. E o canoeiro me contradisse: — “Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-d’óleo não sobrenadam...” Me deu uma tontura. O ódio que eu quis: ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes, de faveira ou tamboril, de imburana, vinhático ou cedro, e a gente tinha escolhido aquela... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra! (ROSA, 2001, p. 121-122)

A propósito, a canoa como um lugar onde ocorre esse episódio na literatura, não deixa de ter como base dados materiais da realidade, da Vida de onde parte e com a qual se compromete. A transposição das anotações de viagem de Rosa e o romance, tratada com mais vagar no início do capítulo (2.1), ocorre também na composição da canoa e nas madeiras alternativas listadas por Riobaldo, trazendo outra recorrência desse procedimento literário usado pelo escritor. Isso porque, os nomes das madeiras que aparecem no romance com tanta precisão já foram registrados nos cadernos d’*A boiada*, em uma lista relacionando alguns tipos de madeira à densidade respectiva de cada uma em relação à água. Esse é mais um exemplo em que Rosa decanta a matéria regional e, não obstante o faça inventivamente, mesmo a madeira na literatura, está comprometida em preservar a verossimilhança. Vejamos o fragmento onde isso se passa nas anotações da viagem, depois reproduzidas fielmente no romance:

CANOAS:

que afundam: páu-d’óleo
peroba

que não afundam: faveira
tamboril
cedro
vinhático
imburana (ROSA, 2011, p. 63).

Outra vez, Benedito Nunes vai ao encontro de Adélia Meneses, e também de Ana Luiza Costa, quando afirma que “Diadorim, ambíguo, menino que é também menina, desperta a alma de Riobaldo, infunde-lhe o desassossego, toque

de Eros, que mais tarde, nos longes do sertão, se converterá em amor” (NUNES, 2013, p. 63). Talvez o prazer que sentia fosse, no fim das contas, mais forte do que o medo que Riobaldo sentia do rio. Tanto que a ordem dada ao canoeiro pelo Menino “— ‘Atravessa!’” (ROSA, 2001, p. 121), foi a mesma que prevaleceu para o narrador, que o acompanha na empreitada de ir de uma margem à outra do São Francisco — mas também do deserto do Liso, dos afetos ainda frescos, das veredas espalhadas no sertão. Junto ao medo, demonstra Riobaldo, a coragem se revela: “Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo!” (ROSA, 2001, p. 121).

2.2.2

Mediação de Diadorim

Em “Literatura e filosofia (*Grande sertão: veredas*)” Benedito Nunes afirma que o personagem Diadorim produz uma dupla mediação: a primeira entre Riobaldo e o sistema jagunço e a segunda entre as figuras femininas do romance. O crítico defende que é em função de Diadorim, ou melhor, do desejo de companhia que tinha do Menino, que ocorre a “adesão de Riobaldo ao bando [jagunço] de Joca Ramiro e de sua carreira de Jagunço — que já assinara seu destino” (NUNES, 2013, p. 156). Nossa abordagem do papel mediador de Diadorim prioriza especialmente esse perfil relacionado aos jagunços, e sobre ele nos deteremos com mais ênfase.

No que diz respeito às figuras femininas, Benedito Nunes afirma que Diadorim não só produz a mediação do protagonista consigo mesmo, mas também com as mulheres que participam da estória. Dentre as principais personagens femininas estão “os seus dois amores” (NUNES, 2013, p. 158), correspondentes a prostituta Nhorinhá e a angelical Otacília, por quem Riobaldo nutre, respectivamente, o amor carnal e o amor ideal; além de sua mãe, Bigrí. Assinalaremos as presenças femininas conforme a utilidade para nosso argumento, sem que, contudo, esse perfil da mediação de Diadorim venha a adquirir caráter central.

Aliás, por esse viés de leitura do romance a partir das figuras femininas e suas funções, uma série de pesquisadores se debruçam em pensar o romance de um ponto de vista psicanalítico, levando em conta as associações que são feitas pelo narrador. É o caso por exemplo de Benedito Nunes que fornece em *A Rosa o*

que é de Rosa sua contribuição a respeito do erotismo, do amor, e da androginia de Diadorim, aspectos esses emaranhados na *mediação* atribuída a este personagem. Ainda no que diz respeito à relação entre o *Grande sertão: veredas* e a psicanálise, as pesquisadoras Susanna Kampf Lages e Adélia Bezerra Meneses pensam, respectivamente, a elaboração do luto e as três mulheres com quem o homem, segundo Freud, se encontraria em sua vida: a mãe, a amante e a morte²³. Não cabe aqui enveredarmos por essa direção, pois esta tarefa foge do nosso escopo para este trabalho.

Todavia interessa-nos que, a partir da primeira travessia do rio São Francisco e dos efeitos despertados no protagonista, também a pesquisadora Susanna Lages se debruça sobre o lugar intermediário de Diadorim em relação às figuras femininas que aparecem no discurso de Riobaldo. Ela afirma que “A primeira travessia fornece-lhe [a Riobaldo] pela primeira vez uma dimensão de alteridade, possibilitando-lhe abrir-se para novas relações afetivas, pois até então encontrara-se ligado à figura da mãe” (LAGES, 2002, p. 103). Em consonância com Benedito Nunes e também com Susanna Lages, consideramos o episódio da travessia do rio, incluindo o seu desfecho e o acontecimento que imediatamente o sobrevém na narração, um exemplo explícito dessas mediações entrelaçadas — das figuras femininas e da adesão à jagunçagem.

Cabe ainda sinalizar que os estudos sobre Diadorim dificilmente escapam à menção aos personagens que estão em contato com ele, lhe rondando, como são personagens mulheres que precedem ou sucedem sua aparição nos acontecimentos narrados. Em coincidência com Benedito Nunes e a mediação de Diadorim assinalada por ele, tendo em vista as mulheres a quem Riobaldo ama, Adélia Meneses também chama atenção para as diferentes mulheres que introduzem o enigmático personagem de Diadorim em três encontros com Riobaldo, dos quais ela elenca: primeiro, o encontro com o Menino e a travessia do Rio São Francisco; segundo, o reencontro no Córrego do Batistério, na casa do Manoel Inácio (Malinácio), e terceiro, o encontro com a morte, dando fim à vendeta e transtornando o rumo da vida do protagonista, que sai da jagunçagem.

²³ FREUD, “O tema dos três escrínios” In: Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. XII, 1969, p. 367-379. OU, MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

Para cada um dos três encontros, Meneses sinaliza o papel das figuras femininas que aparecem em cada um, respectivamente, a mãe de Riobaldo, Bigrí, a filha de Malinácio, e a mulher do Hermógenes, o jagunço inimigo. E Diadorim, por sua vez, viria acompanhado delas em alguma medida. Para os fins desta discussão, ressaltamos em primeiro lugar, a presença da personagem da mãe, que antecede não só a introdução do Menino, mas também o período que Riobaldo passou com o padrinho, Selorico Mendes, por causa de sua morte. Em segundo lugar, a uma outra figura feminina, com a qual Riobaldo se relaciona sexualmente, antecedendo a reaparição do Menino, o Reinaldo, quem propiciará a incorporação de Riobaldo a tropa dos jagunços, tornando-se, conforme ficará mais nítido, um importante mediador das tomadas de decisão na vida do protagonista. A pesquisadora, nesse sentido, sintetiza que “Diadorim é sempre introduzido nos pontos de inflexão da vida de Riobaldo por uma figura feminina” (MENESES, 2010, p. 44). Percorreremos melhor essas duas passagens a seguir.

A lembrança do fim do passeio é cortada com a introdução da mãe. Quando a atenção de Riobaldo se volta para Bigrí, sua mãe que estava no porto aguardando-o voltar do passeio de canoa, ele não pôde dizer propriamente adeus ao Menino. Mas nem por isso o narrador deixa de anunciar certa mudança percebida nele mesmo, passada a aventura que acabara de vivenciar com o Menino. Algo em sua vida se transformava, embora ainda não lhe fosse possível nomear o que fosse, nem exatamente como se sentia. Talvez com isso, Riobaldo antecipe as “travessias futuras” (LAGES, 2002, p. 103), dando indícios ao ouvinte da estória e ao leitor que esse personagem poderia retornar em algum outro momento do romance, bem como outras aventuras que possivelmente viriam a acontecer. Vejamos o que diz Riobaldo:

O sério é isto, da estória toda [...]: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. [...] Minha mãe estava lá no porto, por mim. Tive de ir com ela, nem pude me despedir direito do Menino. De longe, virei, ele acenou com a mão, eu respondi. Nem sabia o nome dele. Mas não carecia. Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos. (ROSA, 2001, p. 125)

Junto à Bigrí, Riobaldo lança mão de um enigma numa breve digressão: “Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? Toleima, eu sei. Dou, de. O senhor não me responda.

Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo?”(ROSA, 2001, p. 125). Curioso sobre a natureza das causas de ordem divina ou fortuita, ele coloca uma pergunta sobre os motivos que levam um humano a encontrar determinadas pessoas, dentre tantas outras no mundo. Qual mistério que move o destino humano. Essa questão se faz presente, sendo reiterada e reformulada em momentos onde há alguma reviravolta em sua trajetória. Mas voltaremos a esse enigma mais adiante, quando chegarmos no momento de sua reformulação no romance.

Logo em seguida, é anunciada a morte de sua mãe. “Minha mãe morreu — apenas a Bigrí, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza. [...] Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte.” Atentemo-nos para a transição que ocorre entre uma “primeira” e uma “segunda” parte, que sinaliza Riobaldo. Seriam essas partes relativas ao encontro e o reencontro com o Menino? Ou então aquilo que se deu antes e depois no enredo a partir do desfecho do episódio da travessia do rio? Fato é que, terminado o episódio com o Menino através da introdução da mãe, Riobaldo sequencia ao menos quatro acontecimentos que se passam em sua vida no período em que estiveram separados um do outro. Essa passagem encontra-se traçada no trabalho de Alan Viggiano, cujo mapeamento desses acontecimentos auxilia a melhor nos situar no enredo:

Feita a introdução e lembrada a referência à sua remota meninice, Riobaldo começa a narrativa [...], relatando seu encontro com Diadorim, ambos meninos, na barra do rio de Janeiro com o São Francisco. [...] Riobaldo conta a morte de sua mãe, a juventude em Curralinho, o encontro do seu pai Selorico Mendes, os primeiros contatos com os cangaceiros, no meio da noite, sua fuga e engajamento como secretário e professor de Zé Bebelo. Em seguida vem a sua defecção do bando de Zé Bebelo e o encontro com Diadorim e seu engajamento nas hostes dos cangaceiros... (VIGGIANO, 2007, p. 62)

Assim, consoante Viggiano, sintetizamos um roteiro mapeando com ele esses acontecimentos: (1) a travessia de Riobaldo com o Menino do rio e a introdução a personagem da mãe, Bigrí, ao final do passeio (2) A morte da mãe que leva Riobaldo à fazenda do padrinho Selorico Mendes, através de quem tem um contato iniciático com a jagunçagem. (3) A fuga da Fazenda São Gregório e

início das aulas para Zé Bebelo, levando à assistência ao seu grupo de capangas; e (4) a fuga do grupo dos próprio bebelos, momento em que Riobaldo reencontra o Menino, já da fase adulta. Fazemos a passagem por esses pontos do enredo.

Com a morte de Bigrí, Riobaldo se encaminha para a casa de Selorico Mendes, o padrinho fazendeiro que cuidará dele, garantindo sua formação. Durante alguns anos, Selorico Mendes mandou Riobaldo para estudar em Curralinho, uma cidadezinha próxima da fazenda onde estava. Em Curralinho, o narrador moço mora, por algum tempo, na casa de um amigo do padrinho, para poder frequentar a escola da cidade. No segundo ano escolar, Lucas, o mestre de Riobaldo, o coloca para auxiliar colegas com o ensino de letras e números, atividade que exerceu por algum tempo até que voltasse à casa do padrinho.

Diga-se de passagem, a escolarização de Riobaldo compreende um fator distintivo dele em relação aos demais jagunços uma vez que Riobaldo transita entre uma visão de mundo erudita como a de seu interlocutor, ouvinte e transcritor de sua estória, e uma visão popular, como é o tipo da realidade daquela região, contraindo assim em seu discurso o rural e o urbano, “o mythos e o logos, [que] longe de excludentes, convivem o tempo todo no romance em conflito incessante e insolúvel” (COUTINHO, 2002, p. 117)²⁴. Mas retomemos o que lembrava Riobaldo sobre este momento em sua vida, quando volta de Curralinho para a fazenda do padrinho Selorico Mendes:

Depois pouco que voltei do Curralinho, definitivo [...]. Certa madrugada, os cachorros todos latiram, no São Gregório, alguém estava batendo. Era mês de maio, em má lua, o frio fiava. E, quando [...] saí da cama e fui ver se era de se abrir, meu padrinho Selorico Mendes, com a lamparina na mão, já estava pondo para dentro da sala uns homens, que eram seis, todos de chapéu-grande e trajados de capotes e capas, arrastavam esporas. Ali entraram com uma aragem que me deu susto de possível rebolesa. Admirei: tantas armas. Mas eles não eram caçadores. Ao que farejei: pé de guerra. (ROSA, 2001, p. 131- 132)

Será nesse retorno à Fazenda São Gregório que o protagonista vê de perto jagunços de carne e osso, como aqueles das estórias que ouvia. Do grupo que ali estava, Joca Ramiro era o chefe principal, acompanhado de Ricardão e do asqueroso Hermógenes. O primeiro contato com o universo jagunço, na

²⁴ Ver (1.3.1)

madrugada em uma fazenda de Selorico Mendes, marca a memória do protagonista. Entretanto, não é nesta ocasião que Riobaldo decide por acompanhar aqueles homens armados, à caminho da guerra, pois Diadorim não estava presente. A adesão ao bando jagunço ocorre mais adiante, tanto do ponto de vista do enredo quanto do ponto de vista geográfico, quando ocorre o reencontro com o Menino e com ele quer seguir junto, viajando. Chegaremos a este fragmento do livro.

É também na Fazenda São Gregório que Riobaldo toma conhecimento de ser filho bastardo de Selorico Mendes, fato que lhe motiva a fugir da fazenda e voltar para o Curralinho, à procura da casa de Mestre Lucas. Este, tendo em vista a formação escolar do foragido, lhe oferece um emprego como professor de um outro fazendeiro, que vem a ser Zé Bebelo. Com a crescente simpatia nutrida pelo professor, Zé Bebelo, empolgado, nomeia Riobaldo como seu secretário e o convida a acompanhá-lo numa ida para o norte dos Gerais. Vejamos como isso se passa no romance:

— “[Diz Zé Bebelo] Siô Baldo, já tomei os altos de tudo! Mas carece de você não ir s’embora, não, mas antes prosseguir sendo o secretário meu... Aponto que vamos por esse Norte, por grandes fatos, que você não se arrependerá...” [...] O fim de tudo, que seria: romper em peito de bando e bando, acabar com eles, liquidar com os jagunços, até o último, relimpar o mundo da jagunçada braba. (ROSA, 2001, p. 145)

De início, Riobaldo é levado por Zé Bebelo a atacar os jagunços do sertão, de bando a bando, como o de Ricardão, o chefe de um dos bandos. Contra Ricardão, os bebelos, grupo liderado por Zé Bebelo, entram numa batalha sangrenta, instaurando um inferno no sertão adiante do narrador, que observa montado em seu cavalo. Mesmo saindo vencedor desta batalha, Riobaldo desaprova aquela cena que se apresentava, desgostoso, decide fugir. Sem notificar Zé Bebelo de sua partida, mesmo entendendo que seria justo que tivesse conversado com ele, Riobaldo segue seu caminho e diz não mais ter pensado sobre isso.

Incerto sobre o próprio desejo, mas seguro de sua reprovação sobre o comportamento dos bebelos, Riobaldo decide não mais deles participar, nem com eles lutar. Esta fuga é um exemplo no romance em que o trajeto que antes se

armava em sua vida, nesse caso junto a Zé Bebelo, é modificado. A fuga dos bebelos que leva Riobaldo a percorrer só outro caminho até o Córrego Batistério demarca um dos momentos de errância desse personagem, formalizando nele o atributo de fugidor. Um fugidor que, assumida por ele mesmo para seu ouvinte, foge “até da precisão de fuga.” (ROSA, 2001, p. 200). Riobaldo descreve da seguinte maneira o momento de decisão:

Em certo ponto do caminho, eu resolvi melhor minha vida. Fugi. De repente, eu vi que não podia mais, me governou um desgosto. [...] Virei, vagaroso. Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte. Com vinte dias de remanchar, e sem as trapalhadas maiores, foi que me encostei para o Rio das Velhas, à vista da barra do Córrego Batistério. Dormi com uma mulher, que muito me agradou — o marido dela estava fora, na redondeza. (ROSA, 2001, p. 151-152)

Riobaldo e seu cavalo andavam sem rumo, até que esbarram em um lugar onde conhece uma mulher, encontrando perto dela um abrigo para ficar. Caberia aqui ressaltar a mediação que faz o personagem do Menino, o Reinaldo, que aparece no romance antecedido e sucedido da presença de uma personagem feminina, visto que, quando esteve no Córrego Batistério, também é possível identificar esse procedimento narrativo. Todavia, no lugar de Bigrí, a mãe que interrompe os momentos de encanto no passeio com o Menino, está a mulher que Riobaldo conhece no meio de sua fuga, e dorme com ela.

A moça era a filha do Manoel Inácio, apelidado de Malinácio, dono da casa onde Riobaldo fica instalado. O que fica acordado entre Riobaldo e a moça é que ele aguardaria um sinal de fogo, que deveria ser aceso por ela no caso de seu marido não voltar para casa, podendo assim se encontrarem os dois mais uma vez. No entanto, nosso sedutor protagonista não chega a tomar conhecimento se a fogueira fora ou não acionada. Isso porque, antes que ele pudesse vir a atentar-se para o caso de haver ou não fumaça no céu, a sua fortuna gira, desviando o sentido do caminho que seguia até ali.

Acordei só no aquele Malinácio me chamando para jantar. Cheguei na sala, e dei com outros três homens. [...] Ele [Titão Passos] queria saber para onde eu mesmo me ia além [...]: dizendo como pude, [...] confirmei acrescentando que chegara até ali por dar volta cautelosa, e mesmo para sobre ter a calma

de resolver os projetos em meu espírito. Ah, mas, ah! — enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta. Aguentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria. (ROSA, 2001, p. 153-154)

O lugar dos Gerais onde Riobaldo conhece essa mulher, ao qual ele se refere como Córrego do Batistério, está situado no município de Várzea da Palma. Segundo Alan Viggiano, este mesmo córrego, que desemboca no Rio das Velhas, está localizado a sudeste da cidade de Pirapora, no norte do estado mineiro. Mas de onde vem tamanha alegria que assalta a vida de Riobaldo nesta altura do sertão?

2.2.3

“Era o Menino”: caminhos e descaminhos do amor

Em *Grande sertão: veredas*, os motivos que levam a adesão ao sistema jagunço em geral, além de “indefinidos como o próprio sertão” (VIGGIANO, 2007, p. 23), nem por isso são necessariamente violentos ou vingativos. Cada homem do sertão encontrará seus respectivos motivos que os levam a indeterminarem seu caminho na jagunçagem, seguindo rumos diferentes daquele que antes se formava à frente. Por outro lado, estamos atribuindo ao encontro com o Menino no rio, na infância, o *motivo* da viagem realizada por Riobaldo e de sua adesão ao bando jagunço, tornando-se Riobaldo-Tatarana e, mais adiante, o chefe jagunço Urutú-branco.

