



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

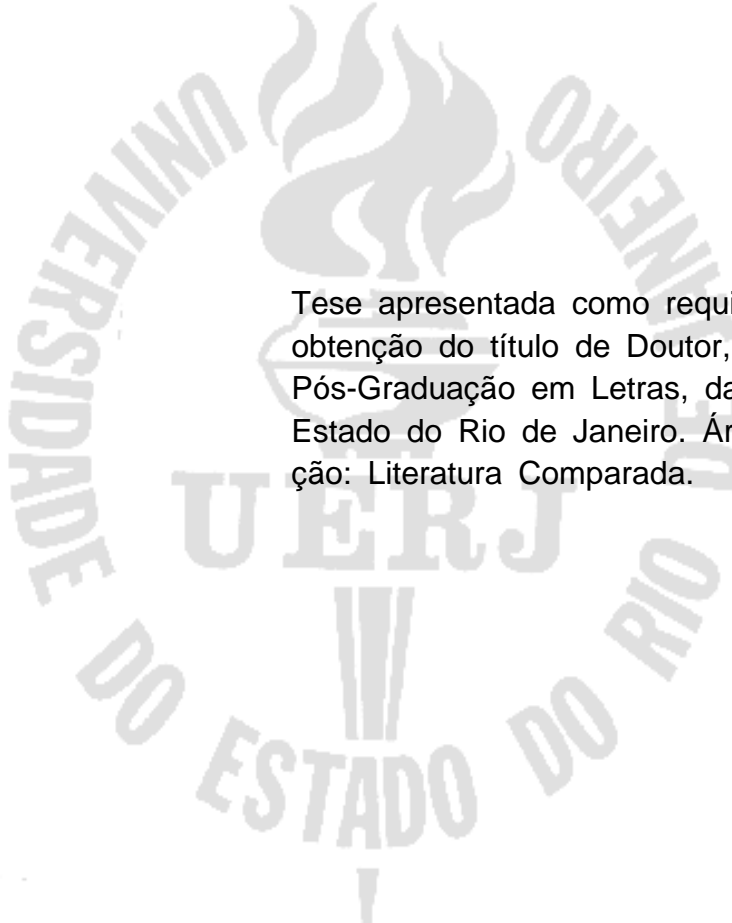
Alexandre de Amorim Oliveira

**Inventores de asas, arquitetos de labirintos:
Raduan Nassar, Guimarães Rosa e a estética da recepção**

Rio de Janeiro
2009

Alexandre de Amorim Oliveira

**Inventores de asas, arquitetos de labirintos:
Raduan Nassar, Guimarães Rosa e a estética da recepção**



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Regina Pinto

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

O48 Oliveira, Alexandre de Amorim.
Inventores de asas, arquitetos de labirintos: Raduan Nassar, Guimarães Rosa e a estética da recepção / Alexandre de Amorim Oliveira. – 2009.
147 f.

Orientadora: Sílvia Regina Pinto.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Grande sertão : veredas. 2. Nassar, Raduan, 1935-. Lavoura arcaica. 3. Hermenêutica - Teses. 4. Leitores – Reação crítica - Teses I. Pinto, Sílvia Regina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese

Assinatura

Data

Alexandre de Amorim Oliveira

**Inventores de asas, arquitetos de labirintos:
Raduan Nassar, Guimarães Rosa e a Estética da Recepção**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovado em 30 de abril de 2009.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Sílvia Regina Pinto (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Lenivaldo Gomes de Almeida
Faculdade de Comunicação da PUC–RJ

Prof. Dr. Rafael Haddock-Lobo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP

Rio de Janeiro

2009

A
Marcilio e Adelaide,
Vanessa, Clara e João.
Fios e caminhos do meu labirinto.

Agradecimentos

A Sílvia Regina Pinto, pela influência e apoio. E por ser a ilha de tranquilidade em meu “parêntese de insegurança e solidão”.

Aos professores Peônia Viana Guedes, Eliane Borges Berutti, Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, Gustavo Bernardo Krause, João Cezar de Castro Rocha e Flávio Carneiro, pelas diferentes opiniões, sugestões e aproximações, que ajudaram e ajudam a formar minha veia literária.

À UERJ, pelos tantos anos de acolhida, desde que minha escolha pela literatura foi tomada.

Aos amigos Marcos Reis de Amorim, Adriana Bevilaqua e Marcio Bigio Sá, pelas conversas sem hora para acabar.

À minha mulher, Vanessa Parisi, por todas as razões.

We are as clouds that veil the midnight moon;
How restlessly they speed, and gleam, and quiver,
 Streaking the darkness radiantly!—yet soon
Night closes round, and they are lost for ever:

Or like forgotten lyres, whose dissonant strings
 Give various response to each varying blast,
To whose frail frame no second motion brings
 One mood or modulation like the last.

We rest.—A dream has power to poison sleep;
We rise.—One wandering thought pollutes the day;
 We feel, conceive or reason, laugh or weep;
 Embrace fond woe, or cast our cares away:

 It is the same!—For, be it joy or sorrow,
 The path of its departure still is free:
Man's yesterday may ne'er be like his morrow;
 Nought may endure but Mutability.

(“Mutability”, Percy B. Shelley, 1816)

RESUMO

OLIVEIRA, Alexandre de Amorim. *Inventores de asas, arquitetos de labirintos: Raduan Nassar, Guimarães Rosa e a estética da recepção*. 2009. 147 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Este trabalho visa analisar os livros *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, autores conscientes da abertura interpretativa de sua criação ficcional. A presença permanente de novas interpretações em suas obras se traduz na recriação de realidades, como se entrássemos em um labirinto em constante expansão. A mimesis ocorrida é o processo de construção do labirinto, e as direções que esse labirinto vai tomar são imprevisíveis. Para que esse evento possa ser analisado nas obras de Nassar e Rosa, é indispensável que se identifique o efeito estético da recepção proposto por Hans Robert Jauss: uma compreensão da obra ligada ao horizonte estético do leitor, que também pode ser expandido através da interação entre obra e receptor. Assim, o labirinto passa a ser construído também pelo leitor da obra, sendo a interpretação um constante devir através dessa interação.

Palavras-chave: Estética da Recepção. Mimesis. Interpretação.

ABSTRACT

This work aims at analyzing *Grande Sertão: Veredas*, by João Guimarães Rosa and *Lavoura Arcaica*, by Raduan Nassar, two authors aware of their texts being open to different interpretations. The continuous presentations of new interpretations of their books are translated in the recreation of many different realities, as if one enters a labyrinth while it is being expanded. Mimesis occurs as a process of building of a labyrinth, and the directions of this labyrinth are unpredictable. This event can only be analyzed happen if the aesthetic effect of reception – proposed by Hans Roberto Jauss – is identified as an occurrence. An understanding of the literary work connected to the aesthetic background of the reader, which can also be expanded through the interaction between the text and the reader. Thus, the labyrinth is also built by the reader, and interpretation becomes an eternal *devenir* through this interaction.

Keywords: Reception theory. Mimesis. Interpretation.

RESUMÉ

Ce texte analyse les oeuvres *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, et *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, deux auteurs conscients de l'ouverture interprétative de sa création fictive. La présence permanente des nouvelles interprétations chez ces oeuvres se traduit sous la forme des réalités récréées, de même qu'on pénétrât dans un labyrinthe en constante expansion. La *mimesis* que vient à l'esprit c'est le procès de construction du labyrinthe, dont les directions à prendre seront imprevisibles. Pour que cet événement advienne chez Nassar et Rosa, c'est indispensable qu'il y ait l'effet esthétique de la réception proposé par Hans Robert Jauss: une compréhension de l'oeuvre liée à l'horizon esthétique du lecteur, qui peut aussi être dilaté par le moyen de l'interaction entre l'oeuvre et son récepteur. De cette façon, le labyrinthe rendra construit aussi par le lecteur de l'oeuvre, et l'interprétation deviendra un constant devenir à travers de cette interaction.

Mots clés: Esthétique de la réception. Mimesis. Interprétation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
1.1	O labirinto construído.....	13
1.2	O labirinto em construção.....	17
2	“GEOMETRIA BARROCA DO DESTINO” – <i>LAVOURA ARCAICA</i>	21
2.1	A palavra como arma.....	21
2.2	André, pastor e fauno.....	23
2.3	Ana.....	29
2.4	O Pai, o filho e o verbo.....	32
2.5	Destino, tempo, paciência.....	39
3	MAPA QUE, NO ENTANTO, SE MOVE – <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i>	43
3.1	Cartografias.....	43
3.2	A geogramática.....	52
3.3	Os nomes no redemunho.....	61
3.4	Travessia.....	72
4	HERMENÊUTICA, MODO DE USAR – <i>FENOMENOLOGIA E INTERPRETAÇÃO</i>	78
4.1	Hermes, companheiro de palavra.....	78
4.2	O ser e o estar.....	81
4.3	A vontade de poder na interpretação.....	89
4.4	O labirinto povoado.....	93
5	OS FIOS CONDUTORES – <i>MÍMESIS E SEUS DESDOBRAMENTOS</i>	97
5.1	Condução e escolha.....	97
5.2	Mimetizar a incerteza.....	100
5.3	Jogos e simulações.....	105
5.4	Reprodução e produção.....	111
6	DIADORINS, PAIS E OUTROS MINOTAUROS – <i>A LITERARIEDADE EXPOSTA</i>	118
6.1	Destino.....	118

6.2	A estética da (difícil) recepção.....	125
6.3	Limites do imaginário.....	129
6.4	A vontade de poder na narrativa.....	132
7	CONCLUSÃO.....	136
	BIBLIOGRAFIA.....	139

1. INTRODUÇÃO

“O quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo.”
Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*.

“O senhor tolere, isto é o sertão.”
Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*.

Ao compararmos literaturas à luz da estética da recepção professada por Jauss, a análise da interseção entre obras torna-se uma provocação ao leitor quando um dos pontos em comum é a consciência da literariedade, ou da consciência do efeito estético, daquelas obras. Como afirma René Wellek, o texto literário deve ser visto como “uma totalidade diversificada, como uma estrutura de signos que, no entanto, pressupõe e requer significados e valores” (WELLEK, 1994, p. 118), isto é, a obra presume uma estrutura, mas também uma reação estética. Reconhecer a “literariedade” de uma obra é, também, entregar ao leitor a ocupação de a reescrever, ainda que apenas para si mesmo. Encontrar as interseções, sejam estas de estilos, de influências sociológicas ou psicanalíticas, não pode mais ser o único objetivo ao se comparar literaturas. O efeito estético da obra também se elege como fenômeno legítimo a ser comparado entre obras. E, se estamos no nível estético, devemos concordar mais uma vez com Wellek: “os estudos literários tornar-se-ão um ato da imaginação, como a própria arte” (WELLEK, 1994, p. 119). A comparação entre textos literários deve comportar a comparação entre os efeitos literários.

A comparação entre Raduan Nassar e João Guimarães Rosa não é uma busca de influências, mas uma busca de confluências em relação à construção, exposição e recepção de seus textos. Nassar e Rosa são reconhecidamente autores que demandam de seus leitores algo mais do que a leitura de fruição de Barthes: existe também em ambos a preocupação com a possibilidade da constante reconstrução do próprio texto. São autores que demonstram em seu texto a busca em alcançar a imaginação do seu leitor através do diálogo implícito em seus textos. Como propõe Cláudio Guillén, não há uma criação absoluta (*“criatio ex nihilo”*) ou uma pura refração de experiências: a obra de arte deve “suplantar ou substituir tanto a vida quanto as obras de arte anteriores” (GUILLÉN, 1994, p. 161). Daí a necessidade da imaginação ao se ler as obras de Rosa e Nassar: seus textos não

nascem do nada, nem devem descansar inalteráveis, em um efeito nulo. Suas escritas emergem da necessidade de expressar a experiência da arte e da vida, e criam nova necessidade dessa mesma experiência em quem as lê. A narrativa de Rosa e Nassar produz um novo saber no seu leitor.