São exemplos dessa adesão dos homens à jagunçagem no romance os personagens de Medeiro Vaz, Sô Candelário e o próprio Diadorim, todos jagunços. No caso de Medeiro Vaz, por desilusões familiares, coloca fogo na própria casa “e saiu por esse rumo em roda, para impor a justiça” (ROSA, 2001, p. 59-60), sendo levado a transitar pelo sertão. Há também o caso de Sô Candelário que, na suspeita de estar doente da mesma lepra que havia matado seus familiares, torna-se jagunço para ir atrás do seu encontro com a morte, espreitando-lhe diariamente: “As favas fora, ele perseguia o morrer, por conta futura da lepra; e, no mesmo do tempo, do mesmo jeito, forcejava por se sarar” (ROSA, 2001, p. 260). E por fim, Diadorim “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo,

e mais para muito amar, sem gozo de amor” (ROSA, 2001, p. 620-621) e orientado para a guerra por seu pai, Joca Ramiro, também é levado a esta vida.

No caso de Riobaldo, nossa atenção volta-se para quando, no enredo, ocorre a tomada de decisão pelo início da sua viagem. Agora, é na companhia dos jagunços que as andanças pelos Gerais se iniciam deliberadamente em sua vida, invertendo a condição à deriva na qual se encontrava até então. Diferente de antes, Riobaldo deixa de fugir, transtornando o caminho errante que se formava. Com isso em vista, sinalizamos na seção anterior (2.3.2) o encadeamento de três acontecimentos que se passaram entre a despedida do Menino no rio São Francisco e o momento de adesão de Riobaldo à jagunçagem.

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor que, mas quem, mesmo? Era o Menino [...], aquele do porto do de-Janeiro [...]. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. (ROSA, 2001, p. 154)

Seja por causa de Deus ou do demo, é neste lugar de Minas Gerais e do enredo, onde Riobaldo é colocado outra vez em contato com o dono dos olhos verdes que lhe despertaram sentimentos tão intensos no passado. Ou seria então a sorte? Fato é que o momento do reencontro entre os dois é marcado pelo olhar do Menino, que retorna para a vida do narrador, reavivando as lembranças que tinha daquele dia do passado. Mas o que nos levaria então a admitir este acontecimento no trajeto de Riobaldo como sendo o ponto de onde parte a sua *viagem* pelo sertão?

Se, conforme nos mostra a citação, são os olhos a porta para o reconhecimento de quem entrava no cômodo, parece acertado dizer que nessa opção se reitera a prevalência da visão em relação aos demais sentidos. A começar pelos olhos, o narrador passa a descrever o rosto daquele corpo que recebe, assim que aparece, sua inteira atenção. Como vimos, a importância do olhar do Menino, e de como Riobaldo enxerga o mundo através desse verde olhar, está anunciada já no episódio da travessia do rio, nas diferentes menções de Riobaldo ao se lembrar de Diadorim, e agora também nesse reencontro. Mas continuemos nessa direção, acompanhando as lembranças de Riobaldo desse reencontro:

Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram.[...] Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois.[...] O Menino me deu a mão: e [...] ele como sorriu. [...] Ele se chamava o Reinaldo. [...] E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? (ROSA, 2001, p. 154 - 155)

São os mesmos olhos do episódio do rio São Francisco que retornam para a vida de Riobaldo no momento em que são avistados. O Menino, tanto quanto Riobaldo, estava crescido e mais moço, por volta de seus vinte e poucos anos de idade, e havia se tornado integrante do bando jagunço que ali na casa de Malinácio se encontrava, liderado pelo chefe Titão Passos. Mesmo assim, passados tantos anos e por mais que os verdes do sertão sempre mudassem, a relembração daquele porto, n' "aquele rio. Aquele, daquele dia" (ROSA, 2001, p. 122) pertencia aos dois, e era compartilhada pelo olhar.

Não demorou para que Riobaldo percebesse a vontade que tinha da companhia de Reinaldo, convocando-lhe a permanecer ao seu lado sob o olhar que não havia esquecido. Olhar através do qual ele poderá se ver durante algum tempo e que o acompanhará por toda a vida, na lembrança. Desse modo, os afetos que sentiu naquela primeira ocasião em que se viram poderiam ser continuados, alimentados, enfim, intensificados com a convivência. Afetos esses que mesmo sendo nebulosos e apenas recentemente estivessem sendo refrescados em Riobaldo, ao longo do enredo serão mais claramente definidos. Vejamos no romance essa passagem:

Logo que o Reinaldo me conheceu e me saudou, não tive mais dificuldade em dar certeza aos outros de minha situação. [...] De fato, tropeiros não eram, eu soube, mas pessoal brigal de Joca Ramiro. E a tropa? Essa, que se estava para seguir porquanto pra o Norte, com os três lotes de bons animais, era para levar munição. Nem tiveram mais prevenimento de esconder isso de mim. [...] A gente, jantou-se, já se estava de saída, para toda viagem. Eu ia com eles. Pois fomos. [...] Titão Passos comandava. (ROSA, 2001, p. 156-157)

Parece que a adesão de Riobaldo ao bando de Titão é motivada pela vontade que sentia de Reinaldo, cuja companhia lhe certificava que não estava em questão precisamente para onde seguir, mas sim com quem. O Reinaldo,

espelhando a alegria de Riobaldo pelo reencontro com aquele já conhecido olhar, numa saudação levando-o a certificar, aos demais ali presentes e a si mesmo, sobre a situação errante na qual se encontrava até então. Vem de encontro ao que estamos afirmando o comentário de Alan Viggiano acerca deste mesmo fragmento do romance: “Reconhecido por Diadorim, ele [Riobaldo] é aceito de pronto pelos poucos companheiros que, comandados por Titão Passos, conduziram tropa carregada de munição para Medeiro Vaz, no córrego Mucambo, do lado de lá do rio das Velhas” (VIGGIANO, 2007, p. 24).

Para seguir seu caminho com Diadorim, Riobaldo, de homem comum, torna-se jagunço ao adentrar esse sistema. Quando jagunço, o narrador será apelidado de “Tatarana”, uma lagarta que queima, cuja etimologia em tupi-guarani tem sentido daquilo que se assemelha ao fogo, sendo tata = fogo e rana = semelhante, consoante suas habilidades com as armas. Mais adiante, ao firmar o pacto demoníaco e se tornar chefe jagunço, Tatarana será nomeado pelo seu bando de “Urutú-branco”, uma cobra considerada como víbora devido seu alto poder de envenenamento.

Talvez a essa altura estejamos próximos daquilo a que Benedito Nunes refere-se ao falar de um “motivo da viagem” (NUNES, 2013, p. 83) de Riobaldo, atribuído a Diadorim, o bravo guerreiro. Desde o encontro com o menino no passado, o destino que se anunciava pode agora ser assumido por Riobaldo, que torna-se dono de si à medida que é levado a acompanhá-los. Numa síntese: Para seguir sua caminhada na companhia de Diadorim, Riobaldo é levado a adentrar o bando jagunço de Joca Ramiro, tornando-se por isso um de seus membros, decidindo assim seu rumo.

Vimos anteriormente que Riobaldo finaliza a narração do episódio da travessia do São Francisco, questionando os motivos que o fizeram ir de encontro ao Menino naquele exato dia, propondo ao seu ouvinte um enigma — “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?” (ROSA, 2001, p. 125). Agora, no Córrego do Batistério, semelhante enigma reaparece para Riobaldo. Depois de anunciar que acompanharia o Reinaldo e os demais jagunços na viagem para o norte, Riobaldo outra vez introduz em sua fala uma digressão, reformulando a pergunta sobre o que o teria levado até o momento presente. Com o reencontro de Riobaldo com o Menino adulto, a reincidente dúvida sobre o Destino se atualiza

na narração, continuando assim também o mistério e a impossibilidade de uma única resposta:

Se eu não tivesse passado por um lugar, uma mulher, a combinação daquela mulher acender a fogueira, eu nunca mais, nesta vida, tinha topado com o Menino? — era o que eu pensava. Veja o senhor: eu puxava essa ideia; e com ela em vez de me alegre ficar, por ter tido tanta sorte, eu sofria o meu. Sorte? O que Deus sabe, Deus sabe. (ROSA, 2001, p. 158)

3

Sertões

*Não há obra que não indique uma saída para a vida,
que não trace um caminho entre as pedras.*

Gilles Deleuze

No texto intitulado “A Rosa o que é de Rosa”, presente no volume de mesmo nome já citado, Benedito Nunes propõe uma leitura sobre o sertão roseano que é consistente com a variação de sentidos da viagem-travessia que estamos tateando e buscando compreender neste trabalho. O crítico nos fala de três planos complementares, gradativos e integrados, que formam o sertão no *Grande sertão: veredas*. Como veremos, um plano é composto de dados concretos da realidade do sertão, outro plano corresponde à aventura humana e um terceiro plano é relativo à questão ética implicada no romance. Cada um desses planos consiste naquilo que Nunes denomina de “plano de significação” (NUNES, 2013, p. 131), sobre os quais o sentido da obra se articula.

O romance estritamente classificado como regionalista é aquele que sujeita todos os componentes da narrativa — como a linguagem, as personagens e a temática central — à referência única da tópica regional. Uma obra seria considerada regionalista quando está estruturada sobre um plano de significação da narrativa, único e principal, cujos elementos estão sujeitados por essa tópica, ordenados pelas referências de uma sociedade específica e particular, como o caso do sertão brasileiro. Em suma: quando se trata desse tipo de literatura, tanto os temas, as situações, as personagens, como a relação entre elas que articulam o sentido da narração, serão unidos e caracterizados pelo eixo regional. Alguns exemplos de escritores do regional-realismo são nomes como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Euclides da Cunha, canônicos nesta categoria literária.

Contudo, este não é o caso da obra roseana, cujo manejo diferenciado da matéria prima regional confere ao seu sertão uma autossuficiência e “suma autenticidade, total” (ROSA, 2003, p. 90). Se considerarmos que, para Benedito Nunes, no *Grande sertão: veredas* operam três planos articuladores de sentido na narrativa, segundo características respectivas, veremos que a diferença entre a

obra de Guimarães Rosa se comparada aos demais textos literários considerados regionalistas reside justamente neste ponto: a passagem do primeiro plano para os próximos, ou antes, na projeção de demais planos, indo além do plano de eixo unicamente regional.

Se a travessia do jagunço Riobaldo pelo sertão se passa por vias geograficamente definidas, tendo lugar marcado na Terra, ela não se restringe apenas à modalidade “regionalmente identificada”. Bem como “os *gerais* correm em volta” (ROSA, 2011, p. 24), o sertão roseano opera similarmente “correndo” por demais instâncias, supraregionais (NUNES, 2013, p. 162). Desse modo, afirma Benedito Nunes: “Se os dois últimos [planos do sertão] com seus respectivos graus de autonomia semântica não podem existir sem o primeiro [plano do sertão], que é o sertão regionalmente identificado, este também se acha por eles supraordenado” (NUNES, 2013, p. 132). Benedito Nunes continua:

O sentido da narrativa do texto de Guimarães Rosa, que compreende os três sertões, como formas parciais dentro de uma só forma completa — a da estrutura do romance —, está no movimento de um plano a outro plano, de um sertão a outro sertão — movimento ascendente do primeiro a completar-se nos dois últimos e descendente dos dois últimos a enriquecer e a modificar o primeiro. (NUNES, 2013, p. 132)

Talvez caiba sinalizar que, ao partir o *Grande sertão; veredas* em três planos, Benedito Nunes não é exatamente inédito quando se utiliza desse procedimento e subdivide o sertão rosiano. Dentre os nomes pioneiros da fortuna crítica, semelhante trabalho ocorre com Cavalcanti Proença e Antonio Candido. Diferentes “planos” do sertão aparecem, por exemplo, em “Trilhas do Grande sertão”, ensaio escrito por Cavalcanti Proença presente no volume *Augusto dos anjos e outros ensaios* (1959). Ou ainda, apesar da diferença entre termos, o texto “O homem dos avessos”, também já mencionado neste trabalho, é dividido em três partes correspondentes aos três “pilares” que, segundo Antonio Candido, sustentam o romance. No entanto, em que pese a diferença terminológica, tendo o primeiro feito uso do termo “plano”, assim como Benedito Nunes, e o segundo optar por usar o termo “pilares”, as ideias desses pensadores coincidem na medida em que propõem lentes de leitura para que melhor se possa compreender o

funcionamento particular desse sertão que, conforme vimos (2.1), não se encerra no cerco regional de um Brasil interiorano, rústico e folclórico.

Em suas trilhas pelo sertão, Cavalcanti Proença faz uso da ideia de planos divisores que se sobrepõem um ao outro. Segundo Proença, são três os planos que dividem o *Grande sertão: veredas*: o primeiro, individual; o segundo, coletivo; e o terceiro, o mítico. O primeiro plano é o individual, em que o protagonista, de espírito inquieto, varia entre pensamentos sobre o bem e o mal, Deus e o diabo. Por outro lado, o segundo plano do sertão é o coletivo. Neste plano, admite-se o *Grande sertão: veredas* como uma epopeia, sendo assim classificado sobretudo pela presença de casos, pequenos contos que se intercalam com o enredo principal, transpondo o mundo do herói medieval para a realidade sertaneja do cangaço. Enquanto no terceiro plano, o mítico, a ênfase está na ligação entre os elementos naturais e o humano. Neste último plano, Proença ressalta principalmente os rios, o vento e o mar, elementos que, além de comporem o meio onde acontecem as ações, têm o poder de evocar emoções, de provocar seus agentes a pensarem certas ideias sobre a eternidade, a infinitude, a morte, enfim, questões humanas por excelência. O crítico faz uma ressalva ao dizer que essa divisão, embora genérica, é útil para que as características e conexões do romance sejam ressaltadas.

Ainda a respeito desse tipo de operação divisora do sertão, Antonio Candido sintetiza assim, logo no início do ensaio, os pilares nos quais segmenta a sua leitura do romance: “Há em GSV, como n’*Os Sertões*, três elementos estruturais que apóiam a composição: a terra, o homem e a luta. Uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado o conflito entre os homens” (CANDIDO, 2002, p. 123). Aliás, o ensaio de Antonio Candido nas primeiras páginas já faz menção ao texto de Cavalcanti Proença “Alguns aspectos formais do *Grande sertão: veredas*”, originalmente publicado na *Revista do livro*, anexado ao ensaio “Trilhas no Grande sertão”.

Fica então sinalizado um parentesco possível entre o ensaio pioneiro de Proença e a leitura que Candido propôs a seguir, ou então uma referência relevante no processo formativo do pensamento desenvolvido neste texto. Para que possamos perceber o contraste, vejamos o que afirma Proença sobre a superposição de planos admitidos por ele como caminhos de leitura desta obra:

...uma superposição de planos que poderíamos dividir em três partes numa tentativa de simplificar. A primeira, individual, subjetiva, que acabamos de resumir, antagonismo entre os elementos da alma humana; a segunda, coletiva, subjacente, influenciada pela literatura popular que faz do cangaceiro Riobaldo um símile de herói medievo, retirado de romance de Cavalaria e aculturado nos sertões do Brasil Central; a terceira, telúrica, mítica, em que os elementos naturais — sertão, vento, rio, buritis — se tornam personagens vivos e atuantes. (PROENÇA, 1959, p. 159)

O crítico Silviano Santiago, em sua *Genealogia da ferocidade* (2017), sobretudo no ensaio “A lenta domesticação do selvagem”, retoma para o leitor o que dizia Antonio Candido em “Homem dos avessos” ao propor que há três pilares sustentando o *Grande sertão: veredas*. São eles: “a terra”, “o homem” e “o problema”. Silviano nos lembra que a tripartição do romance mineiro feita por Antonio Candido é comum àquela que ocorre em *Os Sertões* de Euclides da Cunha, obra que também se divide sob esses três termos, evidenciando assim um possível vínculo de filiação entre as duas obras.

A partir dessa aproximação entre Euclides da Cunha e Rosa trabalhada por Antonio Candido, Silviano se apropria de cada um dos três pilares para propor a sua própria leitura da “terra”, do “homem” e da “luta”, tal como cada um deles estrutura o sertão rosiano, apontando suas principais características. Lembremos apenas que Antonio Candido substitui o termo “a luta” como consta n’*Os sertões* para utilizar-se do termo “o problema” em seu ensaio que, quando recuperado por Silviano, regressa ao termo original usado por Euclides da Cunha. Ao retomar o “Homem dos avessos”, Silviano nos elucida um pouco mais sobre as diferentes camadas de leitura que podem ser feitas a partir do romance, embora simultânea e precisamente com isso Silviano Santiago acabe por domesticar o selvagem *Grande sertão: veredas* com uma focinheira do tamanho da sua própria crítica²⁵.

Conforme os fins introdutórios deste terceiro capítulo, consoante Silviano, podemos dizer brevemente que ao pilar “a terra” corresponde o sertão, terreno onde se passam as aventuras, configurando-se enquanto uma “plataforma” (CANDIDO, 2002, p. 122) para o desenvolvimento da ação. A parte denominada “o homem” refere-se ao tipo sertanejo, os jagunços, vaqueiros, enfim, os humanos que habitam e portanto se fazem conforme o lugar do sertão. Inclusive neste

²⁵ SANTIAGO, 2017, p. 33-34.

homem do sertão, assim como Proença, Candido também observa a “contaminação dos padrões medievais” (CANDIDO, 2002, p. 131), em função das características da configuração familiar de Riobaldo — filho bastardo do rico fazendeiro Selorico Mendes, que até certo ponto do enredo acreditava ser seu padrinho —, da presença dos elementos da guerra, bem como dos valores vigentes entre os companheiros de cavalaria — as armas, os cavalos, as batalhas, o listamento dos nomes de cada companheiro do bando e os acordos, tratos, promessas firmados entre aqueles que juntos vão à luta. Por fim, o pilar “o problema”, referido por Santiago como “a luta”, grosso modo, diria respeito à angústia anunciada do protagonista que, se de um lado Candido entende corresponder ao problema acerca do bem e do mal, Silviano, por sua vez, compreende tratar-se de uma luta de gênero, um problema de cunho sexual. De um modo ou de outro, trata-se de um problema que entremeia as relações de Riobaldo com o restante do mundo.

Apesar do que possa sugerir nossa breve passagem pelos críticos divisores do sertão, não iremos nos delongar na leitura de Candido sobre como se implicam esses três pilares no romance, nem na apropriação que faz Silviano dessa abordagem de Candido. Também não iremos nos estender em contrastar as duas leituras com a abordagem que faz Cavalcanti Proença, uma vez que, como afirma Silviano que “comparaison n’est pas raison” (SANTIAGO, 2017, p. 37), lembrando-nos que, embora a função dos termos pareça ser equivalente no que diz respeito à abordagem crítica do *Grande sertão: veredas*, a diferença entre eles não deve ser inteiramente desconsiderada. Afinal de contas, se um *pilar* por definição estrutura-se em sentido vertical, o mesmo não se pode afirmar sobre o sentido para onde se estende um *plano*. Nosso intuito em apresentar sinteticamente a divisão de Cavalcanti Proença do sertão em planos não é o de confrontá-la com a de Benedito Nunes, pois essa tarefa nos demandaria nos prolongarmos nos pormenores dessa tripartição tal como formula Proença. O mesmo nos demandaria a comparação com Candido, mas a opção por essa abordagem nos levaria a um caminho que agora não interessa.