A composição em si desses labirintos literários também traz pontos em comum entre os autores citados. As narrativas de *Grande sertão: Veredas* e *Lavoura Arcaica* não são lineares, em suas idas e vindas através da memória, apesar de cronológicas, A linguagem adaptada a seus narradores, seja através criação do que poderiam ser idioletos – mas que, em relação a Guimarães Rosa, chamaremos de *geogramática*, numa contração da influência geográfica (espacial) e gramatical (de linguagem) que dão a cor local a seus textos, seja pela verborragia incerta do narrador de *Lavoura Arcaica*, a busca de estratégias narrativas – que se servem da incerteza ao narrar, simulando a perplexidade perante a vida, e a própria narrativa espelhando a inserção dos personagens no mundo do senso comum – são produtos dessa consciência da construção de novos caminhos. Mas é fundamental ressaltar que, durante sua produção, ambos os autores invocam a liberdade criativa como tema próprio e como encorajamento ao leitor de reinventar as histórias por eles narradas.

Ao encarar a tarefa de traduzir para o ficcional o sentimento de perplexidade perante o mundo que há em cada projeto seu de narrativa, ambos os autores estão conscientes de que produzem a mimesis. A mimesis como reprodução e produção do conhecimento do mundo, isto é: a obra literária como espelho da realidade, e provocadora de reflexão sobre ela, recriando-a. Através dessa consciência, vislumbra-se um caminho a ser percorrido: para Raduan Nassar e Guimarães Rosa, estar atento à recriação da realidade é reconhecer a possibilidade de – a cada leitura – uma nova direção ser tomada. A mimesis desses dois autores é criada em constante estado de consciência dessa criação. Daí a presença permanente de tomadas e retomadas de caminhos em suas obras: recriar a realidade é passear por ela como se ela nunca tivesse sido experimentada – é como entrar em um labirinto ao mesmo tempo em que ele é construído. De acordo com Costa Lima, “a mimesis traz em seu horizonte a categoria de evento, isto é, o fenômeno que não se poderia

prever dada uma estrutura prévia” (COSTA LIMA, 1992, p. 172). A construção desse labirinto é o evento – as direções que este labirinto vai tomar são imprevisíveis.

Para que esse evento seja analisado nas obras de Nassar e Rosa, é indispensável assinalar o efeito estético da recepção identificado por Hans Robert Jauss, que resgata da hermenêutica os três momentos de “entendimento (*intelligere*), interpretação (*interpretare*) e aplicação (*applicare*)” (JAUSS, 1982, p. 139). Aqui nos fundamenta o conceito dos *schemata*, formulado por Wolfgang Iser como sistemas de referência de percepção de uma obra pelos quais, a partir de informações selecionadas e organização de suas impressões subjetivas, o leitor chega a uma compreensão, mesmo que momentânea, da obra. Uma compreensão ligada ao “horizonte de expectativas” (JAUSS, 1982, p. 172) deste leitor, isto é, a recepção de uma obra estará sempre ligada aos limites estéticos do leitor.

Mas esses limites podem ser expandidos, visto que o próprio leitor promove a interpretação da obra e esta se torna representação para seu receptor. Portanto, também deve ser considerado o sistema de relacionamento entre objeto e sujeito. Hans Jauss apresenta sua visão do efeito estético:

A conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para* realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa, quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em intra-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. (JAUSS, 1979, p. 68)

A obra e seu receptor não são medidos em valores hierárquicos, nem se busca a origem desta relação. A importância da relação entre objeto e sujeito é realçada por meio das funções descritas: o objeto artístico demanda percepção e crítica enquanto o sujeito receptor busca a representação.

Através do texto de Maria Antonieta Borba, entendemos a formação da interpretação “não só polimorfa como também consecutiva, pois depende, em grande parte, das variações de percepção ocorridas na dimensão do tempo da leitura” (BORBA, 2003, p. 70), já que se contrapõe ao conceito de *schemata* o conceito de *correção*, onde o próprio texto literário vai derrubar as impressões subjetivas do leitor ao agregar novos elementos que desestabilizam a compreensão anterior. Isto é, a compreensão momentânea do leitor se adapta a novas

compreensões, resultantes de subsecutivos contatos com o texto. É o que Antonieta chama de “correção estética internalizada” (BORBA, 2003, p. 68).

É importante ressaltar que o sistema de *schemata* e *correção* aqui considerado aplica-se a todos os leitores, incluindo o próprio autor da obra. Ao escrever uma obra, seu autor é também um seu leitor, e portanto vive uma constante “correção” em relação àquilo que está produzindo. Como exemplo radical dessa experiência, é sabido que José Olympio – primeiro editor do livro de contos *Sagarana*, de Guimarães Rosa – resolveu guardar as matrizes tipográficas do livro, após sua quinta edição, para que o autor não pudesse mais modificar as futuras edições. A releitura da própria obra, neste caso, causou ímpetos de correção literal nos textos.

Entretanto, mesmo que não seja possível modificar literalmente o texto, a mimesis torna-se passível de criar novas realidades. A leitura de um texto (ou sua própria construção) cria um significante com força própria. Iser afirma que “como o significante não significa mais o que é designado, o não-mais-significar se torna um designar, proporcionando a existência do que ainda não existe” (ISER, 1996, p. 304). No caso da literatura, “tornar-se um designar” é, antes de tudo, um ato manifesto de imaginação e um ato latente de criação. A construção do labirinto também é, portanto, realizada pelo leitor da obra. Autor e leitor se comunicam através dos desígnios criados através do texto: a comunicação entre leitor e autor se faz para que a mimesis possa se tornar produtiva. A construção da obra é contínua, e Raduan Nassar e João Guimarães Rosa são dois autores prontos para demonstrar essa construção ininterrupta.