Contudo, tendo em vista os elementos usados pelos críticos para distinguir cada um dos planos do *Grande sertão: veredas*, mencionados até aqui, seria então possível afirmar que se assemelham? Se sim, em que medida? E, ainda, em que nos pode ser útil tal constatação? Com essas questões em vista, convém

chamarmos atenção para certos elementos de que comungam os três críticos — Candido, Proença e Benedito Nunes, a quem logo mais retornaremos com vagar — quanto à forma como organizam a sua leitura ou, para usar da expressão de Candido, de como estruturam seus respectivos “roteiros críticos”²⁶ com que desbravam o romance em particular, mas também a obra de Rosa em sentido amplo. Com isso, objetivamos indicar a maneira como apresentaremos neste terceiro capítulo os três planos do sertão através dos quais a viagem de Riobaldo se passa, dessa vez roteirizados por Benedito Nunes.

Se quisermos elencar um único traço comum entre os roteiros dos três críticos para trilhar o sertão, nos parece possível apontar para um ganho progressivo de dimensão que um plano passa a agregar ao seguinte. Já que uma teoria das dimensões não está no nosso escopo, numa simplificação, imaginemos a representação gráfica de uma linha, um quadrado e um cubo. Dentre as três figuras, o cubo seria aquela de maior dimensão espacial por apresentar as três dimensões e possuir comprimento, largura e profundidade, direções para as quais, juntas ou separadamente, o movimento é possível. O quadrado é a figura intermediária que possui duas dimensões, composto de comprimento e largura, enquanto a linha, por sua vez, seria a figura de dimensão única que só se movimenta de uma extremidade à outra. Esboçadas essas três figuras — a linha, o quadrado e o cubo — façamos a transposição para os roteiros da crítica.

Assim: mesmo que por um instante, consideremos a linha como equivalente ao primeiro plano que compõe o romance, aquele correspondente a “terra”. Neste plano está o sertão tomado enquanto presença física do meio, o ambiente que se apresenta como palco que suporta os acontecimentos. Já o quadrado seria compatível com o “homem” sertanejo que tem seu contorno desenhado com as linhas traçadas pelo território do sertão. Desse modo, os costumes, as práticas e a trajetória desse indivíduo perfazem-se segundo o modo de vida que é singular à região, embora apresente simultaneamente traços atemporais, universais considerando as questões demasiado humanas pelas quais ele é atravessado. O cubo, por sua vez, é a junção das demais figuras, reunindo em si seis quadrados ou então doze linhas que, a cada quatro, se conectam nas extremidades pelo ponto que faz o vértice. Esta figura de três dimensões poderia

²⁶ CANDIDO, 2002, p. 121.

ser comparada à relação vivenciada pelo humano para com seus pares, que partilham do mesmo território e portanto das influências sobre eles exercidas. Nesse sentido, no cubo correspondente a este último plano, mesmo traçando caminhos com linhas singulares que caracterizam a formação de cada um, os humanos estão implicados numa mesma “luta” que os entrelaça pela terra, o lugar onde vivem que orienta a sua movimentação.

Desse ponto de vista é como se os três planos ou pilares que compõem o romance, assim como as três figuras, também ampliassem gradualmente sua dimensão. Afinal, o sertão rosiano é lugar cujas formas — naturais, do relevo, das águas, da vegetação e dos animais — são indetermináveis, embora passíveis de serem desbravadas pelo ser humano. Entretanto, se as forças do lugar sobrevivem o humano determinando seu modo de agir, consigo e com os demais, entende-se por que também o “Jagunço é o sertão” (ROSA, 2001, p. 327). Numa síntese: desde o terreno onde se forma um pensamento, passando pela formação de um pensamento, até a produção de relações deste pensamento com demais pensamentos que juntos estão sob a influência desse sertão.

Feita essa breve introdução, retomemos a divisão do sertão proposta por Benedito Nunes, enunciada no início deste terceiro capítulo, sobre a qual pretendemos avançar a partir daqui. Acreditamos que aos poucos se poderá notar mais nitidamente que os três sertões que compõem o *Grande sertão: veredas*, tal como Benedito Nunes nos apresenta, mesmo que complementares, são qualitativamente distintos. É como ocorre com Cavalcanti Proença e com Antonio Candido, no sentido que falávamos da progressão. Mas será que podemos afirmar o mesmo a respeito do grau de importância que cada um dos planos tem na estrutura do romance? Será que há diferença ou equivalência de ênfase de cada um dos sertões, no ponto de vista formal? Como veremos, pela distinção viabilizada por Benedito Nunes, a resposta a essa pergunta não parece evidente.

De todo modo, retomemos as cartas de Rosa para Edoardo Bizzarri, para lembrar como o escritor-sertanejo coloca o tradutor italiano a par da relação de ênfase e de importância que têm nos seus livros os seguintes aspectos: realidade sertaneja, enredo, poesia, e valor metafísico religioso. Como já vimos (1.3.1), ao cenário e à realidade sertaneja Rosa atribui a menor pontuação do ponto de vista de ênfase em sua obra, em relação ao valor metafísico. Escutemos o que diz o escritor:

Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los [os meus livros]: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) **enredo*: 2 pontos²⁷; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. Dei toda esta volta, só para reafirmar a Você que os livros, [...] foram escritos, penso eu, neste espírito. (ROSA, 2003, p. 90-91)

O *Grande sertão: veredas* projeta mais dois planos além deste primeiro, que também produzem sentido na estrutura do romance. Os outros planos permitem que os elementos que compõem a narrativa — como a linguagem, as personagens e a temática central — não precisem, num movimento de reversão, retornar ao plano primeiro, regional, mas que possam perambular pelos demais, combinando-se a eles para gerar sentidos novos. Aos poucos, com o avanço nessa “tripartição” ficará mais evidente o fato de que o sertão de Rosa não se restringe à instância geográfica e seus elementos característicos, mas sim produz um escalonamento dos três planos do sertão, numa relação gradativa e móvel entre eles. Precisemos cada um deles.

3.1

Primeiro plano: o lugar do sertão

O primeiro plano do sertão é aquele do cenário no qual a história se passa, correspondendo ao ambiente sertanejo como referencial espacial — incluindo sua geografia, morfologia, clima, bioma, hidrografia, relevo, vegetação e a realidade étnico-social. A localização espacial do sertão está definida geograficamente em parte de Minas Gerais, embora ultrapasse as fronteiras do estado. Rosa, em uma *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* (2003), delimita que “desde grande parte de Minas Gerais (Oeste e sobretudo Noroeste), aparecem os “campos gerais”, ou “gerais” — paisagem geográfica que se estende, pelo Oeste da Bahia, e Goiás [...], até ao Piauí e ao Maranhão.” (ROSA, 2003, p. 40).

É neste plano que a escolha de Rosa, por ambientar regionalmente o *Grande sertão: veredas*, encontra-se geograficamente situado nos Gerais. Atentemos ao seguinte: “Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral*

²⁷ “***** (estas estrelinhas são de exultação e aplauso).” ROSA, 2003, p.129.

ou *o campo geral, este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: ‘os gerais’, ‘*os campos gerais*’” (ROSA, 2003, p. 91). Mas então se os campos gerais têm papel fundante para a invenção do sertão rosiano, como eles se apresentam através dos estados recém mencionados?

Para auxiliar-nos nesta compreensão e na apresentação dos planos do sertão, sobretudo o primeiro, relativo às características formativas deste território dos Gerais, recorremos ao artigo de Rondinelly Gomes Medeiros, “Mundo Quase-Árido”. A fim de fornecermos uma contextualização, neste trabalho são articulados por Medeiros os estudos sobre o espaço do semiárido, a imaginação que emerge desse espaço e alguns conceitos ligados à discussão sobre o antropoceno. O pesquisador afirma que o sertão geograficamente localizado tem seu correspondente no

... interior da parte oriental da porção norte do Brasil [e] é um lugar muito peculiar, não temperado, caracterizado por um regime singular de variações climáticas acentuadas que ressoa em todos os ciclos que constituem a geografia da região [...]. Trata-se do semiárido, área geográfica que abrange pouco mais de 10% do território brasileiro, cujo clima quente e bioma idiossincrático têm sido tomados com hostilidades inaceitáveis das forças telúricas ao esforço de domesticação do espaço... (MEDEIROS, 2019, p. 23)

A natureza, assim como a realidade histórico-sócio-cultural daqueles que povoam a região, constitui um traço fundamental para o primeiro plano do sertão, conforme desdobraremos adiante. A relação característica entre o homem e o lugar se traduz por uma relação de proximidade com a natureza, marcando o modo de viver da população sertaneja. Contudo, a convivência dos povos sertanejos — as comunidades caboclas e agricultoras, os vaqueiros, os jagunços e os fazendeiros — com a natureza não se dá apenas pela capacidade de observação dos fenômenos naturais.

A partir da intensidade da convivência dos moradores dessa região com a natureza e com as contingências climáticas locais, Medeiros é levado a admitir que, enquanto os territórios que sucumbiram à civilização costumam opor a cultura à natureza, no sertão essa relação funciona de maneira bem distinta. Segundo o pesquisador, “...no sertão a Cultura é a natureza, evidentemente oposta à Civilização” (BARTELT, 2003, p. 587 Apud, MEDEIROS, 2019, p. 28), de

modo que não apenas não há separação entre a cultura e a natureza como esta é condição de possibilidade daquela. Assim, em sentido estrito, o tipo vaqueiro tem seu modo de cultivar a vida e as tarefas cotidianas ocupando seu pensamento com o boi. Já em sentido amplo, os povos do sertão se ocupam da natureza e seus comportamentos, formando “essa sociedade confusa de pedras gigantes e planícies imensas, árvores que adormecem e depois renascem, rios uns dias rios e outros leitos secos” (MEDEIROS, 2019, p. 28), de maneira que a cultura é conformada segundo a brutalidade da natureza.

Em função das peculiaridades climáticas locais, os sertanejos são levados a adotar certas práticas para com o meio ambiente segundo um “princípio de convivência com o semiárido, recíproca às condições do bioma” (MEDEIROS, 2019, p. 24). Apenas aquele que convive com os seus fenômenos ao ponto de integrar-se a eles consegue viver neste território exuberante e terrível, pois não poderá perseverar no sertão aquele que subestima suas forças e tenta domesticá-las. Nesse sentido, o sertanejo acaba por desenvolver habilidades de interação com o lugar onde ele se encontra segundo as condições apresentadas no momento presente, superando assim a observação passiva dos fenômenos naturais.

Postos à prova pelas formas terríveis e majestosas do sertão, quando não padecem, os sertanejos se fortalecem com as contradições geográficas locais da região semiárida. Essa variação do clima envolve principalmente a chuva que, pelas características regionais do seu ciclo, vem a formar os períodos de seca no sertão. Para lidar com tais fenômenos, as comunidades sertanejas desenvolvem a potência de adaptabilidade na medida em que inventam técnicas que permitam sua permanência neste território, mesmo com a variação extrema das condições geográficas.

A título de exemplo, consideremos os ciclos como o da água e das chuvas, associados ao fenômeno *endiabrado* da estiagem. O processo da estiagem consiste na falta de chuva estendida por tempo indeterminado no território do cerrado e, em suas versões mais graves e duradouras, faz com que os períodos de seca no sertão possam durar temporadas de meses ou anos. A causa fundamental da estiagem é a elevação galopante da temperatura e insuficiente precipitação pluviométrica, ou seja, a formação das gotas de chuva, que juntos comprometem o acesso à água pelos seres que vivem neste lugar. Por isso, Medeiros afirma no artigo:

De tempos em tempos, esses períodos de estiagem se prolongam uns nos outros, atravessando dois ou três anos de chuvas ainda menos frequentes, o que constitui o quadro da seca [...] — na estiagem, os seres se tornam menores, se encolhem, desaceleram, desaquecem suas economias: os rios param de correr, as árvores se despem para guardar sua água e proteger o solo, assim como os homens e mulheres também protegem a água da avareza solar, as pedras esquentam e os animais se escondem debaixo da terra. A terra subdesenvolve. (MEDEIROS, 2019, p. 30)

Se a proximidade com a natureza condiciona a realização das tarefas cotidianas de subsistência, ela também poderá limitá-las e até extingui-las. Logo, para conseguirem viver neste território cujos “elementos [são] desobedientes à determinação material do espaço” (MEDEIROS, 2019, p. 27), as comunidades sertanejas inventam técnicas que lhes permitam permanecer aterrados neste território, apesar das variações climáticas e geográficas locais. Em consequência, quanto mais problemática e inóspita é a terra, mais inventiva deverá ser a relação entre o lugar e os que ali vivem.

Será nesse sentido que, para Rondinelly Medeiros, uma característica central do semiárido diz respeito à hostilidade que lhe é atribuída. Contudo, o artigo tem em vista mostrar que essa hostilidade e violência do sertão são na verdade uma forma de resistência às investidas de modelos extensivos, agrários e colonizadores. Pois, para que o projeto colonial de civilização seja implementado, é preciso recorrer às engenharias que promovem a “catequese da terra, uma tentativa de domesticação das forças do solo, por delimitação, adequação, eliminação, valorização, monetarização; esforço de determinação material da paisagem” (MEDEIROS, 2019, p. 26).

Assim, a violência atribuída ao sertão e, por extensão, ao sertanejo, ocorre porque ambos escapam dos grandes vetores coloniais — como o trabalho, a lei, o rei, a fé, em suma, a moralidade — construindo um espaço de contra-violência. Parece-nos, nesse sentido, que a violência e hostilidade atribuídas ao sertão e seus homens estão contidas justamente nos modelos civilizacionais que intencionalmente ordenam o sertão à força, falhando miseravelmente. Afinal, como já teria alertado Riobaldo: “Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de

reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela” (ROSA, 2001, p. 391).

Para impor ao sertão uma paisagem determinada, marcada pela monocultura, pelo fechamento das cercas e pelos “todos pastos demarcados” (ROSA, 2001, p. 237), é preciso haver controle das forças naturais que qualificam e caracterizam este território. Mas o sertão escapa das investidas de controle humano à medida que se autodetermina. Isso porque, “movimentante todo-tempo” (ROSA, 2001, p. 533), o sertão não dá a estabilidade necessária para que as técnicas da engenharia logrem na implementação dos seus modelos exploratórios sobre a terra.

Por essa perspectiva, a hostilidade seria melhor direcionada àquele que tenta controlar o sertão para explorá-lo, tornando-o hostil à hostilidade da civilização, ou ainda, nos termos de Cavalcanti Proença em “Trilhas no Grande sertão”, é “o sertão [que] se alia a essa luta, repelindo o invasor” (PROENÇA, 1959, p. 188). Dessa maneira, a região do “mundo-sertão é percebida como violenta principalmente porque é hostil à violência da colonização; os seus habitantes [por extensão] são violentos porque são escorregadios à força das leis.” (MEDEIROS, 2013, p. 28). No *Grande sertão: veredas*, essa insubordinação sertaneja parece estar indicada logo na primeira página do romance, quando Riobaldo diz:

O senhor *tolere*, isto é o sertão. *Uns querem que não seja*: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. [...] Lugar sertão *se divulga*: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e *onde criminoso vive seu cristo-jesus*, arredado do arrocho de autoridade. (ROSA, 2001, p. 23-24, grifos nossos)

Além do sentido territorial, a indeterminação do sertão dá-se também no sentido linguístico. No romance, consoante as marcas características do semiárido, a instabilidade semântica aparece emblematicamente nas várias tentativas de Riobaldo de formular um conceito que abarque de modo suficiente o sertão. Este, por sua vez, escapa de todas as especulações do narrador acerca dele, sem ficar refém de uma única definição: “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (ROSA, 2001, p. 506).

Essa indeterminação e instabilidade também se fazem presentes no artigo de Rondinelly Medeiros que recorre, dentre outras vias, a uma abordagem etimológica da palavra “sertão”. O autor nos mostra que a confusão atribuída ao sertão não se restringe à dimensão geográfica, tampouco à sua representação literária, visto que desde o nome já se faz presente a indeterminação de seu sentido. Desse modo, Medeiros acaba por admitir que:

Inalcançável desde a etimologia, o sertão é o nome do espaço da promiscuidade das categorias que domesticam a terra, irrupção poética do contínuo trabalho de diferença e repetição que a mesma terra opera e que a antropolítica ocidental chama de barbárie, de anomia, de desgoverno. [...] *Sertão* vem de *sertanus*, derivado de *sertum*, princípio passado de *sero*, *serui*, *sere*: entrelaçação, entrançar; ou seja, confundir, transdiferenciar. [...] O sertão explica para confundir e confunde para esclarecer. (MEDEIROS, 2019, p. 27- 29)

No romance, a cada sondagem do protagonista, é recolocada a questão sobre a identidade do sertão, que se mostra simultaneamente possível e impossível de determinar. Possível, pois o sertão corresponde, em parte, àquilo que Riobaldo afirma sobre ele; impossível, pois não se limita a esta definição que a linguagem é capaz de fornecer, extravasando assim o seu sentido, uma vez que “tudo é e não é” (ROSA, 2001, p. 26). Na medida em que acolhe opostos, contendo Deus e o demônio misturados, o sertão é inclusivo e configura nestes “seus vazios” (ROSA, 2001, p. 47), por excelência, o espaço aberto para a produção de sentido, para a invenção de imagens e para a criação na linguagem. Por esse viés, parece acertado dizer que Rosa, em seu modo de pensar o lugar e através de Riobaldo, inventa na linguagem um sertão, ou ainda, faz da linguagem o seu sertão.

Estamos percebendo que a intimidade entre o humano e a natureza é uma marca distintiva da realidade sertaneja e irá configurar o primeiro plano do sertão roseano, no qual são fundadas as estórias de Rosa, bem como os tipos dos homens e mulheres que as vivenciam, seus costumes, hábitos, práticas diárias.

Milho crescia em roças, sabiá deu cria, gameleira pingou frutinhas, o pequí amadurecia no pequizeiro e a cair no chão, veio veranico, pitanga e cajú nos campos. Ato que voltaram as tempestades, mas entre aquelas noites de estrelaria se encostando. Daí, depois, o vento principiou a entortar rumo,

mais forte — porque o tempo todo das águas estava no se acabar. (ROSA, 2001, p. 319 - 320)

A depender da circunstância apresentada pela natureza, o povo que vive no sertão pode precisar trilhar, de serra em serra, indo “de forasta” até outro ponto onde possa continuar as práticas de trabalho pela preservação da “suficiência da alimentação familiar e das feiras populares” (MEDEIROS, 2019, p. 24), como o cuidado da lavoura e dos bichos. Segundo a definição formulada por Rosa em uma carta para Bizzarri, “ir de forasta” é o mesmo que “sair viajando, por demorado tempo. (Às vezes: sair viajando e aceitando de fazer pequenos trabalhos, pelo caminho, aqui e ali, para custear a viagem.)” (ROSA, 2003, p. 70).

Sem domínio sobre as forças da natureza, aqueles que vivem integrados a ela por isso mesmo encontram-se propensos a assumirem, eventualmente, uma condição andeja, suscetíveis a peregrinações, na medida que identificam a necessidade de migrar, ir embora para outro lugar, *viajar*. A esse respeito, a seguinte afirmação de Benedito Nunes nos ajuda a sustentar este argumento sobre o modo de vida sertanejo e de como ele é transposto para esta literatura:

Já os modos rurais de vida dos personagens — pastorear, plantar, guerrear, festejar — condizentes com uma proximidade à Natureza — lhes impõem uma condição andeja. Vão de pasto em pasto, de fazenda em fazenda, conduzindo boiadas, deslocando-se com elas, adotando trabalhos temporário, sazonais, aqui e ali, quando não são guias, viajores de profissão, andarilhos, carreiros em trânsito, vagamundos sem pouso certo. Continúa a duplicação da transumância, do movimento dos astros, da migração dos pássaros. Mas esses andejes galgam sempre escalas do Sertão — que está em toda parte — deslocam-se nos Gerais e para os Gerais voltam quando deles saem [...]. (NUNES, 2013, p. 252-253)

Nesse sentido, parece que justamente essa mobilidade pelo sertão configura a realidade da jagunçagem, cujo costume inclui a insubordinação às leis e pressupostos da civilização. Conforme dirá Riobaldo: “De certo nada e nove — iam como o costume — sertanejos tão sofridos. Jagunço é homem já meio desistido por si...” (ROSA, 2001, p). Além de estarem suscetíveis aos fenômenos naturais, os jagunços, vítimas da politicagem e da desigualdade social, tampouco

usufruem de direitos, se situando portanto nesse espaço combativo, na medida em que estão “desistidos”, e desassistidos, pelo Estado.²⁸

Um exemplo dessa insubordinação à cultura dita “civilizada” é o fato de os bandos viverem dormindo em acampamentos sem possuir uma moradia fixa, saqueando as cidades conforme a demanda do grupo, afinal “lei de jagunço é o momento” (ROSA, 2001, p. 284). Esse contraste entre os homens da civilização e os da terra, no romance, aparece por exemplo quando Zé Bebelo, chefe jagunço e aspirante político, é acusado de querer modificar as leis do sertão, extinguir a jagunçagem e moralizar seus homens: “— O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...[...] O senhor *não é do sertão. Não é da terra...*” (ROSA, 2001, p. 276) (grifo nosso).

Vejamos outro exemplo mais explícito dessa movimentação de que estamos tratando, num fragmento do romance em que também Riobaldo “se vai” de forasta, perdendo-se pelas vias do labirinto do sertão. Lembremos: sob o comando do chefe Medeiro Vaz, o bando jagunço no qual Riobaldo se encontrava não consegue atravessar o deserto do Liso do Sussuarão para promover o ataque à fazenda do Hermógenes, chefe do bando jagunço inimigo que vivia na Bahia, bem na divisa com os estados de Minas Gerais e Goiás. Após o fracasso da travessia do Liso pela hostilidade desse deserto, Medeiro Vaz recebe a notícia de que os subchefes do seu próprio bando, Sô Candelário e Titão Passos, a muitas léguas de distância teriam lhe enviado um recado através de um mensageiro que foi morto no caminho. Em função disso, Medeiro Vaz envia Riobaldo e o Sesfrêdo, outro jagunço do bando, que iniciam uma viagem de oeste a leste do estado mineiro, tendo em vista encontrar com os dois bandos (de Sô Candelário e Titão Passos).

²⁸ Há ainda outra observação que gostaríamos de fazer brevemente a respeito da mobilidade pelo sertão. A condição andeja, bem como a prática da peregrinação atribuída aos povos que vivem no sertão, não é uma exclusividade dos jagunços, mas também se faz presente nos costumes de certas tribos dos povos originários, compartilhada portanto por diferentes grupos. Esse comentário vem consoante com o artigo de Suzi Frankl Sperber, “Rogando coisas de salvação urgente: em busca de Terra sem Mal” presente no volume *A poética migrante de Guimarães Rosa* (2008), já referido neste trabalho. Neste texto, a autora defende que um dos aspectos que possibilita um parentesco entre a prática dos jagunços e a dos povos indígenas diz respeito ao deslocamento constante, comum aos dois grupos: “Uma característica pode aproximar os jagunços dos indígenas: o nomadismo, palavra que os estudiosos dos povos indígenas evitam, preferindo migração, ou circulação. Não há, pelo que eu saiba, estudos a respeito, mas a andança, a trajetória dos jagunços errantes, sempre a caminho de uma tarefa bélica, com intervalos de bonança, se assemelha pelo menos fisicamente à errância dos indígenas, nas suas migrações, por exemplo, em direção ao centro do país e ao litoral atlântico em busca da terra sem Males.” (SPERBER, 2008, p. 195-196)

O deserto do Sussuarão, onde a viagem dos dois jagunços toma início em busca de Titão Passos e Sô Candelário, está situado no município de Formoso, a noroeste do estado de Minas Gerais. Segundo Viggiano, esse deserto recebe outros dois nomes que não Liso do “Sussuarão” como consta no romance, e sim “‘Liso da Campina’ ou ‘Liso da Campanha’” (VIGGIANO, 2007, p. 56). A partir de Formoso, no alto do rio Carinhanha, Riobaldo e Sesfrêdo seguem solitários o caminho em direção ao município de Monte Azul, a norte do estado. Diz Riobaldo sobre o seu objetivo naquela ocasião: “Só sempre bater para o nascente, diretamente em cima de Tremedal, chamada hoje Monte-Azul. Sabíamos: um pessoal nosso perpassava por lá, na Jaíba, até à Serra Branca, brabas terras vazias do Rio Verde-Grande” (ROSA, 2001, p. 81).

No caminho até Monte Azul, os dois companheiros encontram com um terceiro bando jagunço, de João Ganhoá, que lhes notifica sobre a morte de Sô Candelário e a fuga de Titão Passos para a Bahia. A notícia modifica o itinerário inicial da dupla, que passa agora a rumar para Araçuaí, município localizado no Vale do Jequitinhonha, diante do córrego Cansação. Quando em Araçuaí, os jagunços precisam esconder suas vestes características para conseguirem se esconder dos soldados e inimigos que encontram no caminho. Em meio a esta peregrinação, Riobaldo e Sesfrêdo são empregados durante algum tempo no garimpo local, trabalhando como mineradores até que parecesse seguro seguir viagem, sem chamar a atenção dos soldados. Atentemos para esta passagem no romance:

E medo, meu, medi muito maior. Se despedimos. Escorregando sem rumo, eu fui, vim, o Sesfrêdo comigo também, viemos. Com a graça de Deus, saímos fora da roda do perigo. Chegamos no Córrego Cansação, não longe do Arassuaí. Por durante um tempo, carecíamos de ter algum serviço reconhecido, no viver tudo cabe. Nossas armas, com parte das roupas, campeamos um seguro lugar, deixamos escondidas. Aí, a gente se ajustou no meio do pessoal daquele doutor, que estava na mineração, que eu já disse e o senhor sabe. (ROSA, 2001, p. 85).

Conforme explica Rosa na correspondência a Bizzarri, Riobaldo e Sesfrêdo assumem eventualmente um trabalho para eles inusual, tendo em vista dissimular os hábitos da jagunçagem. Pelo “demorado tempo” (ROSA, 2003, p. 70) que viajaram, a saudade se amplificou dentro de Riobaldo e também de Diadorim, *motivando* as andanças daquele para de novo perto estar do

companheiro: “A tarde foi escurecendo. Ao menos Diadorim me chamou adeparte; ele tramava as lágrimas. — “Amizade, Riobaldo, que eu imaginei em você esse prazo inteiro...” — e apertou minha mão. Avesso fiquei, meio sem jeito” (ROSA, 2001, p. 95).

Fato é que o caso que acabamos de citar no romance, em que os jagunços se vão de forasta pelo sertão, não ocorre explicitamente em função do agravamento das condições climáticas locais, como a secura infernal do Liso do Sussuarão ou mesmo um ataque de mosquitos à beira d’água. Contudo, o exemplo funciona no sentido de evidenciar como a movimentação dos jagunços pelo espaço ocorre segundo as adversidades apresentadas pela circunstância, envolvendo motivos de ordem sócio-política-econômica entre outros bandos jagunços, soldados do exército, donos e trabalhadores do garimpo, enfim, diferentes grupos que co-habitam o sertão. Mas se é acertado que nada neste terreno se dissocia da natureza, mesmo que os motivos da viagem e da perambulação dos personagens sejam de ordem cultural, como a ocasião descrita, está implicada nessa motivação a sobrevivência desses homens e o cumprimento da lei *natural* tal como ela rege o sertão e seus homens.

Vimos até aqui alguns dos fios que tecem o primeiro plano do sertão relativo à tópica regional: aquele “regionalmente identificado”. Ele irá caracterizar os componentes narrativos a partir de dados materiais do território sertanejo. É esse plano que embasa o segundo plano, além de ser, junto aos outros planos do sertão, “fundamentante” (NUNES, 2013, p. 132) da estrutura do romance, pelo qual passaremos a seguir.

3.2

Segundo plano: a grande aventura

Vimos que, se o *Grande sertão: veredas* não pode ser considerado uma obra regional-realista, é também porque os demais planos que o constituem não serão reduzidos ao primeiro, mas seguem produzindo sentidos na narrativa de forma autônoma em relação à matéria regional. Aquele que vivencia a travessia de uma vida, construindo o próprio caminho na medida em que o percorre, poderá descobrir que o sertão está ao redor, espalhado “por toda parte”, mas também está dentro de si mesmo. Por esse mesmo ângulo, para além do plano onde a viagem de

Riobaldo se localiza na Terra, ao qual nos referimos como ambiente sertanejo, o percurso geográfico pelo qual a travessia se perfaz, o sertão rosiano comporta ainda outros planos, mais sutis.

Com a ênfase voltada para os afetos, as memórias e saberes que são experimentados, transformados e elaborados em discurso, o sertão rosiano não corresponderá somente ao território do cerrado brasileiro mas, como dirá o próprio Rosa na já mencionada entrevista a Gunter Lorenz, o sertão é também uma região da existência, a “alma de seus homens” (LORENZ, 1973, p. 325). Aos poucos, esperamos evidenciar que neste segundo plano projetado no e pelo romance, as questões narradas por um homem sertanejo, cuja vida está baseada concretamente na realidade regional, são extrapoladas até que tomem maiores proporções, superando as cercas do mundo do boi.

Se, como pudemos conferir na seção anterior (3.1), quem vive no sertão deve agir conforme as circunstâncias locais apresentadas, é para que nele seja possível sobreviver, como se o humano fosse uma consequência do sertão, e o seu jeito de ser fosse por ele condicionado. Aqui, o humano é como um espelho da natureza do sertão: feroz, irreverente, em estado de metamorfose. Uma viagem pelo sertão, como é o caso de Riobaldo, resultaria da ligação entre o homem do sertão e sua natureza, que o leva a sair pelo mundo, atribuindo-lhe a condição de viajante.

No romance, depois de um delírio que lhe acometeu durante a batalha final, uma pergunta é feita por Riobaldo ao cego Borromeu: “Você é o Sertão?” (ROSA, 2001, p. 607). Talvez nesta questão, ou no esforço que teremos ao abordá-la e circunscrevê-la como um ponto importante deste segundo plano do sertão, nos seja facilitado pensá-lo e, quem sabe, melhor compreendê-lo. Além de situar estórias como um território apropriado de forma única e exuberante na literatura, como poderia o sertão também abarcar algo que está presente no humano e pode ser compartilhado universalmente, não importando onde se encontrem? Como compreender esse sertão como um modo de estar, passível de ser cultivado dentro de si mesmo e intencionado nas práticas individuais? Seria também o sertão um modo do ser que o é forte e intensamente ou, utilizando de outra formulação, poderíamos dizer do sertão rosiano ser ele um ser-tão? Essas indagações dão o tom de nossos próximos passos nesta seção. Prossigamos com “A Rosa o que é

Rosa”, avançando em direção ao segundo plano de significação do romance que corresponde à aventura do espírito vivida por Riobaldo em sua viagem.

A fim de melhor pensarmos essas questões implicadas no segundo plano do sertão, convém recorrermos conjuntamente a “O homem dos avessos” de Antonio Candido, incluindo os textos d’A *boiada*, “João Rosa, viator” de Ana Luiza Costa e “A natureza do sertão” de Mônica Meyer, todos já referidos neste trabalho. Também contamos com o estudo de Luiz Roncari intitulado *Lutas e auroras: Os avessos do Grande sertão: veredas* (2018), sobretudo os capítulos “Entre o pacto e a nova aliança: O arcaico e o moderno, os malabarismos do eu”, “A segunda travessia do Sussuarão: Deriva e regresso” e “Batalhas: A natureza dúbia do chefe”. Além destes, também nos valem os artigos de Marcus Vinicius Mazzari “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: “Um magnífico arco-íris” na história do romance” que, embora se detenha no romance escrito por Goethe²⁹, fornece pistas úteis para compreendermos melhor o processo formativo que se passa também no protagonista do *Grande sertão: veredas*.

Uma abertura interessante para adentrarmos o segundo plano do sertão é o fato de que diferentes críticos — por exemplo Candido, Nunes e Roncari — citam do romance um mesmo fragmento. Trata-se de uma fala do velho Bestiaga ao ser indagado por Riobaldo sobre a natureza do sertão ser ou não ser boa, a que ele responde: “Sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano!: — ...ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo.” (ROSA, 2002, p. 537). À primeira vista, parece claro que a opinião de Bestiaga é a de que o bom e o ruim, o doce e o amargo, o aprazível e o repelente, enfim, qualidades positivas ou negativas se fazem presentes naquele que avalia, e não naquilo que está sendo avaliado.

Ainda que pese o mosaico que estamos formando ao unir fragmentos de diferentes pensadores do romance, convém assinalarmos de antemão divergências nas críticas por eles sustentadas. Referimo-nos sobretudo à leitura de Luiz Roncari ao admitir, por exemplo, a partir das palavras do velho Bestiaga, que estas “poderiam dizer que não era o sertão que fazia os homens, como Riobaldo se deixara levar [...]. O *sertão era neutro*, poderia ser tanto uma coisa como outra,

²⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Editora 34, 2009 (2ª edição).

[...], mas eram os homens, cada um, inclusive o herói, que faziam o sertão ser uma coisa ou outra.” (RONCARI, 2018, p. 122) (grifo nosso).

Mas essa concepção *neutra* sobre o sertão não é compartilhada, por exemplo, por Antonio Candido. Em seguida à citação dessa mesma fala de Bestiaga, o crítico opõe-se à esta ideia de uma imparcialidade do sertão sobre o comportamento dos homens mas, ao contrário, dirá em seu ensaio: “A outra parte [“o homem”] é simetricamente inversa [à primeira, “a terra”], porque os homens, por sua vez, são produzidos pelo meio físico. O Sertão os encaminha e desencaminha, proporcionando um comportamento adequado à sua rudeza.” (CANDIDO, 2002, p. 127). O poder da natureza intervém nas ações humanas, direcionando os jagunços à luta sem impedir, contudo, que aquele que é produto do sertão, por sua vez, submeta o poder do lugar, subvertendo o sentido que lhe é atribuído.

Por outro lado, uma confusão sobre essa mesma opinião é gerada pelo próprio Riobaldo quando, mais adiante no livro, relembra-nos do refrão: “Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. *O sertão me produz, depois me enguliu, depois me cuspiu* do quente da boca...” (ROSA, 2001, p. 601) (grifo nosso). O sertão faz o homem, adequando-o aos seus temperos e este, após ser cuspidido dessa boca feroz, passa a ser aquele que aponta o que nele há de bom e mau. Mas de que maneira funciona tal dinâmica?

Desta expressão do velho Bestiaga, em contraste com a fala de Riobaldo, sentidos diferentes são extraídos por cada um dos críticos a respeito do papel que exerce o território do sertão sobre aqueles que o povoam, bem como as influências que incidem nas relações que nele se passam. Desse modo, a balança da dúvida pende para os dois lados: seria o sertão responsável por conformar seus homens ou então, em sentido inverso, seriam os homens os agentes capazes de conformar o sertão? Até este momento, pode ser precipitado afirmar, mas nos parece que o segundo plano do sertão se ergue justamente sobre essa oscilação.

De passagem pelos Gerais, ao mesmo tempo em que Riobaldo imprime-se no meio, ele mesmo é transformado pela vivência que o lugar lhe proporciona. Em vista disso, de sujeito a objeto, quem ousa desbravar os perigos do sertão descobre, ao longo do processo que “além de viajante, o homem é a viagem — é objeto e sujeito da travessia” (NUNES, 2013, p. 85) (grifo nosso). Uma vez que quem viaja é modificado por aquilo que o lugar lhe proporciona vivenciar, sejam

aventuras, combates e surpresas que venham a surgir durante a viagem, em contrapartida, a aventura numa viagem se faz ao sabor do viajante. Ou ainda, o que talvez seja uma obviedade, a chance da aventura existe apenas aos que se dispõe a aventurar-se, pois como seria possível haver surpresa a quem não se permite algum desbravamento?

De vereda em vereda, Riobaldo, “como aliás todo ser humano, é sempre um perseguidor, um indivíduo inteiramente construído sob o signo da busca” (COUTINHO, 2013, p. 25), segue caminhos que o levam a conhecer um fragmento da imensidão do mundo, ao mesmo tempo que é levado em direção a si mesmo. Mas a quem se permite desbravar o mundo-sertão e, com isso, descobrir-se, é exigida muita coragem. E essa máxima, Riobaldo nos lembra variadas vezes, com todas as letras: “— “Carece de ter coragem... Carece de ter muita coragem...” — eu relembrei. Eu tinha.” (ROSA, 2001, p. 407)

A coragem que o sertão exige do humano que o atravessa vem em função das circunstâncias apresentadas pelo meio, conforme vimos na seção anterior (3.1). Lembremos que no mundo do sertão as forças de Deus duelam com as do maligno, que “... está oculto na essência das coisas, e faz ali suas brincadeiras” (LORENZ, 1973, p. 350). O bem e o mal encontram-se misturados e espalhados pelos Gerais, característica que torna o sertão um lugar repleto de ambiguidades. Essa movimentação de todas as coisas, inclusive do humano, provoca uma agonia no narrador, que tem sua paz roubada: “eu careço que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados...” (ROSA, 2001, p. 237).

No entanto, para além das intempéries geográficas dos Gerais, a vida costuma apresentar outros tantos perigos e revelar-se “cheia de ocultos caminhos.” (ROSA, 2001, p. 170). Entre a maravilha e o horror dos Gerais, Riobaldo coloca seu ouvinte a par de suas mais profundas inquietações “ao longo do romance sobre temas como arte, destino, acaso, felicidade, etc.” (MAZZARI, 2018, p. 25). Temas como esses que pronunciam as “verdades humanas” (LORENZ, 1973, p. 346) através de Riobaldo, um homem do sertão cujos afetos, receios, transformações são experimentados na relação de corpo a corpo com o lugar, mas também se desenraizam, ao ponto de atingirem “as regiões [que] se transfiguram e os seus

contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (CANDIDO, 1989, p. 161).

Além dessas questões mais vastas, de alcance existencial, a formação do protagonista acolhe também problemas de fundo histórico e econômico, ao levar em conta as condições materiais em que vivia o narrador no início de sua vida e no final, dono de uma fazenda com seus subordinados. Lembremos que Riobaldo é filho bastardo, pobre, tornado órfão cedo de sua mãe e criado pelas injustiças do sertão. Assim, de um ponto de vista sociológico, a superação que vive Riobaldo equivale à mudança de estrato social, à ascensão do apadrinhado tornado aquele que apadrinha. À medida que o protagonista recusa um caminho pré-definido, ele escapa do recorte de classe em que está inserido, traindo assim as raízes e tendências sócio-culturais que o encaminham.