1.1. O labirinto construído

O rei Minos de Creta, para provar seu poder, solicitou ao deus Posídon que lhe enviasse um touro das profundezas do oceano, que seria sacrificado em homenagem ao deus dos mares. Minos, considerando o animal uma bela espécie, não o matou. Como castigo, Posídon fez com que a mulher do rei, Pasífae, se

apaixonasse pelo touro. Arrebatada, Pasífae pediu ao arquiteto e escultor Dédalo que fabricasse uma novilha de bronze oca para que pudesse entrar na escultura e seduzir o animal. “Dentro do simulacro, concebeu do touro um ser monstruoso, metade homem, metade touro, o Minotauro” (BRANDÃO, 1989, p. 62). O monstro, que se alimentava de carne humana, foi preso no Labirinto de Cnossos, construído a mando de Minos pelo próprio Dédalo.

As pessoas que serviam de alimento ao Minotauro vinham de Atenas, como pagamento de guerra ao rei Minos: sete rapazes e sete moças. No terceiro tributo a ser pago, um guerreiro ateniense, Teseu, veio entre os quatorze jovens. Ariadne, filha de Minos e Pasífae, apaixonada pelo guerreiro, entregou a Teseu um fio condutor, a conselho de Dédalo. Assim, Teseu conseguiu matar o Minotauro e escapar do labirinto.

Por ter aconselhado Ariadne, Dédalo e seu filho, Ícaro, foram presos no labirinto, vigiado por guardas em todas as suas saídas. A engenhosidade de Dédalo mais uma vez foi útil: dois pares de asas construídos por ele ajudaram pai e filho a escapar da ilha voando, mas Ícaro, ignorando os conselhos do pai, tentou se aproximar do céu, e a cera que ligava as penas de suas asas foi derretida pelo sol. Ícaro caiu de seu vôo e morreu afogado no mar Egeu.

Esse resumo da lenda do Labirinto de Cnossos foi baseado no livro *Mitologia Grega*, de Junito de Souza Brandão. Ao apresentar o mito, Junito nos previne que labirintos, na mitologia greco-romana, podem ser considerados “uma figuração de provas iniciáticas discriminatórias, que antecedem à marcha para o *centro oculto*” (BRANDÃO, 1989, p. 55). Como todo mito, este também é suscetível de inúmeras interpretações, mas é interessante notar que o autor repetidamente nos informa sobre a residência do Minotauro no centro do Labirinto e sua preocupação em relacionar esse centro ao estudo psicanalítico do inconsciente. Em nossa interpretação da lenda para que esta possa ser utilizada como metáfora à construção literária, devemos ressaltar que o centro do Labirinto não será destacado em sua função de objetivo a ser alcançado. Antes, deve ser destacado o termo “oculto” empregado e a relação com a psicanálise para que possamos propor um *centro inexistente* a este labirinto. Se a entrada no labirinto prevê uma espécie de iniciação, esta não terá correspondência numa finalização formal ritualística, onde se

poderia definir que a tarefa foi cumprida. Assim como o inconsciente freudiano, o labirinto não tem um ponto certo de partida ou de chegada. O centro não está oculto: ele não existe. O Minotauro como força ameaçadora (e, portanto, motivadora de deslocamento) habita todo o labirinto.

E mesmo a existência do Minotauro não é fundamentalmente necessária para que haja o deslocamento. A simples presença do labirinto em volta de alguém já leva essa pessoa a vagar. Se o objetivo por senso comum é sair do labirinto, nem sempre essa vai ser a causa ou a consequência desse vagar. O autor do projeto de Cnossos andou por esse labirinto para que ele fosse construído antes de andar por ele à cata de penas para realizar sua fuga. Os dois momentos de Dédalo dentro do Labirinto de Cnossos são essenciais para o nosso estudo. Dédalo é a figura central desse mito, quando ele se aproxima da literatura e do estudo do efeito estético, porque ele é o construtor e o habitante. O arquiteto ateniense vivencia analogamente a experiência estética quando cria a obra em que terá que residir e que deverá reconhecer através de conceitos e correções desses conceitos. Assim, Dédalo passa a ser o autor/leitor desse labirinto.

Se a teoria do efeito estético foi citada através das palavras de parte de seus fundadores, tomamos mais uma vez um conceito de Iser para que nossa fundamentação teórica se alicerce: não há recepção estética que não envolva prazer, e o prazer estético é o da produtividade. Portanto, é indispensável ler em Deleuze sobre a obra que “conduz ao abandono da representação” porque “a cada perspectiva ou ponto de vista corresponde uma obra autônoma, dotada de um sentido suficiente” (DELEUZE, 1988, p. 124). E é pelas “fibrilas e bifurcações” (mencionadas por Foucault sobre Deleuze em *Theatrum Philosophicum*) dessas perspectivas que “a representação infinita pode multiplicar os pontos de vista e organizá-los em séries; nem por isso essas séries são menos submetidas à condição de convergir sobre um mesmo objeto” (DELEUZE, 1988, p. 123). O que foi esquecido para dar lugar ao novo vai sempre retornar como parte formadora da nova visão deste sujeito. Como afirma Deleuze, “a troca ou a substituição dos particulares define nossa conduta em correspondência com a generalidade” (DELEUZE, 1988, p. 21). O entendimento de que a alteridade é a base para a realização da mimesis e o reconhecimento da subjetividade como elemento criador do novo criam espaço para

uma função foucaultiana da metafísica: “falar do extra-ser” (FOUCAULT, 1980, p. 42). As perspectivas subjetivas podem agora se representar através de obras anteriores, porque o leitor pode se ver representado na sua própria interpretação daquela obra. A alteridade é aceita e incluída na obra, e o que poderia ser um modelo a ser imitado ou copiado passa a ser uma entidade a ser transgredida. A metafísica já não se reporta a um modelo, mas a uma alteridade que será submetida a trocas de seus particulares por novos pontos de vista. O prazer de ler é o prazer da criação. Wellek estava correto: ler é um ato da imaginação.

Portanto, Ícaro também é fundamental na nossa análise do Labirinto de Cnossos. Se Dédalo é o autor/leitor de sua obra, Ícaro é sua alteridade. Não há porque julgar moralmente seu ato de voar em direção ao céu, mas é necessário analisar sua entrada no labirinto, sua estadia e seu reconhecimento de um lugar criado por outro. Seu vôo, mais do que mera desobediência, é a tentativa de recriar em seus termos uma nova solução para aquela obra. Ícaro é o leitor/autor do mito de Cnossos.