Nas correspondências com o tradutor alemão Curt Meyer Clason, como também na entrevista a Gunter Lorenz, são diversas as declarações de Rosa sobre o apreço que alimentava por Goethe em particular e pela língua alemã em geral: “Amo Goethe” (LORENZ, 1973, p. 344 - 345) e “... a opção para a [...] tradução e publicação em alemão me entusiasma, por sua alta significação cultural, e porque julgo esse idioma o mais apto a captar e refletir todas as nuances da língua e do pensamento em que tentei vazar os meus livros” (ROSA, 2003, p. 70). A esse respeito, Marcus Mazzari promove encontros entre os dois escritores, com mais ou menos ênfase em cada trabalho.

É o caso do artigo “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: “Um magnífico arco-íris” na história do romance”, no qual, a partir de algumas passagens do romance de Goethe, são assinaladas as tendências principais que resumem a estrutura do romance de formação (*Bildungsroman*)³⁰. Não queremos com esse comentário adentrar uma tipologia do romance de formação, tampouco fazer uma comparação detalhada entre a formação do protagonista alemão com a do sertanejo, pois essa tarefa nos demandaria um extenso trabalho que não cabe na economia desta seção. Até porque, neste artigo em foco, as semelhanças formais entre a obra de Goethe e Rosa não são tão destrinchadas pelo crítico, diferente do

³⁰ MAZZARI, 2018, p.13

que se passa em outro, intitulado “Riobaldo, Hans Castorp, Wilhelm Meister: “viajantes em formação”³¹.

Entretanto, convém verificarmos quais os motivos fundamentais dessa modalidade narrativa — o romance de formação —, vividos pelo herói Wilhelm Meister desde a juventude, elucidando paralelamente um pouco mais o processo formativo de Riobaldo. Nesse sentido, o que nos importa do artigo é aproveitarmos a síntese de Mazzari sobre as fases que atravessam o aperfeiçoamento do protagonista diante de suas aspirações, suas habilidades e o cumprimento de seu destino. O herói que, em Goethe e em Rosa, ao se educar e experienciar o mundo, pode aprimorar suas potencialidades e desenvolver sua autonomia e autoconsciência, permitindo-lhe se integrar cada vez mais com a realidade que o rodeia.

Um dos procedimentos da crítica de Mazzari é apontar no romance alemão, sobretudo nas conversas e nas correspondências escritas por Wilhelm Meister, passagens em que o protagonista dá declarações a respeito de suas mais profundas aspirações e anseios. É o caso por exemplo de uma carta escrita pelo protagonista ao cunhado no terceiro capítulo do romance goethiano, dizendo o seguinte: “Para dizer-te em uma palavra: formar-me plenamente, tomando-me tal como existo, isto sempre foi, desde a primeira juventude e de maneira pouco clara, o meu desejo e a minha intenção...” (MAZZARI, 2018, p. 20). Já no sertão, consoante declaração é expressa por Riobaldo, quando afirma o seguinte: “Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria.” (ROSA, 2001, p. 54).

Com essa aproximação entre a fala dos protagonistas em jogo, queremos indicar que, similar a Wilhelm Meister, o jovem que dá nome ao romance alemão, também é acertado que Riobaldo encarna uma série de “... aventuras, [que] como já sugerido, não faltam no romance, assim como encontros e desencontros amorosos...” (MAZZARI, 2018, p. 15). A primeira sentença funciona como um ideal de formação concebido por Goethe, estendido a Meister e às suas declarações, ao passo que a segunda sentença, proferida pelo sertanejo, deixa a entrever o compartilhamento desses ideais que se assemelham em função do anseio de governar a si mesmo, de tornar-se dono do próprio desejo, de produzir e afirmar seus respectivos princípios individuais. Tudo isso está a recheiar ambas as

³¹ MAZZARI, Marcus Vinicius. “Riobaldo, Hans Castorp, Wilhelm Meister: “viajantes em formação”” In: *Literatura e sociedade*, nº 35, p. 96-123, jan/jun, 2022.

narrativas, integrando ao enredo esses intentos formativos e de desenvolvimento como a vivência de cada personagem. Nesse sentido vem de encontro o comentário de Benedito Nunes, ao afirmar em “*De Sagarana a Grande sertão: veredas*”:

Imprimindo novas camadas de significação aos referenciais do universo sertanista, a conversão poética [...] fundava o mundo-texto do sertão, que mais largamente se abria em *Grande sertão: veredas*, às regiões da alma e do cosmos, e assim legitimava o regional sem regionalismo. (NUNES, 2013, p. 250)

Recorremos a três episódios massivamente estudados do livro, sendo eles as duas travessias do deserto do Liso do Sussuarão, mediadas pela peripécia do romance, o pacto firmado com o diabo numa encruzilhada nas Veredas-Mortas. Este último será mais detidamente analisado na última seção deste capítulo (3.3), quando chegarmos no terceiro plano do sertão, aquele de dimensão metafísico-religiosa.

Do que sucedeu deste acordo maligno, percebemos que algo parece se modificar no íntimo de Riobaldo, fazendo com que a segunda chance de atravessar o deserto fosse encarada por ele de maneira distinta da primeira. Nesse sentido, a passagem do Riobaldo Tatarana, atirador do bando, para Urutu branco, o chefe jagunço, parece funcionar como um símbolo do seu processo formativo, por mais que não se limite nem tampouco se finde nela. Sobre esse salto entre duas “fases” na formação do narrador que direcionamos nossa leitura, pois a ligação entre esses três acontecimentos parece revelar um pouco mais sobre a transformação na atitude de Riobaldo diante do medo que sentia do diabo.

Para o narrador, quem crer que o diabo existe e com ele tiver coragem de um pacto firmar, o trato tem como moeda de pagamento uma alma, e sem saber se haveria de ser a sua própria alma, Riobaldo se vê atormentado pela culpa: “Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. [...] Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma.” (ROSA, 2001, p. 64). A fórmula de Riobaldo é nítida: só assina pacto quem tem coragem conservada. A relação deste sentimento com o episódio será desemaranhada aos poucos, pois, conforme veremos, o episódio do pacto pode ser lido sob a luz dessa coragem que lhe chega passado o caminho percorrido até este ponto, que o vinha preparando.

Se a doçura e o amargor são percebidos conforme o paladar de quem experimenta os sabores do sertão, isso poderá ser percebido nas impressões discrepantes de Riobaldo sobre o Liso do Sussuarão. As paisagens dos Gerais são descritas consoante suas inquietações e os pensamentos que o tomam em cada ocasião, produzindo uma oscilação na narrativa entre fases idílicas e outras infernais.

Na primeira tentativa de realizar a travessia do deserto, o poder do lugar se sobrepõe aos humanos, mostrando-se impenetrável aos seus esforços. Nesta ocasião os homens do bando estavam sob os mandos do chefe Medeiro Vaz e por pouco não morreram naquele lugar onde toda a esperança se esvai, de tão quente e monótono. Naquela ocasião, Riobaldo encontrava-se na condição de integrante do bando jagunço, batizado até então de Tatarana. Por enquanto, ele ainda não havia firmado o pacto. Contrastemos as duas tentativas, atentando primeiro para esta passagem no romance:

Mas mor o infernal a gente também media. [...] As chuvas já estavam esquecidas, e o miôlo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios. [...] Caminho não se havendo. [...] De devagar, vi visagens. [...] A com légua-emeia de andada, bebi meu primeiro chupo d'água, da cabaça — eu tinha avarezas dela. Alguma justa noção não emendei, eu pensava desconjuntado. Até que esbarramos. Até que, no mesmo padrão de lugar, sem mudança nenhuma, nenhuma árvore nem barranco, nem nada, se viu o sol de um lado deslizar, e a noite armar do outro. [...] Só saiba: o Liso do Sussuarão concebia silêncio, *e produzia uma maldade — feito pessoa!* [...] A calamidade de quente! E o esbraseado, o estufo, *a dôr do calor em todos os corpos que a gente tem.* [...] Nem menos sinal de sombra. Água não havia. Capim não havia. [...] Se ia, o pesadêlo. Pesadêlo mesmo, de delírios. Os cavalos gemiam descrença. [...] E nós estávamos perdidos. Nenhum pôço não se achava. Aquela gente toda sapirava de olhos vermelhos, arroxavam as caras. A luz assassinava demais. E a gente dava voltas, os rastreadores farejando, procurando. Já tinha quem beijava os bentinhos, se rezava. (ROSA, 2001, p. 65-67) (grifos nossos)

No texto “João Rosa, Viator”, anteriormente mencionado, Ana Luiza Costa sustenta que a movimentação do herói que decide atravessar o deserto faz-se presente em diversos casos da literatura e também da tradição naturalista. Segundo ela, é comum que nesses textos o ambiente do deserto seja descrito como sendo um local que apresenta dificuldades para ultrapassagem, características

ambientais hostis, e provocador do sentimento de solidão devido à imensidão de seu vazio. Contudo, o que há de horrendo em tamanha aridez por outro lado reforça a vitória daquele que se mostra capaz de atravessá-la, como se a passagem por um deserto infernal fortalecesse de alguma maneira quem sai dele vivo, sobrevivente de sua ferocidade e intempéries.

Dentro dessa tradição [dos textos naturalistas nacionais e estrangeiros, bem como dos relatos de viagem], [...] a ideia de ‘travessia’ está intimamente ligada à ideia de ‘vastidão deserta’ ou ‘desertão’ — acepção do termo sertão’ presente nos relatos naturalistas — como um espaço ermo e perigoso, marcado pelo calor excessivo, escassez de água, de animais, plantas e pessoas... [...] ao transformar a travessia do Liso no ponto crucial do romance [...] Rosa retoma um *tópos* da tradição literária, característico dos relatos de viagem: o lugar terrível, horrível, desolado, martirizante, mas de passagem necessária...” (COSTA, 2008, p. 335 – 336)

Fato é que o processo de formação do narrador sertanejo não se desliga do sentimento da coragem, bem como a conquista desse sentimento pelo narrador é simbolizado no episódio do pacto, tal como um rito de passagem. Talvez nesta relação em alguma medida resida a *necessidade* de que nos fala Ana Luiza Costa, uma vez que tal passagem entre fases de uma vida em geral tem seus marcos. Isto é, que poderá ocorrer em função de um acontecimento que se eternize, ao menos da memória daquele que o viveu, e marque aquela vida que não mais poderá voltar a ser vivida da maneira que era antes, dada a impossibilidade de deslembrar inteiramente o que se passou.

Assim, o episódio do pacto ocupa um lugar *necessário* no *Grande sertão: veredas*. Nele, ocorre uma virada na relação com aquilo que Riobaldo mais temia: o encontro com o diabo e a consequente perda da própria alma. É interessante que, ao afirmar a própria vontade diante daquele que pode ou não existir, e decidir por firmar o pacto, Riobaldo não apenas conquista nele mesmo a coragem que o possibilita tal atitude, como também demonstra que tal conquista tem como efeito o máximo enfrentamento do medo, e não a sua extinção.

“... mas, eu, o que é que eu era? Eu ainda não era ainda. Se ia, se ia. [...] Cavalo selado, montado, e muito chão adiante. Viajar! — mas de outras maneiras: transportar o sim desses horizontes!...” (ROSA, 2001, p. 407). Essa fala antecipa o episódio do pacto, mais precisamente no período da espera da sua aparição. Seria

a decisão pelo pacto um rito de passagem para uma fase de maturidade do narrador? Dentro de Riobaldo cresce um imperativo de que ele governe a si mesmo e atue conforme a sua vontade, e não mais seja por terceiros governado. Vem de encontro ao ponto que estamos firmando a análise de Luiz Roncari no seguinte fragmento de seu livro:

Riobaldo buscava no pacto [...] uma via de superação de si mesmo, das suas heranças familiares de sujeito humilde e sem pai, como forma de ser capaz também do mando e da chefia. [...] razão, mais subjetiva e oculta [...]: a necessidade de superação de si e de sua formação, para ser capaz do mando e do poder. [...] A coisa estava feita, mas não no plano externo, no ventre do medo da perda da alma, mas no interno, de um ato de coragem, de quem enfrentava e negava a si mesmo, com o que ganhava uma nova alma. Era a vontade consciente de quem se tornava senhor de si e se superava como sujeito, era possível isso? (RONCARI, 2018, p. 81)

Algo acontece na dimensão psicológica do protagonista que se vê destemido do diabo, aliás agora dele apadrinhado, bem como dos perigos que o sertão pode apresentar. Riobaldo afirma o seu querer ir além daquele “eu” que até então ele reconhecia como seu. O pacto vem como um disparate para que Riobaldo passasse a exercitar sua vontade, ir adiante até chegar aonde nem ele mesmo sabia que iria. Nesse sentido, com essa vontade cresce uma nova ideia de si mesmo formada pelo apadrinhamento diabólico que se consentia. De encontro a isso vem o comentário de Marcus Mazzari, ao assinalar que

...“formação” não é um mero sinônimo para “cultura”, “instrução”, “erudição” etc. Buscar sua “formação” significa também buscar uma desenvoltura nos assuntos mundanos, fazer novas experiências, aproximar-se o máximo possível de uma “sempre inatingível, porém) “maestria de vida”. “Formação” não significa, portanto, apenas adquirir novos conhecimentos, mas também redimensionar o já sabido, passar em revista, criticamente, as opiniões, os juízos e “pré-juízos”, conceitos e “pré-conceitos” e, desse modo, estar inserido num processo de contínuas transformações. (MAZZARI, 2018, p.17)

Passemos brevemente pelo pacto, para saltarmos até a segunda travessia do deserto. O pacto acontece numa noite de São João e Riobaldo sobe até uma encruzilhada, onde uma árvore fazia encontro vertical entre o céu e o chão. Tenso, Riobaldo espera por algum tempo a chegada daquele que ele teme. De repente

algo muda e ele se cansa de esperar. A partir deste ponto, temos a impressão de que Riobaldo é tomado pela coragem e o pacto se firma. No fragmento a seguir, conseguimos verificar o momento em que essa coragem parece puxada das profundezas dele próprio e num “fôlego de fôlego de fôlego” (ROSA, 2001, p. 436 - 438) o medo dá lugar à coragem:

E por isso eu não tinha licença de não me ser, não tinha os descansos do ar. A minha ideia não fraquejasse. Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de *pertencências*, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali [...] : eu *somente queria era — ficar sendo!* [...] Eu *queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia.* Carecia. “Deus ou o demo?” — sofri um velho pensar. [...] “Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo!” A pé firmado. Eu esperava, eh! [...] *aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego de fôlego — da mais-força, de maior-coragem.* A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente. (ROSA, 2001, p. 436 - 438) (grifos nossos)

Depois do frio que lhe acomete na encruzilhada, a atitude de Riobaldo está mudada, e assim ele retorna para a companhia dos outros jagunços, os bebelos, tendo a diferença nas suas maneiras reparada por todos à volta. Até mesmo seô Habão, o fazendeiro rico e escravocrata que os hospedava naquela ocasião, percebe que algo estranho se passa em Riobaldo e, sentindo-se ameaçado por seu aparente poder, lhe presenteia com um cavalo. O presente, além de simbolizar uma ascensão da condição de simples guerreiro, devido ao seu destaque, tal gesto desemboca a situação em um impasse que vinha sendo elaborado ao longo do enredo, sobre a questão da chefia e a possibilidade de que Riobaldo assumisse a posição de mando: “Agora quem é que é o Chefe?” (ROSA, 2001, p. 451)

Zé Bebelo, o até então chefe, entende que Riobaldo tinha aprovação dos demais companheiros do bando em relação à sua chefia e não se opõe à própria substituição pelo recém pactário. O chefe elogia o presente que fora dado a Riobaldo e transfere-lhe o cargo, rebatizando o Tatarana de Urutú Branco, uma cobra venenosa do sertão. Este, por sua vez, encontra-se desejoso de assumir o cargo, repetindo a pergunta aos companheiros, como se exigisse uma resposta afirmativa para a sua vontade: “— ‘Quem é que é o Chefe?’ — eu quis. Se quis,

foi com muita serenidade. [...] Tomei mais certeza da minha chefia” (ROSA, 2001, p. 453 - 548).

Com o pacto, tudo parece se transformar, inclusive a sua compreensão sobre atravessar o deserto do Liso do Sussuarão, que ganha outra perspectiva, sem que a ideia lhe pareça tão sinistra, como antes acontecia. Com o enfrentamento do medo, uma força realizadora de Riobaldo é revigorada e ele então quer afirmar o seu poder sobre o sertão. O chefe Urutu branco, que atuava “sem a ‘arte’ e o ‘projeto’ de astúcia e inteligência, mas apenas com a confiança de quem se entregava nas mãos do destino” (RONCARI, 2018, p. 111), passa a ordenar a movimentação dos demais jagunços em direção ao deserto. Agora, a derrota do inimigo Hermógenes passa a ser a razão para que voltassem ao Liso, para que através dele chegassem até sua casa. Assim, uma segunda travessia daquele mesmo deserto reaparece no enredo, embora desta vez o novo chefe, sem medo, sem planejamento e sem pesar provar-lhe-á o avesso do que antes se dizia ser intransponível:

Eu que digo. Mesmo, não era só capim áspero, ou planta peluda como um gambá morto, o cabeça-de-frade pintarrôxa, um mandacarú que assustava. [...] Digo — *se achava água*. O que não em- apenas água de touceira de gravatá, conservada. Mas, em lugar onde foi córrego morto, *cacimba d’água, viável, para os cavalos. Então, alegria*. E tinha até uns embrejados, onde só faltava o burití: palmeira alalã — pelas veredas. E buraco-pôço, água que *dava prazer em se olhar*. (ROSA, 2001, p. 525) (grifos nossos)

Com esse contraste que estamos trazendo entre a primeira tentativa de travessia do deserto, e a segunda que se realiza por inteiro, retomamos o ponto que esboçamos no início desta seção. Dizíamos que o sertão habita seus homens, funde-se a eles, exercendo poder sobre seus modos de viver. Em contrapartida, os sabores do sertão são percebidos conforme o homem, cujo poder também submete o lugar, adoçando-o ou o amargando segundo a sua capacidade de avaliá-lo em cada ocasião. O que muda então no deserto do Liso entre a primeira e a segunda tentativa de travessia? Seria o poder do chefe o responsável por trocar a qualidade do deserto, de intransponível torná-lo transponível? Ou haveria ainda algum fator de sorte, facilitando que o Urutu branco lograsse atravessar? À vista dessas

questões, Antonio Candido dirá que o interessante no deserto do Liso do Sussuarão

...é o seu mistério; ele varia conforme circunstância que nada têm a ver com a geografia e que se explicam por outros motivos[...] A travessia se deu porque o chefe mudara [...] A variação da paisagem, inóspita e repelente num caso, sofrível no outro, foi devida ao princípio de adesão do mundo físico ao estado moral do homem. (CANDIDO, 2002, p. 126)

Na primeira vez, a água era escassa, o silêncio era intenso, incomodativo, e o calor do deserto era tão terrível que fazia a realidade parecer um pesadelo, um delírio interminável restando a cada homem a fé e a reza por algum milagre. Na segunda vinda, a tranquila passagem pelo deserto possibilita a verificação da presença das plantas e das flores cheias de vida, nomeadas uma a uma pelo narrador que tem prazer de observá-las. Sob as lentes de Riobaldo Urutu branco, valente e desperto, o Liso do Sussuarão se mostra cheio de gloriosas possibilidades, como se por um milagre o sertão mesmo facilitasse os caminhos e, em nove dias, a travessia se realiza. Corroborando com nosso ponto, vem o comentário de Luiz Roncari:

A descrição que o herói narrador [Riobaldo, agora chefe] faz agora da paisagem desértica é altamente expressiva: o exótico substitui a aridez das coisas; a flora e o terreno, com a esquisitice dos seus nomes, têm em vista nos produzir a impressão de uma abundância oculta e que agora se revelava na sua riqueza, como se tivessem entrando mais num jardim feérico do que no deserto. (RONCARI, 2018, p. 111)