Analisando o mito descrito acima à luz da teoria literária contemporânea, podemos aproximar Raduan Nassar e João Guimarães Rosa. Essa aproximação se dá justamente através das construções labirínticas que esses autores nos deixaram como legado. A imagem do labirinto é consagrada a Guimarães Rosa por autores do quilate de Willi Bolle (“seu sertão verbal se inspirou no labirinto inventado por Dédalo”¹) e Paulo Rónai (“o narrador [...] parece fragmentar-se num labirinto de episódios desconexos”²). Podemos afirmar que a associação de Rosa ao construtor de labirintos é um senso comum, mas parece faltar ainda um elemento para que esse conceito seja satisfatório a quem empreende uma análise da estética da recepção: Rosa não está sozinho na construção de seus labirintos. É necessário que sua definição do sertão seja reconhecida pelo leitor como uma construção em andamento. E é neste ponto de investigação da obra literária que Raduan Nassar surge, complementando este estudo. Se Rosa explicita o labirinto, Nassar explicita sua construção. Essa preocupação estética reflete a consciência narrativa dos dois autores aqui analisados, e consciência narrativa significa estar ciente da existência de um interlocutor. Ambos os autores nos servem para afirmar que autor e leitor

¹ Entrevista concedida a Paula Barcellos, no Caderno Idéias do Jornal do Brasil, em 23 de outubro de 2004.

² RÓNAI, Paulo. “Três motivos em *Grande Sertão: Veredas*” (In: ROSA, 2001, 15).

constroem juntos esse labirinto – ao mesmo tempo intrincado e prazeroso – que é o texto literário.

1.2. O labirinto em construção

Se o labirinto foi construído para palco de reis cruéis, histórias de amor ou epopeias, todas essas representações somente existiram graças a seus arquitetos. Dédalo e Ícaro, revezando-se nos papéis de autor e leitor. É pertinente se questionar sobre os revezamentos e a autoria, já que foi Dédalo quem construiu o labirinto. Mas é interessante também notar a aparente contradição entre ser um construtor de labirintos e ao mesmo tempo inventor de engenhosas asas para escapar deles. Não se pode definir Dédalo apenas como o autor, se ele também precisou interpretar sua obra para achar uma solução. Do mesmo modo, também Ícaro não pode ficar limitado ao papel de leitor, uma vez que criou sua própria história a partir do labirinto. Adaptando as palavras de Deleuze, Ícaro substituiu as particularidades do pai e criou uma nova interpretação para o labirinto: a partir de Cnossos, o filho criaria sua oportunidade de *hybris*, seu momento de tentar igualar-se aos deuses. E não é a tentativa de igualar-se aos deuses em si mesma uma boa imagem para o intérprete que descobre poder ser ele mesmo um autor da história que lê? Além disso, a *hybris* de Ícaro foi também determinante para a história de Dédalo, que, mesmo tendo conseguido escapar do labirinto, perdeu seu filho e experimentou assim uma nova tragédia.

Como se vê, a criação literária parte por caminhos e bifurcações inesperados através de interpretações e reinterpretações. Nassar e Guimarães Rosa são autores conscientes dessa possibilidade infinita de releituras. Seus textos – representados para serem reinterpretados – unem os dois autores às ideias de Jauss e Iser, quando a estética da recepção se torna o espaço propício para a eterna caminhada pelos labirintos. Quantas vezes autor e leitor terão que se deparar com falsas saídas, deduções e novas ideias enquanto uma obra estiver sendo lida? Se Walter Benjamin apresenta o romance moderno como modificador de hábitos, já que está inseparavelmente ligado ao formato dos livros e à segregação de experiências,

Nassar e Rosa são romancistas por excelência. Ambos promovem a narrativa de uma experiência que precisa ser complementada pela experiência do seu receptor. Ambos deixam de ser narradores de experiências intercambiáveis para se tornarem provocadores de novas experiências nos leitores. São Riobaldos fomentando a verificação do Mal, é o filho provocando a família a provar do desejo. São Dédalos provocando a *hybris* de Ícaro.

Rosa e Nassar entendem que uma nova aventura literária deve ser formalizada, a dificuldade provocada pelo labirinto é o espelho de uma constatação: é necessário oferecer desafios ao leitor. Não importa a presença ou não de um Minotauro, o labirinto seduz o leitor a se deslocar de seu estado de inércia. Talvez por isso, o senso comum não se relaciona com os livros desses dois autores. Ao contrário, é necessário que o leitor busque apreender o inapreensível: Rosa e Nassar transformam em literatura o indizível, quando escrevem sobre o que não se pronuncia. Como já afirmou Guimarães Rosa, “quando não encontro palavra, eu crio”: não existe limite para o texto a ser escrito, a não ser o próprio ato literário. Por isso, é inevitável a recepção do leitor: para que a escrita sobre o inapreensível (ou o indizível) seja profícua. Os labirintos são construídos para que o leitor busque neles seu encontro com as experiências provocativas dos autores, inapreensíveis por completo, e as transforme em experiências pessoais. Construir o labirinto é tentar expressar o inexprimível, supondo que essa tentativa vá ser recebida por aqueles que também sentem essa ânsia. É a tentativa de comunicar-se através do incomunicável.

Ao mesmo tempo em que os dois autores arquitetam e constroem labirintos literários – seja pela linguagem, pela narrativa, pela construção da história, pelo uso do fantástico ou pela geografia – ambos invocam a liberdade criadora como tema e como encorajamento ao leitor de reinventar (usando sua própria liberdade criadora) as histórias narradas. São arquitetos de labirintos, mas são também inventores de asas. Mas é fundamental que o leitor se junte a eles na construção das paredes e caminhos desse labirinto e no uso das asas. A seguir, uma breve explicação do estudo desses labirintos.

Se Nassar deixa que o leitor aprecie as reviravoltas da “partida” e do “retorno” de *Lavoura Arcaica* para que possa haver novas leituras do romance, também

Guimarães Rosa aponta os desvios das histórias que Riobaldo conta em *Grande Sertão: Veredas*, em uma narrativa que só confundirá o leitor se este não perceber que ele mesmo deve também ser um criador de histórias. “O sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2001d, p. 89), diz o jagunço, e com essas palavras paradoxais, e ao mesmo tempo cheias de certeza, dá ao leitor a oportunidade de ser, ele também, um participante daquele sertão. Assim, também Nassar convida o leitor a violar o “quarto inviolável” de seu protagonista, mesmo que essa violação custe ao leitor o trabalho de se embrenhar na história desse protagonista. Mais uma vez, o leitor se associa à história, criando seu próprio significado para o encontro indefinido que ele também teve. Não bastasse Nassar e Rosa oferecerem obras abertas à leitura e interpretação – seja pela narração fragmentada e não confiável do filho pródigo, seja pelos casos deixados sem fim na conversa costurada do vaqueiro – sua narrativa também convida à participação.

Riobaldo, a certa altura do romance de Rosa, faz uma pergunta definitiva para que ocorra, mesmo que subliminarmente, a participação do receptor: “No senhor me fio?” (ROSA, 2001d, p. 37), ele convida, ao mesmo tempo em que pede ajuda para não se perder em histórias cruzadas. A questão não é respondida, quem escuta Riobaldo somente tem voz dentro do romance através da tréplica do narrador. Mas quem escuta o narrador não é também quem o lê? O jagunço pede confiança a seu leitor/ouvinte, mas fiar-se em alguém é sinônimo de entregar-lhe o fio condutor dos caminhos do labirinto? O consentimento mudo de quem escuta Riobaldo é a resposta para um convite retórico, onde narrador e receptor sabem que não há necessidade de fios condutores: o labirinto ainda está em construção.

Também Nassar sabe fazer retórica com maestria quando André, o narrador-protagonista de seu romance, apresenta seu quarto como inviolável. Mais uma vez, o convite é velado: há histórias paralelas e vontades contraditórias em *Lavoura Arcaica*, e o leitor pode se aproveitar de cada elemento, cada ponto de conexão, para emendar sua própria linha condutora. Ainda de acordo com a imagem mitológica, o labirinto pode ainda ser feito de várias formas, se o leitor continuar acompanhando a obra do arquiteto.

Não há, porém, como criar o elo entre autor e leitor senão pela mimesis, fenômeno nascido da relação entre interpretação e criação. Os desdobramentos da

ideia da mimesis como tradução de uma realidade – e ao mesmo tempo como produtora de uma nova realidade – servem para nos fazer entender as obras de Nassar e Rosa como manifestações artísticas e, portanto, suscetíveis de interpretação. Ainda que a mimesis realizada pelo autor seja subjetiva e experimentada à parte de qualquer integração com o leitor, é ainda essa tradução subjetiva da realidade que torna a experiência da obra literária passível de interpretação e de produção pelo leitor, através de uma nova experiência. Acredito que a transformação dos conceitos de mimesis esteja intimamente ligada à definição do que é interpretar. Essa relação requer um aprofundamento em sua análise, para que a mimesis, como tradução e provocação de realidades, seja entendida como ferramenta fundamental na contínua elaboração de uma obra literária.

Antes de prosseguir pelo labirinto literário de Guimarães Rosa e Raduan Nassar, cabe uma explicação acerca do uso do termo “literariedade” neste trabalho. O vocábulo é definido pelo Dicionário Aurélio como “qualidade de literário”, o que mantém certo mistério até que se chegue à definição deste último termo. Ao reconhecer em “literário” a possibilidade dicionarizada de seu uso como “respeitante à literatura”, cesso minha busca, satisfeito. O termo “literariedade” deve ser entendido aqui de modo mais simples e inocente, portanto, do que poderia se supor: não se embrenha nas matas estruturalistas, nem frequenta os manuais formalistas. Refere-se tão-somente à característica do texto literário.

2. “GEOMETRIA BARROCA DO DESTINO” – LAVOURA ARCAICA

“Cultivei por muito tempo uma convicção, a de que a maior aventura humana é dizer o que se pensa.”

Raduan Nassar, “Mãozinhas de Seda”.

2.1. A palavra como arma

Raduan Nassar escolheu usar em *Lavoura Arcaica* uma narrativa poética, em que ideias e palavras surgem viçosas, explosivas em significados. Nem sempre são metáforas de fácil acesso, nem sempre são frases que o leitor vai saborear em um primeiro momento. A epopeia de André – um herói trágico que viaja trazido pelo irmão de volta para casa – é construída sobre fluxos de consciência, memórias e descrições subjetivas dos acontecimentos, que por sua vez podem ser fragmentados por surtos convulsivos ou coléricos do narrador. Mesmo em seus poucos (mas decisivos) diálogos, a história não dá lugar à objetividade de uma narrativa vulgar. É um texto lírico, portanto subjetivo, mas, além disso, é um texto cujas palavras estão dispostas de modo a não possibilitar uma leitura massificada. A subjetividade narrativa nesse romance é a pedra de toque para o afastamento do senso comum e, portanto, fundamental para fazer com que o leitor lance mão de sua interpretação como chave-mestra de sua leitura. A palavra de Nassar é seu instrumento para que o leitor não se conforme com um passar de olhos pelo texto. É um trabalho pessoal, de artesão. Uma lavoura no campo das letras que se faz de modo pré-industrial, no sentido de trazer nele uma identidade autoral presente em cada frase e em cada ponto.