Trançados os fios de guerra e os de amor puxados da lembrança, a travessia que Riobaldo realiza pelo “sem lugar” dos Gerais ganhará corpo com a narração, transvivendo a viagem de sua vida através do relato. A *travessia* constantemente está a metamorfosear o viajante que se encontra de passagem pelo sertão. Ao passo que, na busca por compreender a indefinível “gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder” (ROSA, 2001, p.), que impulsiona o ser humano adiante na vida, Riobaldo pode aprender sobre quem ele vinha se tornando, além de transformar suas impressões e sua compreensão a respeito do sertão. Logo notamos que o segundo plano do sertão e, por extensão, a travessia que nele se perfaz, pode ser explorado sob essa perspectiva: não no sentido

unívoco do território semiárido brasileiro, mas também no sentido de uma região do espírito. Para firmar este ponto, caberia a definição de Benedito Nunes presente no ensaio “A viagem”:

Os espaços que se entreabrem, na obra de Guimarães Rosa, são modalidades de travessia humana. Sertão e *existência* fundem-se na figura da viagem, sempre recomeçada — viagem que forma, deforma e transforma e que submetendo as coisas à lei do tempo e da causalidade, tudo repõe afinal nos seus justos lugares. (NUNES, 2013, p. 84)

Por essa perspectiva, trata-se menos de um segundo plano que se opõe ao primeiro, aquele no qual “‘o boi e o povo do boi’ ocupam o primeiro plano e se tornam protagonistas de suas vidas e histórias” (VASCONCELOS, 2011, p. 195), no sentido de uma exclusão ou mesmo de uma superação de um pelo outro. Mas podemos pensar na continuação de um plano em relação ao outro, tendo em vista a indissociabilidade do homem que vive no sertão do próprio sertão. Assim, o que parece estar em jogo entre um plano e outro é a ênfase que se dá a cada um dos dois pólos de uma mesma equação: o lugar e o humano que o povoa. Nesse sentido, o comentário de Mônica Meyer corrobora com o que estamos dizendo:

Guimarães Rosa revela que a natureza não se reduz aos aspectos naturais, a um cenário ou palco onde acontece a aventura da viagem. A concepção de natureza se fundamenta na interação entre sujeitos, todos feitos da mesma matéria, de um só couro. A relação entre vaqueiro e natureza não se estabelece dicotomicamente. O ambiente/sertão não está separado dos sujeitos e, sim, dentro de cada um, caracterizando o jeito de ser e de viver, “*cusindo na cara*”. (MEYER, 2011, p. 222)

Neste episódio no Liso, a travessia compreendida como o deslocamento realizado de um ponto a outro de um terreno, passando por um meio desafiador, aparece articulada ao pacto. Inclusive, sob essa mesma perspectiva estruturante do romance, a travessia já teria tido demonstrada sua íntima relação com o sentimento da coragem, conforme vimos na primeira travessia do rio São Francisco (2.3.1), realizada por Riobaldo e Diadorim ainda meninos. Mas embora seja inegável a dimensão espacial da travessia, o sertão rosiano, sem se restringir a “realidade geográfica específica [mais] que uma espécie de microcosmo: é uma

região misteriosa, ilimitada, onde o homem vive em busca constante de si mesmo e do sentido de sua existência” (COUTINHO, 2013, p. 33).

Disso pode-se compreender que essa *travessia* tramada no roteiro pelos Gerais, vivida por um personagem sertanejo, será esgarçada, chegando a proporções mais amplas: a “aventura humana” (NUNES, 2013, p.132) de que nos fala Benedito Nunes em “A Rosa o que é de Rosa”. Dessa maneira, o principal eixo do segundo plano do sertão corresponde à peregrinação daquele que se encontra diante da própria vida em estado de aventura, quando a alma de Riobaldo traz consigo a aptidão para a surpresa e o mistério.

Contadas para um interlocutor que as escuta, as lembranças de uma viagem dão corpo ao *Grande sertão: veredas*. Na narração de sua passagem pelos lugares dos Gerais, Riobaldo vem a tomar consciência de quem ele é. Tarefa nada simples esta de viajar pelo sertão, pelo mundo, pela alma, pelo cosmos, e pelo mais íntimo dos seus avessos, visto que “a viagem [...], a travessia das coisas — [...] é vivência e descoberta do mundo e de nós mesmos, nessa aprendizagem da vida, em que o próprio viver consiste —, a viagem-travessia” (NUNES, 2013, p. 80). Ao elaborar a travessia, repleta de travessuras, nos é dado a entrever que encarnando a figura do viajante, Riobaldo “viaja no sertão para viajar em si [...] [,] aprendendo o sertão e aprendendo a ser” (MEYER, 2011, p. 222 - 223). Isso porque, ao restituir pela rememoração a trajetória percorrida pelos Gerais, pode-se compreender um pouco mais de si mesmo, como também daquilo que vem sendo narrado e constantemente revisado. Nesse sentido, na medida em que fala de suas andanças, Riobaldo faz com que a narração da própria vida se torne um meio de invenção e de busca para nele conhecer o seu ser-tão, e cultivá-lo. É o que nos mostra o segundo plano do sertão, precipitando a projeção de um terceiro plano, a que mais à frente chegaremos, depois da citação:

Tudo consabia bem, isto sim, digo; no remedido do trivial, espaço de chuva, a gente em avanço por esses tabuleiros: fazia rio, por debaixo, entre as pernas de meu cavalo. Sertão velho de idades. Porque — serra pede serra — e dessas, altas, é que o senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele se escuta. Sertão sendo do sol e os pássaros: urubú, gavião — que sempre vôam, às imensidões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a da vida. (ROSA, 2001, p. 558)

3.3

Terceiro plano: querer Deus, querer o diabo

Depois de passar pelo primeiro e segundo planos que integram o *Grande sertão: veredas*, como viemos tecendo com Benedito Nunes, chegamos ao terceiro plano do sertão. Ao longo da narração da viagem de Riobaldo, vimos a convergência de forças opostas de Deus e do diabo atuando a todo tempo na maneira em que ele recompõe a aventura. Isso porque o conflito entre o bem e o mal entrecorta a elaboração oral do seu percurso e das escolhas feitas no passado, produzindo na trama do romance certa oscilação entre o bem e o mal, Deus e o diabo, tendo em vista a virtude e as consequências da sua conduta.

A insistente angústia sobre o bem e o mal acossa a todo tempo o protagonista, que a traduz na pergunta sobre a existência do diabo, endereçando-a ao seu interlocutor: “Mas, não diga que o senhor, assistido e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não?” (ROSA, 2001, p. 26). Portanto, cabe a este terceiro plano a questão ética do romance que emerge entre as veredas do amor e as veredas de guerras, trançadas umas às outras desde os planos anteriores com a pergunta que não se deixa ficar muito tempo sem aparecer: o diabo existe ou não existe?

A hipótese de Benedito Nunes sugere que o terceiro plano do sertão resulta dos dois outros planos de significação do romance. Lembremos que justamente a adição de planos, incluindo a relação de complementaridade entre eles, é considerada pelo crítico uma distinção entre Rosa e os escritores considerados regionalistas (2.1), cujo sentido da obra se restringiria aos aspectos de uma realidade sertaneja, tomada como parte de um Brasil profundo e pitoresco em que se inscrevem, e se limitam, no primeiro plano.

Além do eixo regional, Benedito Nunes adiciona mais uma dimensão às outras duas, ao falar de um “triplo sertão”, ou de três planos dos quais o sertão é composto. Segundo ele, há um terceiro plano do sertão, a saber, o plano ético, projetado pelas duas outras dimensões que o antecedem. Logo, são os primeiros dois planos do sertão de Rosa que “suscitam a aparição” (NUNES, 2013, p. 132) do terceiro plano a produzir sentido nesta obra, ao que ele entende corresponder à questão ética do romance. Nesse sentido, as vias da viagem por onde passou

Riobaldo, bem como o leitor que o acompanha, amarram os três planos do sertão, unificados na narrativa: “é verossímil como a expressão de um sertanejo que habita três sertões, os quais fazem parte de uma só região, mais ética e espiritual do que geográfica e natural” (NUNES, 2013, p. 136).

O que nos interessa especialmente diante disso é mostrar que, em função dessa pendência entre o bem e o mal no sertão e nas práticas de Riobaldo, o destino vai se apresentando para ele conforme os acontecimentos se sucedem. Assim, sem saber se é Deus que decide o caminho a ser percorrido, ou se é o demo que desvirtua o homem por atalhos perigosos, o destino se apresenta neste romance como se fosse temperado pelas mudanças trazidas nos ventos da fortuna, o que lhe atribui um sabor único e particular. Em colaboração a isso dirá Benedito Nunes em “A matéria vertente”:

Esse trajeto da aventura, da viagem perigosa no Sertão, é o que Riobaldo, como personagem-narrador, recolheu na sua memória, e que recompõe, dificultosamente, refletindo de maneira interrogativa acerca do sentido da ação consumada, sob o foco da questão premente da existência real do Maligno. (NUNES, 2013, p. 183)

Para dizer de outro modo, parece-nos que, no *Grande sertão: veredas*, o destino e a fortuna ou necessidade e acaso, acabam por convergir num mesmo ponto, produzindo como efeito um destino que ainda não está pronto nem definido. Riobaldo ignora se foram as suas próprias decisões que o levaram até o momento em que decide pelo pacto, incluindo as consequências que dele se sucederam, ou se estava inscrito no destino, definitivamente. E ignora porque, como sabemos, ele sequer sabe se o diabo existe, mas mesmo assim buscou com ele acordar. Assim é estendida ao leitor a dúvida do narrador: seria o caminho que Riobaldo criou, ao atravessar o sertão até o momento do pacto, fruto da convergência entre o acaso e o destino, das forças opostas de Deus e do diabo?

Essa amarração que estamos propondo, da escolha entre o bem e o mal com o destino do herói, envolve insistir no episódio do pacto, no qual as forças opostas aparecem explicitamente contrastadas. Neste episódio ocorre o enfrentamento do medo que Riobaldo sentia do maligno, que confunde os homens do sertão. Talvez nesse episódio se concentre o que diz Benedito Nunes sobre um destino “itinerante” (NUNES, 2013, p. 83). Uma vez que o pacto é firmado,

Riobaldo parece não mais temer os acontecimentos que lhe reserva o futuro mas, ao contrário, passa a participar da sua criação.

Nesse sentido, o terceiro plano do sertão a articular sentido na narrativa é o ético. A ele Benedito Nunes atribui o destino metafísico e religioso de Riobaldo, relativos à questão do pacto diabólico. Na última seção deste capítulo final buscaremos evidenciar esse vínculo que parece haver entre o mal, referido e figurado de modos diferentes no romance, e a ideia de um destino ao qual Riobaldo, ao final de sua vida, acaba por se resignar. Para tal tarefa será conveniente sinalizar também a relevância que tem o personagem Hermógenes nessa construção, tendo em vista a forma como o narrador o enxerga antes e depois do pacto, indicando com isso a sua própria transformação.

Na seção anterior (3.2), falamos da possibilidade de que o pacto implicasse mudanças, marcos relevantes na formação do narrador, como se indicasse um avanço de Riobaldo diante da própria vontade, que passa a domá-lo, exercendo sobre ele o seu poder. No estudo de Luiz Roncari (2018), há um contraste entre os motivos pelos quais Riobaldo buscava acordar com o demônio, que se dividem em duas razões. A primeira razão, considerada mais objetiva, seria conseguir a morte do Hermógenes como uma forma de vingança pelo assassinato de Joca Ramiro; a segunda razão, mais subjetiva, seria aquela da “superação de si e de sua formação, para ser capaz do mando e do poder” (RONCARI, 2018, p. 77). Contudo, a razão subjetiva não é assumida por Riobaldo nem para os demais e, talvez, nem para ele mesmo inteiramente, sendo portanto ocultada pela razão da vingança, a morte do mal do sertão, mascarando a outra razão mais íntima.

Nesta seção, trataremos deste pêndulo entre o bem e o mal a formar o destino de Riobaldo. Para tal será preciso nos determos mais ativamente na razão da vingança, buscando pensar a questão do mal, relacionando Hermógenes e pacto como um modo de superação dos valores que antes habitavam Riobaldo, valores transformados no agora chefe Urutú-branco, de modo a reorientar assim a sua maneira de seguir viagem. Parece que mesmo com léguas de distância separando o bando dos bebelos do de Hermógenes, esta inimizade de Riobaldo com o pactário, direta ou indiretamente, se faz presente em momentos no enredo em que algo parece se definir em seu destino.

“O Hermógenes: mal sem razão... Para poder matar o Hermógenes era que eu tinha conhecido Diadorim, e gostado dele, e seguido essas malaventuranças,

por toda a parte?” (ROSA, 2001, p. 557). Nessa pergunta de Riobaldo, podemos verificar justamente esse ponto de tensão entre o amor por Diadorim e o dever ético de vingar a morte de Joca Ramiro, o pai do amado companheiro, através da morte do inimigo Hermógenes. Se a resposta for mesmo afirmativa, não haveria nisto uma ironia? Não seria uma travessura do destino promover o encontro entre os dois, Riobaldo e Diadorim, facilitando o amor e as malaventuranças que dele se seguiram, para que ao final a vingança fosse cumprida, levando também a vida do ser amado? Essa dúvida sobre a fatalidade do destino se prolongará até o final do romance. Dirá Benedito Nunes em “De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*”:

O grande romance de Rosa é a relação de viagem, transunto da aventura humana, realizada como travessia do sertão, de vereda em vereda. Só que a travessia é uma *peregrinação* pelas veredas claro-escuras da alma, entre Deus e o Demônio, contrastantes poderes de uma sacralidade ambígua, algo assim como o Destino da tragédia grega. (NUNES, 2013, p. 254)

Lembremos que, desde o início do romance até o momento do pacto, a caracterização do inimigo Hermógenes é feita como um homem horrendo e maldoso, cuja fama de pactário estava espalhada pelo sertão: “— ‘O Hermógenes fez o pauto. É o demônio rabudo quem pune por ele...’. Nisso todos acreditavam. Pela fraqueza do meu medo e pela força do meu ódio, acho que eu fui o primeiro que cri” (ROSA, 2001, p. 82), diz Riobaldo logo nas primeiras páginas do *Grande sertão: veredas*. O Hermógenes lhe causa grande asco e antipatia, indicados pela descrição que recebe o inimigo pactário. Parece que o personagem recebe um papel receptor, capaz de concentrar, em sua figura e nas suas atitudes, características que o narrador identifica como más, passando a vê-lo como um exemplo da maldade que o acompanha por boa parte da narração. Vem de encontro ao que estamos dizendo o seguinte comentário de Luiz Roncari:

Todo o percurso até as duas batalhas e entre elas, inclusive no calor do fogo de ambas, Riobaldo entremeia a narrativa dos eventos com reflexões sérias sobre si, sua condição de chefe, seus dois amores, Otacília e Diadorim, o sentido da vida, o tempo, o medo e a coragem, a beleza e o mal a ser eliminado: o Hermógenes e o que ele representava. (RONCARI, 2018, p. 123)

Diante disso, o leitor poderia se perguntar, em consonância com Antonio Candido: “Mas por que o demônio em tudo isso?” (CANDIDO, 2002, p. 136), interrogando como a questão metafísica sobre o mal desemboca numa de natureza ética, relacionada ao destino. Para pensar essa questão e buscar respondê-la, nos interessa ressaltar a figuração de Hermógenes como manifestação do mal. Encarnado no episódio do pacto com a gama de sentidos que ele agrega ao enredo, parece-nos deixar entrever o terceiro plano do sertão de que nos fala Benedito Nunes, aquele do “destino metafísico e religioso, sob o paradigma da escolha entre o Bem e o Mal, entre Deus e o demônio” (NUNES, 2013, p. 132).

Para vingar a morte de Joca Ramiro, Riobaldo precisa matar Hermógenes, o pactário. E para conseguir matar um pactário, só mesmo sendo outro, corajoso ao ponto de acordar a perda de uma alma. Nesse sentido, a ideia de uma vitória sobre o mal encontra, no romance, esta duplicidade: de um lado, superar o mal é vencer a batalha contra o Hermógenes, pois matá-lo corresponderia a retomar o bem no sertão, livrá-lo das suas maldades. De outro, vencer o mal do sertão implica dominar o mal que há nele mesmo, Riobaldo, permitindo ser levado adiante para conseguir realizar o que seria o bem, o melhor a ser feito, no caso, vingar Joca Ramiro.

A coragem cresce em Riobaldo e ele deixa de temer. Tanto o maligno quanto a sua possível encarnação, representada por Hermógenes, deixam de ser motivo para medo ou horror. Quando isso acontece, é como se esses males se encolhessem nele, de modo que nem o diabo o assusta mais. Na verdade, é Riobaldo quem passa a querer encontrá-lo pessoalmente e, quanto ao Hermógenes, este deixa de lhe parecer terrível, ficando reduzido a um inseto facilmente esmagável por um simples movimento seu. No romance, esse momento se passa assim:

Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero me lembrava — feito ele fosse para mim uma criancinha moliçosa e mijona, em seus despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente — entre o pé e o pisado. [...] “Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo!” (ROSA, 2001, p. 436 - 438)

Antonio Candido fornece uma resposta para o problema que ele mesmo coloca, ao perguntar pelos motivos por tamanha relevância atribuída ao diabo neste romance. Para além de um jogo de representação, com a figura do

Hermógenes simbolizando o mal em contraste com o bem, que supostamente estaria nos outros, Rosa inclui também em Riobaldo a presença dessa maldade, que até o pacto ele não se via capaz de assumir como sua. Entre o bem e o mal, Deus e o demônio, está o humano, com seus sentimentos demasiado humanos, mas sobretudo com as soluções que são encontradas por eles diante do que se lhe apresenta a realidade do sertão, onde mesmo diante de toda maravilha, “Deus espalha, no meio, um pingado de pimenta...” (ROSA, 2001, p. 33). Vejamos de que maneira o crítico admite essas questões:

Mas por que o demônio em tudo isso? Porque nada encarnaria melhor as tensões da alma, nesse mundo fantástico, nem explicaria mais logicamente certos mistérios inexplicáveis do Sertão. [...] O demônio surge, então, como acicate permanente, estímulo para viver além do bem e do mal; e bem pesadas as coisas, o homem no Sertão, o homem no mundo, não pode existir doutro modo a partir duma certa altura dos problemas. (CANDIDO, 2002, p. 136-137)

A superação de Hermógenes e do mal que ele representa para o sertão também ocasiona a superação do mal que está nos “crespos do homem [...] ou o homem dos avessos” (ROSA, 2001, p. 26) e assim nos dele mesmo, Riobaldo. Conseguir desfazer a ideia de mal, indo além dela para que seja possível realizar a tarefa da vingança. Nesse sentido, para aniquilar o mal era preciso tornar-se mau. Ou então, era preciso ir além, tornar-se ainda pior do que a ideia que se tinha sobre o mal, superando-o. E essa exigência da coragem para se sobrepor aos valores de bem e de mal, indo além deles, seria uma exigência do sertão, e de como a vida acontece nesse lugar. Vejamos no romance como se dá essa passagem:

De repente, com um catrapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia se surgir para mim. Feito o Bode-Preto? O Morcegão? O Xú? E de um lugar — tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno — ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja. [...] E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: [...] O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. “Deus ou o demo?” — sofri um velho pensar. Mas, como era que eu queria, de que jeito, que? Feito o arfo de meu ar, feito tudo: que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído. (ROSA, 2001, p. 436 - 438)

“Deus ou o demo?” (ROSA, 2001, p. 437), o refrão se reitera outra vez no momento de virada do romance, em que o protagonista quer deixar de ser um simples humano, mortal e limitado, cuja conduta vinha sendo coordenada pelo bem e pelo mal, Deus e o demônio operando através de suas ações. Desejoso de atravessar o rio da vida, tornar-se mais forte, mais poderoso, mais capaz de tudo o que quer à sua vontade, Riobaldo embaralha sem saber as peças do caminho que se formava adiante.