Se o autor não se deixa levar por convenções estilísticas e usa a palavra como arma nessa briga contra o senso comum, cabe ao leitor não se deixar levar pela fácil tendência de aceitar interpretações vulgarizadas, ou pelo menos não se ater apenas à superficialidade dessas interpretações. A fortuna crítica sobre o primeiro romance de Nassar repete à exaustão que este é uma revisão da parábola bíblica do filho pródigo. Não há porque negar a afirmação, uma vez que os próprios personagens usam explicitamente o termo “prodigalidade” e seus relacionados, e que a relação de André com o filho pródigo do evangelho de Lucas é marcante em

vários pontos, quais sejam: André deixa a família por uma vida de esbanjamento (vinhos e prostitutas são citados ao irmão quando André lhe fala sobre sua vida longe de casa), passa pela penúria, volta ao lar e é recebido com perdão e festa pela família, mas também enfrenta a inveja do irmão, Pedro, que revela ao pai o que André havia lhe confessado de modo jactante e embebido pelo vinho: sua relação incestuosa com a irmã, Ana.

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, “era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos”, gritei de boca escancarada. (NASSAR, 1989, p. 107).

A ideia de que o livro de Raduan é desenvolvido sobre a parábola do filho pródigo é procedente e até provável, mas a cristalização dessa teoria tornou-se uma espécie de resumo crítico do livro. O frescor da descoberta dá lugar a uma repetição morna, o que pode acanhar novas investigações, ou mesmo um aprofundamento em seus significados. Como pequena contribuição a um refrescar da leitura de *Lavoura Arcaica*, proponho que seja investigada a subversão desse filho pródigo, que tem, sim, a vontade da volta, mas traz também em si a bagagem de sua viagem, que não será esquecida. Aliás, essa bagagem já estava sendo coletada antes de seu afastamento da casa. Era o André pastor convivendo com o André fauno que formavam a personalidade desse protagonista narrador.

É através da palavra que ele vai revelar seus conflitos, sua vontade mesclada de comunhão e rebelião. Como vimos acima, verbalizando a Pedro o desejo realizado que ocultou da família, o filho pródigo mostra-se também o filho que busca a si mesmo, “liberando a palavra de nojo trancada sempre em silêncio” (NASSAR, 1989, p. 108).

No nível diegético, no embate travado entre a tradição mantida pelo pai, Iohána, e a subversão do filho, André, a arma escolhida também é a palavra. O poder paterno é notório desde o início da narrativa: o pai é dono da terra, responsável por gerenciar seu fomento e sua colheita. A seu redor, mãe e filhos trabalham e seguem a tradição mantenedora desse poder, o pátrio poder em sua plenitude etimológica: poder do pai emanado pela terra, mas também pela tradição: “o amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de

pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia.” (NASSAR, 1989, p. 20). A subversão de André, porém, vem desde a infância, minando os valores familiares através de uma personalidade estranha ao mundo comunitário. Ele não é apenas um filho rebelde que um dia sai de casa, encantado pela promessa de prodigalidade. André é um conflito constante, pêndulo oscilante entre a necessidade do status familiar e a busca pela subjetividade como força contrária ao senso (e ao bem) comum. O filho, antes de ser pródigo, sofre pela necessidade de conjugar o amor pela família com o amor narcísico. As batalhas verbais do romance mostram o ápice de seus conflitos, quando, ao se utilizar de sua verbosidade muitas vezes contraditória, esse misto de pastor e fauno enfrenta aqueles que tentam mantê-lo único, constante. André mira suas palavras especialmente contra o pai e o irmão mais velho, figuras emblemáticas da manutenção de um estado. Logo no início do livro, o protagonista-narrador deixa entrever seu dilema, quando menciona a visita de seu irmão: “eu senti a força poderosa da família desabando sobre mim como um aguaceiro pesado enquanto ele dizia ‘nós te amamos muito, nós te amamos muito’” (NASSAR, 1989, p. 9).

O uso do verbo como ferramenta de afirmação de uma vontade no romance de Raduan Nassar é realçado neste trabalho pelo seu paralelismo ao uso da criação interpretativa do leitor. Assim como o leitor necessita criar sua interpretação de uma obra, para que esta seja aproveitada de maneira literariamente satisfatória, conforme pretendo demonstrar no capítulo acerca da hermenêutica, a palavra como arma na narrativa de *Lavoura Arcaica* é o resultado de uma necessidade do autor e de seu personagem na construção contínua de suas identidades.

2.2. André, pastor e fauno

Não é exagero estilístico apontar André como herói trágico. De acordo com o que propõe Flávio R. Kothe, ele experimenta o “desvelamento de sua queda e a descoberta de sua maior grandeza na queda” (KOTHE, 1987, p. 25). O herói de Nassar conhece sua decadência no tempo em que esteve fora de casa, mas sabe extrair dessa decadência a nobreza da luta pela sua individualidade. É durante a

queda que André é encontrado por seu irmão, Pedro. Não por coincidência, Raduan Nassar insere o leitor no enredo justamente nesse momento de encontro, e assim pode elaborar o paralelismo magistral entre as palavras autorais e as palavras do narrador. Conforme demonstrado antes, o verbo é a ferramenta de André para expressar seu momento de experimentar-se como sujeito, e todo o processo de queda e reconhecimento da magnitude dessa queda está exposto nas palavras de André, pela construção de Nassar. É logo a partir do primeiro capítulo que se pode entender a força do verbo no narrador, e que Pedro toma conhecimento da força trágica do irmão mais novo. Como afirma Barthes,

“...os signos e as armas são a mesma coisa; todo combate é semântico, todo sentido é guerreiro; o significado é o nervo da guerra, a guerra é a própria estrutura do sentido; estamos atualmente na guerra não do sentido (uma guerra para abolir o sentido), mas dos sentidos: significados enfrentam-se, munidos de todas as espécies de armas possíveis (militares, econômicas, ideológicas, até mesmo neurótica).” (BARTHES, 2004, p. 91)

Barthes, então, parece concordar com a concorrência de vontades nitzscheana, em que a relação de vontades que disputam determinada soberania é contínua, porém plástica, isto é, a correlação de forças dessas vontades se modifica à medida que se modificam as vontades, mas o relacionamento entre elas vai sempre existir. A vontade soberana em *Lavoura Arcaica* vai depender do estado de André, como pastor ou como fauno. Barthes inclui os signos como armas e o sentido como guerreiro, e essas são as ferramentas de André em sua luta íntima e familiar contra a aceitação de qualquer estado imposto a ele por uma estrutura considerada por ele como decadente – ou até mesmo como impossível, visto que parte de sua personalidade não cabe nessa estrutura. Sua queda trágica se dá enquanto o André fauno vive seus dias de desregramento completo de seus instintos e vontades, mas o pródigo reconhece nessa queda a nostalgia do André pastor, e essas vontades (libertinagem e nostalgia) entram no conflito que gera o novo André, aquele que volta para casa ainda em devir, ainda como homem que se torna, que está se tornando.