Assim o “diabo surge então, na consciência de Riobaldo, como dispensador de poderes que se devem obter; e como encarnação das forças terríveis que cultiva e represa na alma...” (CANDIDO, 2002, p. 132). Entre Deus e o diabo no sertão, Riobaldo, enquanto narra sua viagem e os feitos que nela se passaram, acaba por perambular pelas “regiões da alma e do cosmos” (NUNES, 2013, p. 250), compondo seu caminho com a luz e com a sombra que habitam nele como ser humano. E o pacto, consoante a isso, surge então como um meio para a resolução dessa escolha entre o bem e o mal, quando ele finalmente consegue decidir, dando vazão à sua vontade: “Eu queria ser mais do que eu” (ROSA, 2001, p. 437).

Neste ponto também parece indicado o destino, inscrito nas considerações de Riobaldo precedendo o pacto. O jagunço encorajado entende que é preferível morrer, deixar de ser, a recuar diante do seu querer. O pacto torna-se necessário, inevitável para ele, que agora não titubeia nem esquiva ao encontro com o mal, diante dos objetivos maiores que lhe aguardavam adiante, a vitória sobre o Hermógenes e a conseqüente paz restaurada no sertão. Daquele ponto, não havia mais a possibilidade de Riobaldo recuar, pois ignorar as forças que cresceram das profundezas de dentro dele seria fatal: “que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído” (ROSA, 2001, p. 436 - 438).

O perigo de viver entre o bem e o mal, anunciado como um refrão do romance, é de algum modo superado quando Riobaldo não mais teme essa oposição. Não mais submetido aos valores que tinha do bem e do mal, “isto é, o angustiado debate sobre a conduta e os valores que a escoltam” (CANDIDO, 2002, p.135) não mais lhe importunam, e Riobaldo pode agora encarar os problemas que o acometem com novas lentes, fora das generalidades da moral.

Deste ponto do enredo, é como se Riobaldo oscilasse “entre o impulso e o projeto, a emoção e a razão, sabendo bem que nem sempre se tratava de uma escolha entre o bem e o mal, o certo e o errado...” (RONCARI, 2018, p.107). Afinal, os valores que rondam o sertão não são os mesmos de outros lugares, onde a lei e o rei regem os homens e o bem e o mal, o certo e o errado não se confundem nem se deixam enganar. No sertão, é a circunstância que justamente circunscreve o bem e o mal, sem garantir que mais adiante, no tempo, esses mesmos valores estarão ainda operando. Com o episódio do pacto, Riobaldo parece ficar desperto para essa condição.

Ao encontro deste avanço para além do bem e do mal que estamos contornando, o comentário de Rosa reforça nosso ponto quando responde a Gunter Lorenz na entrevista. O escritor explica o porquê de — mesmo considerando a importância da influência de Goethe em sua vida e obra — equivocava-se quem considera que Riobaldo seja o mesmo que o *Fausto* alemão. Em seguida a esta a distinção, pela qual o escritor indica impossibilidade de se compreender Riobaldo como sendo o mesmo que um Fausto, em função das características que tem o personagem, Rosa afirma:

No sertão, o homem é o *eu* que ainda não encontrou um *tu*; por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo, você mesmo escreveu isso, “perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original”. Ele está ainda além do céu e do inferno. [...] No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis. Como critério, ele tem apenas sua inteligência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais. E assim se explica também aquele provérbio sertanejo que à primeira vista parece outro paradoxo, mas que expressa uma verdade muito simples: o diabo não existe, por isso ele é tão forte. Às vezes não se encontram as palavras que se está sentindo dentro de si mesmo. (LORENZ, 1973, p. 343 - 351)

Passadas as glórias e as perdas nas lutas, acarretando na vitória da vingança mas também na derrota com a morte do amado Diadorim, teria sido o diabo que estava comandando suas ações, de modo que a realização deveria, na verdade, ser atribuída a *ele*, ao demo? Ou seria ele, Riobaldo, quem havia propiciado que tudo aquilo acontecesse? E ainda, caso o pacto diabólico não tivesse sido acordado, poderia Diadorim ainda estar vivo?

Desse modo, o episódio do pacto acaba por firmar “a total ambiguidade do romance” (NUNES, 2013, p. 158), uma vez que Riobaldo permanece incerto sobre este ter efetivamente acontecido. Não há garantia de que o caminho que se abriu depois deste evento tenha sido fruto dos jogos do acaso ou da fatalidade do destino. Tampouco se sabe se os mesmos eventos teriam ocorrido, nem o modo como aconteceriam, se ele não tivesse vendido a alma.

Isso aparece, por exemplo, no fato de que a vitória sobre Hermógenes inevitavelmente implicaria em sua morte, apesar dos esforços de Riobaldo em driblá-la, poupando possíveis vítimas que encontrava pelo caminho. Sem saber previamente quem seria o escolhido para pagar com a própria vida o acordo feito com o diabo, Riobaldo não sabe se aquelas vidas que foram poupadas (do cachorro, do doente, dos pobres do sertão) poderiam ter servido de moeda de pagamento para o diabo, acarretando assim na vida de Diadorim.

Junto à superação do mal nele, tomado aqui como um valor, e do Hermógenes, como representação sertaneja desse mal, o bem, sua ideia e representação ocorrem simultaneamente: uma vez focado na questão sobre a maldade, o narrador parece esquecer que o bem nele também sofreria as consequências das transformações vividas. A ambiguidade aparece também neste ponto quando pensamos que, com a morte do mal (o Hermógenes), também morre o bem, ou pelo menos o seu bem, que é Diadorim. Sem esperar por essa arte do destino, Riobaldo receberá de forma muito sofrida essa duplicidade da “superação” do bem e do mal iniciada pelo diabólico, pois a morte do amado leva o narrador a um longo trabalho de luto que, aliás, parece ser um dos motivos que o levam a narrar, para um estranho, a viagem de sua vida.

Nos estudos já mencionados, Luiz Roncari (2018) aponta uma diferença fundamental entre a orientação metafísica da leitura de Benedito Nunes em “A Rosa o que é de Rosa” e a sua. Para essa distinção, Roncari leva em conta o problema em que culmina o enredo, pois passada uma vida inteira de lutas e de glórias, o bem e o mal seguem confrontados pela dúvida de Riobaldo, sem por ele terem qualquer síntese ou solução. Não nos deteremos em detalhar a leitura de Roncari e de Nunes para evidenciar essa oposição, embora nos interesse quando o crítico aponta para um aspecto do destino produzido no romance. Ele argumenta que “...são dois destinos [o de Riobaldo, que sobrevive à batalha e tem vida longa; e Diadorim, que morre jovem na última batalha contra o Hermógenes, em seus

recém vinte e poucos anos de idade] diversos numa narrativa híbrida, que transita entre a epopeia e o romance” (RONCARI, 2018, p. 149).

Essa afirmação de Luiz Roncari acerca dos dois destinos que estão em jogo nos leva a questionar se haveria outros destinos também em jogo nessa equação. Por exemplo o do próprio Hermógenes, que não morre na batalha sem antes ferir Diadorim, levando à sua morte. Estariam Diadorim e Hermógenes vivos, caso o pacto não tivesse sido firmado? Quantas histórias se determinam e se modificam em função de uma decisão?

O que dá ensejo às perguntas sobre esse destino particular que se apresenta na vida de Riobaldo é o fato de que, no romance, trata-se de um “destino itinerante” (NUNES, 2013, p. 83), tal como nos diz Benedito Nunes no texto “A viagem”. Não significa que o destino se oponha à sorte, tampouco que ele esteja submetido a ela. O que há é um destino que está sempre, e ainda, em formação, movimentando-se em direção ao embate e à cooperação com a sorte para poder atualizar-se. Ainda no mesmo ensaio, o crítico encaminha o problema do destino da seguinte maneira:

O Destino é, em vez de fator produtivo, o resultado de forças opostas, conflitantes — as de Deus, mansas e constantes, as do Demo, bruscas e agressivas. Mas essas forças divididas só aparentemente são antagônicas. Viver é muito perigoso porque não há clara delimitação entre elas. (NUNES, 2013, p. 85)

Após o firmamento do pacto, Riobaldo está entregue às “mãos do destino” (RONCARI, 2018, p. 111), passa a se movimentar junto ao bando de jagunços por um caminho sem itinerário, indo apenas adiante, ao encontro do deserto. A intenção de matar Hermógenes, vingar Joca Ramiro e livrar o sertão deste mal fica neste momento como plano de fundo, ou como uma “segunda razão”, segundo Luiz Roncari, tendo em vista que o pacto é o que possibilita a Riobaldo entregar-se aos acontecimentos que o poderiam acometer, confiando em seu poder, agora renovado, sobre os demais jagunços, mas sobretudo sobre o lugar do sertão.

É sobre este terreno que o *ethos* do romance está situado e que nos é entregue, “quer dizer, à inquietação ética ou a uma ética da inquietação, e não a um código moral” (NUNES, 2013, p. 163). Pois é em função da inquietação de Riobaldo — que “se vê diante de um dilema ético, entre o dever e o amor”

(RONCARI, 2018, p. 138) — que a dimensão religiosa e a metafísica são mediadas pela incerteza sobre o pacto.

Nesse sentido, Riobaldo viaja atrás de descobrir “em que o próprio viver consiste” (NUNES, 2013, p. 80), construindo, na peregrinação nos Gerais, a transformação do próprio destino. O pacto, por sua vez, acaba por se mostrar crucial para que a dúvida se instale no relato da travessia, garantindo à forma do destino de Riobaldo uma especificidade. Assim, o episódio do pacto, pontual dentre outros acontecimentos na vida do narrador, em alguma medida acaba por assumir a forma do Destino, ou então, minimamente, passa a exercer semelhante poder no encadeamento dos eventos futuros. Quanto a isso dirá Benedito Nunes em “A viagem”:

Não há, porém, nessa concepção da vida humana, resquícios de fatalismo. O Destino, resultante de ações diversas que se conjugam, não tem eficácia de uma força exterior e independente. É o diagrama completo da trajetória de vida, o diagrama do movimento da existência no tempo, cujo processo de avanço e recuo, por meio de atos e gestos, de que se originam efeitos imprevisíveis, materializa-se nos tópicos da travessia. (NUNES, 2013, p. 84)

Nesse sentido vamos percebendo que a travessia vivida por Riobaldo, cuja narração é o que forma o *Grande sertão: veredas*, envolve não apenas o viver para contar, mas o como viver como forma de se autoconhecer e determinar. Por si mesma, deve-se considerar “a viagem como destino único” (SANTIAGO, 2017, p. 43), sobre a qual o trabalho da narração nos proporciona compreender o caminho que vem sendo criado por nós, por Riobaldo, pelos que se permitem aventurar pelo sertão, seja ele onde for. Assim como no romance, a viagem, tal como aqui foi esboçada, também deveria contemplar o destino único do humano, e essa compreensão seria um motivo de enorme alegria. Viajar, pois só assim o destino poderá se apresentar mais evidente, o que não é possível, claro, sem algum trabalho.

Como há de ser, os finais precisam se encaminhar de algum ponto, podendo ser eles mais ou menos esperados pelo leitor. Os finais em geral não concluem muita coisa a respeito de um tema, mas, ao contrário, servem como convite para sua continuação. Daí segue também a dificuldade de se eleger um “fim”, visto que um “fim” é também provocador de uma outra conversa, constituindo assim o seu

“início”. Das veredas que tomamos para a formação desta pesquisa, esperamos que o concerto apresentado com elas tenha justamente este efeito: caminhos formados no pensamento, pelos quais a passagem tenha trazido alguma satisfação e, quem sabe, movimento a continuação dos passos deixados, prosseguindo a caminhada. Entre as porteiras de entrada e de saída desse grande sertão, vive a graça e o mistério e, desse meio, encaminhamos essa última seção:

Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro — dá gosto! A força dele, quando quer — moço! — me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho — assim é o milagre. (ROSA, 2001, p. 39).

Encerramento e considerações futuras

No primeiro capítulo, trabalhamos dois pontos basais para que pudéssemos dar entrada nas porteiras do sertão rosiano com mais segurança em nossos passos. O primeiro ponto diz respeito à relação entre a filosofia e a literatura, a partir da formulação de Benedito Nunes, o interlocutor da obra de Rosa que orientou os encaminhamentos dessa pesquisa, sobretudo pelo fato dela partir das letras do romance, cotejando episódios selecionados, a fim de com eles discutir o tema da travessia, suscitado pela narração. Segundo a concepção do crítico, a filosofia não se afasta da literatura, ainda mais considerando o solo comum na linguagem que compartilham essas duas formas do pensamento, apontado desde Nietzsche ao tratar da metáfora. O segundo ponto concerne à compreensão que tivemos do trabalho da crítica, pautada não apenas no trabalho de Benedito Nunes, mas principalmente na definição dada pelo escritor na entrevista ao conceber como sua função indispensável a coprodução literária e, especialmente, o auxílio que fornece ao escritor para encarar e conviver com a solidão de sua tarefa.

Foi necessária a passagem por esses dois pontos — da relação entre a filosofia e a literatura, bem como o da crítica — pelo seu papel coordenador do trabalho que se seguiria nos demais capítulos, cuja forma se distingue significativamente daquela utilizada no primeiro capítulo. No decorrer da leitura, fica evidente que o primeiro capítulo se esforça para esboçar minimamente uma definição para cada um desses pontos, tendo em vista embasar nossas decisões para discutir a forma do romance, preservando os demais capítulos da acusação de apresentarem uma simples interpretação subjetiva da obra.

No segundo capítulo, o nosso foco transita, modificando consequentemente a forma em que o capítulo é escrito. No início do segundo capítulo, para adentrar o romance com mais ênfase, propusemos uma passagem pelas viagens de Rosa, sobretudo aquela com os vaqueiros por Minas Gerais, cotejando seus cadernos de anotações que contêm os registros detalhados de tudo que ele pôde observar nessa vivência. A partir desses cadernos e também de declarações de Rosa em correspondências, em que falava desta e também de outras viagens, pudemos conferir no *Grande sertão: veredas* o aproveitamento desses escritos na trama do romance e na construção do roteiro por onde passou

Riobaldo. Esse trabalho comparativo deu ensejo para que este capítulo adquirisse um perfil muito mais descritivo e elaborativo, do ponto de vista da forma do romance, do que um perfil mais teórico e, até mesmo, coeso e sistemático, como ocorre no primeiro.

Feita essa passagem pelas viagens de Rosa, com a qual pudemos pensar a dificuldade de classificar o *Grande sertão: veredas*, apontando para as razões que dão a este sertão a extensão do mundo, ilimitando o gênero regionalista na literatura, chegamos finalmente à viagem realizada por Riobaldo pelos Gerais. O recorte que fizemos sobre esse grande tema se demorou nos motivos que mais explicitamente levaram o protagonista a aderir à jagunçagem, pois é junto ao bando que as viagens pelo sertão passam a seguir um roteiro mais bem definido, com objetivos melhor delimitados, ao invés da deriva em que antes Riobaldo se encontrava. Ancorada no trabalho de alguns críticos que reconhecem a travessia do rio São Francisco com o Menino, ocorrida na mocidade de Riobaldo, um acontecimento iniciático para a sua formação e aventuras futuras, nos detivemos neste episódio buscando esmiuçar seus pormenores para entender como é possível compreendê-lo como o principal *motivo* da viagem de Riobaldo, já que é em função das lembranças deixadas por este dia no rio que o protagonista reconhece o olhar do Menino e, para poder acompanhá-lo, decide fazer parte do bando de jagunços, iniciando deste ponto do enredo a sua viagem.

No terceiro capítulo fizemos a apresentação dos três planos de significação que compõem o sertão rosiano, seguindo a divisão proposta por Benedito Nunes. Para introduzir essa tripartição do sertão buscamos mostrar que procedimento semelhante ocorre com outros críticos pioneiros da obra de Rosa, como Antonio Candido e Cavalcanti Proença. Para isso, trouxemos o que há de comum na divisão entre os três críticos, que também dividem em três eixos de leitura, chamados respectivamente, “pilares” e “planos”. Assim como fez Cavalcanti Proença, também Benedito Nunes utiliza do termo “planos” para subdividir o sertão. Ademais, com esta aproximação entre o procedimento dos críticos e a semelhança terminológica, buscamos indicar a diferença na natureza dos problemas implicados em cada um desses planos como, por exemplo, a terra, o homem que é parte da terra, e a relação entre os homens na terra, com cada um desses elementos exigindo uma abordagem específica. Foi uma tentativa de preparar o leitor para passar pelos três planos do sertão, segundo a leitura de

Benedito Nunes, já alertado da diferença que justifica tal divisão e da proporção que cada plano vem a adquirir quando se combina com o anterior.

Nesse sentido, apresentamos os três planos do sertão, sendo eles relativos, respectivamente, à matéria regional que compõe o ambiente sertanejo onde se passam as histórias; a aventura humana representada pela personagem de Riobaldo, bem como a formação individual que é dada a entrever, sobretudo se comparamos sua conduta antes e depois do pacto; e, por fim, a questão ética desenvolvida no romance como uma dúvida entre o bem e o mal, que divide o protagonista até o momento do pacto diabólico.

Buscamos alinhar os três planos como uma maneira de evidenciar que a travessia de Riobaldo, embora se passe pelo primeiro plano do sertão, segue se movimentando em direção aos demais, sem se limitar a um roteiro geográfico estrito. Ao trazermos a maneira como Riobaldo se porta em cada um dos planos, apontando essas passagens no romance, intentamos mostrar para o leitor o funcionamento dessa travessia, compreendida segundo as particularidades de cada plano de significação. Nesse sentido, buscamos tornar perceptível a oscilação que sofre a noção de travessia em função do plano no qual ela está implicada e das características circunscritas em cada um.

Caberia ainda reconhecer que, embora diferentes, os conceitos do primeiro capítulo transitam na construção dos demais. São como valores de onde partimos para o exame do episódio da travessia de Riobaldo com o Menino, tendo em vista produzir uma crítica que, a partir deste acontecimento no romance, pensasse as motivações da viagem pelo sertão. Isso acaba por distinguir o perfil dos capítulos, uma vez que o primeiro apresenta esse fôlego mais conceitual, baseado na compreensão de Benedito Nunes sobre as noções de filosofia, literatura e crítica, ao passo que o segundo e o terceiro capítulos têm fôlego mais descritivo, intimamente ligados às letras do romance. Assim, diríamos que se por um lado o início do trabalho não abre muita margem para a descrição e comparação de passagens no *Grande sertão: veredas*, por outro lado, os capítulos em diante se esbaldam nessa outra forma de escrita, recorrendo ao romance como condutor das relações propostas a partir dele.

Quando trilhas são percorridas, é comum que rastros fiquem para trás. Estes rastros deixados na terra, se examinados de acordo com suas características, podem deixar entrever o animal a que pertence tais garras, de modo que a fera

possa eventualmente ser decifrada pela extensão, contorno e profundidade de cada pegada. Aquele que percorrer tal caminho e se deparar com uma pegada diante de si, certamente terá deixado passar tantos outros vestígios, que por sua vez teriam levado a formulações diversas sobre o que talvez pudesse vir a acontecer, caso o mesmo caminho fosse trilhado novamente e outros rastros tivessem sido investigados. Neste sentido, uma mesma trilha, por mais que seja percorrida muitas vezes, é sempre, em alguma medida, inédita para quem a atravessa. De modo semelhante ocorre com o processo de leitura.

Quando acabamos de ler um texto, também podemos perceber em nós algumas marcas que foram deixadas durante o curso trilhado. São pegadas que indicam a proporção que demos para tal problema ou questão. Ou então nos mostram como nossa leitura fora determinada pela nossa compreensão ou incompreensão desses problemas, e do nosso interesse a respeito deles. Deve-se aí voltar ao texto, trilhar novamente suas veredas para que as pegadas produzidas em nós possam ser revisitadas, revividas, mas também para que se tenha a chance de descobrir novos rastros, desenvolvê-los ainda mais, aprofundá-los em outra ocasião, por outras vias e atalhos, combinados a diversificados elementos.

No caso particular deste trabalho, entendemos também que restam ainda acertos de conta a serem feitos, pois há pegadas que precisamos examinar com mais vagar. Referimo-nos a um problema feroz com que nos deparamos no caminho até aqui, mas apenas poderemos desdobrá-lo em outra oportunidade, numa continuação desta pesquisa sobre a travessia pelos Gerais. Trata-se de pensar a relação entre a travessia de Riobaldo e o tempo inscrito, ou então entre a narração da travessia e a produção de um tempo na literatura de um modo geral.

Aliás, a questão do tempo já havia sido anunciada no primeiro capítulo, mesmo que brevemente, quando abordamos os três pontos de incidência de reflexão: a linguagem, as conexões com a tradição filosófica e a instância de questionamento. Sobretudo no terceiro ponto, Benedito Nunes fala de tempo, ou de uma temporalidade particular que se produz com a narração de Riobaldo, compreendendo para o crítico o que seria a instância de questionamento do *Grande sertão: veredas*. Como estamos tratando de um romance, cujo tempo é um problema central para as teorias desse gênero, não seria muito diferente com esta obra de Rosa, que reserva ao leitor e aos pesquisadores um manancial de elementos para se pensar a categoria do tempo. Esta pesquisa parte de um

romance e recorre aos pormenores da narração para descrever e analisar alguns episódios do enredo, de modo que o problema do tempo em momento algum deixa de atravessar nossas preocupações.

Talvez o tempo, tomado como categoria filosófica por excelência, não tenha sido tão destacado nos capítulos, uma vez que nosso objetivo e foco eram outros. Contudo, o encaminhamento deste trabalho nos leva ao reencontro com tal categoria. Afinal, conforme vimos, o sentido da aventura, vivida por Riobaldo mas compartilhada pelos humanos ao redor do mundo, pode ser percebida em função do trabalho narrativo, responsável por estruturar o romance.

Lembremos que o discurso de Riobaldo contando sobre sua viagem pelo sertão será transcrito pelo “senhor” que o escuta, de modo que a palavra atravessa da voz para o papel. Ao escrever, o ouvinte garante o registro no tempo presente da narração de ações que se deram no passado, e será justamente esse registro que estrutura o romance. A passagem da fala à escrita produz uma temporalidade própria no romance, na medida em que promove a fusão entre o tempo daquilo que é narrado, relativo à ação que se deu no passado, e o tempo em que se dá a fala, relativo ao instante em que acontece o discurso.

No romance, o protagonista sabe da constante mudança que o tempo lhe provoca, que já não era mais o mesmo que foi no momento da ação. Quando Riobaldo coloca em questão quem se tornou, também o sentido do que está sendo contado passa a ser questionado, pois se ele estava mudado, também deveriam estar suas memórias. Em função disso, o fluxo narrativo é interrompido a todo tempo e o interlocutor é lembrado da incapacidade de Riobaldo para capturar numa palavra o que se passou e o que exatamente ele sentiu na ocasião.

Segundo Benedito Nunes, a “matéria vertente” de que nos fala Riobaldo está incorporada na fusão entre os tempos, provocada pela narração de Riobaldo, processo este que produz uma temporalidade singular do romance. A travessia que estrutura o *Grande sertão: veredas* está em função dessa temporalidade e, na medida em que caracteriza a forma desta obra, torna-se especialmente interessante ao exame da estética e da filosofia. O crítico nos fala, por exemplo, de uma temporalização que se produz a cada vez que uma lembrança toma o velho Riobaldo durante o momento da narração.

Quando a lembrança acomete o relato, o passado é presentificado na narração, desenvolvendo uma “terceira” unidade de tempo a que Benedito Nunes

refere-se como “presente-passado”. Trata-se de uma imbricação dos tempos passado e presente que, de tanto ocorrer na fala de Riobaldo, acaba por ter um papel na construção do enredo, intercalando os episódios e transando-se uns aos outros. Soma-se a isso o questionamento sucessivo do sertanejo sobre as influências do tempo acerca de suas lembranças, que parece apontar para algo importante no romance. Nesse sentido, na pergunta pelo funcionamento do tempo no *Grande sertão: veredas*, a dificuldade de uma rápida definição talvez possa indicar saídas que passam pela estrutura do romance, caracterizando sua forma.

Para esgarçar um pouco mais essas questões, podemos contrastar ainda dois tipos de homens do sertão: o jagunço e o fazendeiro. Uma leitura possível é a do jagunço como sendo aquele que perambula e percorre o sertão, e por outro lado, o fazendeiro como aquele que permanece quieto no mesmo lugar. Essa diferença se dá em função de um estado circunstancial em que os jagunços parecem se encontrar, pois a demanda de locomoção para outro lugar pode ou não surgir, a depender das condições apresentadas pela natureza local, das guerras entre grupos inimigos, do acaso. Já o fazendeiro apresenta a estabilidade, que talvez falte aos jagunços. Enraizado na terra e preocupado com as questões da fazenda, da safra e do cuidado com os bichos, o olhar e as preocupações de um fazendeiro parecem estar mais direcionados para as demandas locais de onde ele se encontra, poupando-o à necessidade de migrar para condições mais favoráveis de vida.

Com esses elementos em vista, poderíamos transpor esses dois tipos sertanejos para o pensamento de Walter Benjamin, em especial no ensaio “O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”³². Nele Benjamin distingue duas famílias, ou dois tipos, de narrador. O primeiro tipo corresponde ao narrador viajante que depois de percorrer as distâncias mais longínquas e ter visto parte do mundo, traz experiências e sabedorias que se acumularam com o tempo. O segundo tipo corresponde ao narrador sedentário que não está sujeito a deslocamento. O narrador sedentário estaria tão incorporado ao lugar onde se encontra, usufruindo da intimidade com o espaço, adquirida justamente em função

³² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. OBRAS ESCOLHIDAS volume I*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

de sua permanência, que aquilo que ele tem para a contar vem da sua larga convivência com as histórias e saberes locais.

Ao levar essa diferença dos tipos de narrador em consideração, tendo em vista a maneira pela qual Riobaldo conta a própria aventura, seria possível dizer que nele se conjugam os dois tipos de narrador, o sedentário e o viajante? De que modo o gesto de viajar e de narrar se associam nesse romance? Que efeitos essa associação entre viagem e narração produz no *Grande sertão: veredas* que o tornam tão singular? Poderíamos perguntar ainda, numa síntese: de que maneira as particularidades de como Riobaldo reconta a sua viagem trazem à baila o problema do tempo?

Sem poder investir por ora nessas perguntas, queremos apenas provocá-las. Para adentrarmos o terreno de onde nascem tais questões, seria interessante recorrer às obras sobre romance de formação, como *A Teoria do romance* do pensador Georg Lukács; mas também os romances mesmo de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister e Fausto*. Frutífero também seria nos aliarmos ao pensamento de Walter Benjamin, sobretudo o ensaio “O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” que acabamos de mencionar. Além do mais, as *Confissões* de Santo Agostinho também contribuem para pensarmos o problema do tempo e a reação deste com o gênero romanesco.

Por mais que ajustes sejam necessários para esta empreitada, a decisão de mobilizar esses pensadores da história da filosofia e da literatura preserva a interlocução que viemos fazendo com Benedito Nunes. Este também propõe a sua leitura sobre a temporalidade particular ao *Grande sertão: veredas*, sobretudo no ensaio “Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica — a figura da narração ou as ciladas do tempo no romance de Guimarães Rosa” (2013), onde detalha o modo pelo qual a viagem de Riobaldo encontra-se em função do tempo. O crítico tem para nós o papel de orientar os atalhos que serão necessários tomar, para continuarmos a desdobrar esses problemas.

Dentre o universo de possibilidades que a obra rosiana proporciona ao leitor para o seu maravilhamento, estas são algumas pegadas que fomos encontrando, quanto mais avançávamos na trilha desta pesquisa. Para tentar decifrar tais pegadas, será preciso conviver com elas, rodeá-las por mais tempo. É esta a direção do nosso fôlego, para pensar e aprofundar estas questões, acabando

por cultivar um pouco da alegria vinda do sertão. Afinal, funciona como diz Rosa: “Sertão é isto: intenção de alegria” (ROSA, 1975, p. 63).

Bibliografia

Obras do autor

ROSA, João Guimarães. *A boiada*. [Ilustrações Paulo Mendes da Rocha] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª edição, 15ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. 1ª edição. São Paulo: Global, 2019.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles. Edição especial, comemorativa dos 10 anos dos CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, números 20 e 21 - dezembro de 2006.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas*. Introdução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: MG: Ed. da UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *24 Cartas de João Guimarães Rosa (JGR) a Antonio Azeredo da Silveira (AAS)*. Organização Flávio Azeredo da Silveira. Edição da família Azeredo da Silveira. [S.l]: Éditions FDd. [s.d.]. Disponível em: http://www.editionsfads.ch/pdf/layout_24_cartas.pdf. Acesso em: 30 out 2021.

ROSA, João Guimarães. “Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de ONÍS”. In: VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa — Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de ONÍS*. Araraquara: 1993 Dissertação de mestrado — Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Orientadora: Profª. Dra. Lenira Marques Covizzi.

Obras críticas e outras obras

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução do latim e prefácio de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista” In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Martins, 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo; supervisão e notas de Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. OBRAS ESCOLHIDAS volume 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

CAMPOS, Augusto de. “Um lance de ‘Dês’ do Grande sertão”. In: CAMPOS, Augusto. *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”, In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 311.

CAMPOS, Haroldo de. “Grande sertão: veredas: Haroldo de Campos sobre Guimarães Rosa”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>, sd. Acesso em: 15 out 2020.

CANDIDO, Antônio. “O homem dos avessos” In: CANDIDO, Antônio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antônio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

COSTA, Ana Luiza Martins. “Via e viagens: a elaboração de Corpo de baile e Grande sertão: veredas”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles. Edição especial, comemorativa dos 10 anos dos Cadernos de Literatura Brasileira, v. 12, n. 20-21, dezembro 2006, p. 187-235.

COSTA, Ana Luiza Martins. “Veredas de Viator”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles. Edição especial, comemorativa dos 10 anos dos Cadernos de Literatura Brasileira, v. 12, n. 20-21, dezembro 2006, p. 10-58.

COSTA, Ana Luiza Martins. “João Rosa, viator”. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (organizadora). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 312 - 348.

COSTA, Ana Luiza Martins. “O mundo escutado”. In: *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 47-60. 2º sem 2005.

COSTA, Ana Luiza Martins. “Homero no Grande sertão”. In: *KLÉOS*, n. 5/6, p. 79-124, 2001/2.

COUTINHO, Eduardo F. *Grande sertão: veredas*. Travessias. São Paulo: É Realizações, 2013.

COUTINHO, Eduardo F. “Linguagem e revelação: uma poética da busca”. In: *O eixo e a Roda*. Belo Horizonte, v. 12, p. 160-173.

COUTINHO, Eduardo F. “O logos e o mythos no universo narrativo de Grande sertão: veredas” In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 112-121, 1º sem. 2002.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1994.

DELEUZE, Gilles. “O que é o ato da criação”. Laboratório de Sensibilidades (blog). Tradução: José Marcos Macedo. Disponível em: <<https://bit.ly/2NjvdNW>> Acesso em: 1 jan 2022.

DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze – transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. Realização Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse, 1988-1989. Escola Nômade de Filosofia (blog). Disponível em< <https://drive.google.com/file/d/0B347KgD-3KhNcGdBemhqS3N0b1U/view?resourcekey=0-MgJ6Y1BbtQuU88mqJyQ30A>> Acesso em: 1 jan 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoesse” In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 20-21, p. 144-186, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Editora 34, 2009 (2ª edição).

HESSE, Hermann. *Sidarta* [recurso eletrônico]; tradução Herbert Caro; prefácio Luiz Carlos Maciel. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

LEONEL, Maria Célia. SEGATTO, José Antonio. “Alegoria e política no sertão rosiano” In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (organizadora). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 400 - 423.

LORENZ, Gunter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973.

MAZZARI, Marcus Vinicius. “Apresentação”. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Editora 34, 2009 (2ª edição).

MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

MEYER, Mônica. “A natureza do sertão” In: ROSA, João Guimarães. *A boiada*. [Ilustrações Paulo Mendes da Rocha] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres*, volume II. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. 3ª ed. São Paulo: Centauro, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre verdade e mentira no sentido extra moral” In: *Obras Incompletas*. São Paulo: Editora 34, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre o PHATOS da verdade” In: *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução e prefácio Pedro Sússekind. 2ª edição. Rio de Janeiro: 7 Letras,

NUNES, Benedito. “A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa”. In: PINHEIRO, Victor Sales (org.). *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PINHEIRO, Victor Sales (org.). *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PLATÃO. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRABHAVANANDA, Swami. *Os Upanishads*. Prefácio de Frederick Manchester. São Paulo: Pensamento, s.d.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “Trilhas” in: PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos anjos e Outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 151-241.

RANCIÈRE, Jacques. “O desmedido momento”. *Serrote* 28. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 77-97, março, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada*. Traduzido por Inês Oseki-Dépré. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

RÓNAI, Paulo. *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*. Organização Ana Cecília Impellizieri Martins, Zsuzanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

RÓNAI, Paulo. (Seleção e prefácio). *ROSIANA - Uma coletânea de conceitos, máximas e brocados de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

RÓNAI, Paulo. *Seleta*. Organização, estudo e notas Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.

RONCARI, Luiz. *Lutas e auroras: os avessos do Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio*. Recife: Cepe, 2017.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (organizadora). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SCHUBACK, Marcia. *Olho a olho: ensaios de longe*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 29 - 46.

SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão: A fala” In: ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 441-444.

SPERBER, Suzi Frankl. “Rogando coisas de salvação urgente: em busca de Terra sem Mal”. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (organizadora). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 190 - 211.

SÜSSEKIND, Pedro. *Hamlet e a filosofia*. 1ª edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2021.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa” In: ROSA, João Guimarães. *A boiada*. [Ilustrações Paulo Mendes da Rocha] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “Vozes do centro e da periferia” In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (organizadora). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana* [geografia e toponímia em Grande Sertão: Veredas]. 4ª edição. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

Artigos, dissertações e teses

ALI, Nabil Sleiman Almeida. “Corpo de Diadorim — Abjeção, Deus e o Diabo” In: *IDE*, São Paulo, 39 [62] p.167-182, dezembro, 2016.

ALVES, Cristiane da Silva. *Diadorim, Nhorinhá e Otacília — O feminino em Grande sertão: veredas*. Porto Alegre: 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Orientadora: Profa. Dra. Elisabete Carvalho Peiruque.

ASSY, Bethania; CHUEIRI, Vera Karam de. “Lupas forçadas e empoeiradas: violência e resistência em Bacurau”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 14, n° 26, p. 80-106, jan-jun, 2020.

CARNEIRO, Marina de Fátima Brandão. “A hidrografia na trajetória de Riobaldo em “Grande sertão: veredas””. In: CARNEIRO, Marina de Fátima Brandão. *Relatório Final de Pesquisa: “Pelo Sertão”: geografia, aforismos e filosofia na obra de Guimarães Rosa, Montes Claros*. Financiada pela FAPEMIG, p. 315-326, 2012.

HANSEN, João Adolfo. “A imaginação do paradoxo”. In: *Arte em Revista – Anos 60*. São Paulo: Kairós, maio/ago, 1979.

KANGUSSU, I. “Filosofia brasileira?”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VI, n. 11, p. 42-53, jan-jun, 2012.

LIMA, Gabriel dos Santos. “A teoria desenvolvimentista do ‘super-regionalismo’” em Antonio Candido e o caso Arguedas. *Criação & Crítica*, n. 26, jun.2020. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 07/09/2022.

MACEDO, Suzana Teixeira de. *Tudo significa, as coisas*. Rio de Janeiro: 2017. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. Orientador: Prof. Dr. Frederico de Oliveira Coelho.

MAPURUNGA, Marcela Macedo Diniz, CORNELLI, Gabriele. “A república de Riobaldo: metafísica platônica no *Grande sertão*” In: *Eixo Rosa*, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 179-204, 2019.

MARKS, Maria Cecília. “No meio da travessia” In: MAZZARI, Marcus Vinicius (organizador). Dossiê Romance de formação: caminhos e descaminhos do Herói. Composição, diagramação, produção técnica Aryanna dos Santos Oliveira. *Literatura e sociedade*, São Paulo, nº 27. p. 131 - 145, jan/jun, 2018.

MAZZARI, Marcus Vinicius. “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: “Um magnífico arco-íris” na história do romance”. São Paulo, *Literatura e sociedade*, nº 27, p. 12-30, jan/jun, 2018.

MAZZARI, Marcus Vinicius. “Riobaldo, Hans Castorp, Wilhelm Meister: “viajantes em formação””. *Literatura e sociedade*, São Paulo, nº 35, p. 96-123, jan/jun, 2022.

MEDEIROS, Rondinelly Gomes. “Mundo Quase-Árido”. *Revista ILHA*. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil. V21, n.1, p.21-37, junho, 2019.

MEDEIROS, Rondinelly Gomes. *Roteiros para uma leitura cosmopolítica de Vidas Secas*. Curitiba: 2018. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós graduação em Letras. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Nodari.

NODARI, Alexandre André. “A (outra) gente: multiplicidade e interlocução no Grande sertão: veredas”. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 29-61, 2018.

PUCCI, Bruno; AQUINO, Luiz Carlos A. de; PUCCI, Renata. “O literato e o filósofo em Buriti, de Guimarães Rosa: as com(tra)posições estético-filosóficas na construção do amor e da vida”. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 13, nº 25, p. 171- 197, jul-dez, 2019.

RIBEIRO, Luiza Novaes Telles; MARTINS, Helena Franco. *À escuta da língua inarticulada em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, 2018. 148p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SCHUBACK, Marcia. “Entre Kafka e Heidegger: reflexões sobre a relação entre literatura e filosofia na era da técnica”. In: *Viso: cadernos de estética aplicada*, v. I, n. 3, pp. 56-69, set-dez, 2007.

Audiovisual

OUTRO Sertão. Direção de Adriana Jacobsen e Soraia Vilela. Co-produção Galpão Produções e Instituto Marlin Azul, 2013, 73 min.

SERES, coisas, lugares. Direção de Suzana Macedo. Bólide Produções, 2019, 51 min.