Filho do senhor daquela terra, híbrido dessa nobreza com a humanidade e o humanismo de sua mãe, o filho que retorna à casa dos pais sabe das dicotomias de seu lar e de sua família: “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (NASSAR, 1989, p. 134-135). Mas André também sabe que parte de sua

identidade está entre aqueles que convivem naquela casa de perdição. A família que se perdeu está ali para receber o filho que se busca, e André precisa voltar e exibir a grandeza encontrada na decadência. Como herói trágico, ele

“parece pertencer por direito natural ao plano elevado, mas aos poucos vai-se descobrindo o quanto ele está chafurdando no charco [...] e é lá embaixo que ele redescobre a sua grandeza, não significando isto, porém, que ele necessariamente deixe de morrer ou que venha a recuperar o poder perdido” (KOTHE, 1987, p. 26).

Na sua dualidade híbrida, André se lembra de suas funções quando ainda fazia parte da estrutura de trabalho da casa, pastoreando cabras, mas também guarda em sua memória sua sempre presente violação dos valores familiares. As cabras que guiava eram também parte de sua experiência com o sexo. André é ao mesmo tempo pastor e fauno, o que está patente quando fala de uma das cabras de seu rebanho: “Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo” (NASSAR, 1989, p. 19).

É também essa dualidade que seduz a irmã, Ana. No discurso direcionado a ela, André se mostra pronto para guardar os valores da família como um pastor, mas, como fauno, precisa também dar vazão a suas vontades:

“sou versátil [...] me presto pra qualquer serviço, quero fazer coisas [...] vou participar do sentimento sublime de que ajudei também com minhas próprias mãos a prover a mesa da família [...] E farei tudo com alegria, mas pra isso devo ter um bom motivo, quero uma recompensa para o meu trabalho, preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã, e sei que não exorbito, é justo o que te peço” (NASSAR, 1989, p. 122-124).

O incesto é comumente condenado em qualquer sociedade. Para Freud, está entre os principais tabus porque sobreviveu a regras tribais primitivas, mas determinadas por razões explícitas, tais como a manutenção de frátrias e clãs sociais, para se tornar uma regra social inconsciente, o que acompanha o desenvolvimento psíquico do indivíduo, que tem como primeiro objeto de amor a mãe, portanto um objeto incestuoso. O tabu serve, enfim, para manter relações sociais e a desobediência a ele acarretará inevitavelmente em uma modificação da relação indivíduo-sociedade.

André comete o incesto com Ana antes de sair de casa. É um dos marcos de seu comportamento subversivo e desafiador às normas sociais daquela família, e também um dos símbolos de sua pulsão, que o alimenta como indivíduo e ajuda na

construção de seu caráter híbrido. O desafio ao que está determinado vem carregado de uma vontade de transformação da família, ainda que se mantenha o seu “sentimento sublime”. Isto é, André não deseja o fim da família, mas que esta o aceite e a sua condição de fauno/incestuoso. Obviamente, isso significa a destruição da família como ela é, mas o filho que será pródigo entende que a transformação requer destruição. Faz parte de sua *hybris* confessar sua vontade e desafiar a família para que o aceite. André, ao mesmo tempo em que confessa, desafia. E está em constante destruição e reconstrução de suas relações com o outro.

Outro modo de desafiar a alteridade familiar e tentar impor sua vontade é a revelação de sua epilepsia a Pedro. Este é incitado pelo irmão a levar a notícia de sua epilepsia à casa, onde André espera ver as portas e janelas sendo fechadas a tábuas por pais e irmãos, e as irmãs “vestidas de negro”, de rostos cobertos e “um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada” (NASSAR, 1989, p. 39). Sua epilepsia é revelada como se fosse uma possessão demoníaca: “grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ [...], pergunte em furor mas como quem puxa um terço ‘o que faz dele um diferente?’”. O epilético espera que o “coro amorfo da família” responda que “traz o demônio no corpo” e que “ele nos abandonou”. (NASSAR, 1989, p. 39-40). A expectativa de que a família não o reconheça como um dos seus é justamente a base para que André imponha sua vontade, a diferença de André em relação à família é o que vai ser usado para que ele tente ser soberano em seus desejos, ainda que neste desejo esteja incluído o querer voltar ao seio familiar. André não mais aceita a família como ela é, mas precisa dessa família para se tornar, para ser. A epilepsia é sua metáfora para sua diferença, e seu medo de que a família não o aceite é encenado em sua fantasia mais angustiante, perante o irmão. O maior medo de André é que fique à margem, mas sua vontade de fauno não o permite voltar atrás (“não permita que eu reste à margem, e nem permita o desperdício do meu talento” (NASSAR, 1989, p. 123)). Assim, ao mesmo tempo em que vocifera a seu irmão contra a covardia familiar, o filho pródigo teme o pior: que a família, por fim, ateste: “é triste que ele tenha o nosso sangue” (NASSAR, 1989, p. 40).

Na sua necessidade de destruir para reconstruir, o filho pródigo que retorna terá que se deparar com a mãe. Mesmo antes do encontro, quando ainda estão no

quarto de hotel em que André vive, Pedro se dedica a falar da mãe, embalando seu discurso numa tentativa de inculcar culpa. “Quando eu contei que vinha pra te buscar de volta, ela ficou parada, os olhos cheios d’água, era medo nos olhos dela, que é isso, mãe, eu disse pra ela, vê se fica um pouco alegre, a senhora devia era rir.” E ressalta: “ela só dizia traga ele de volta” (NASSAR, 1989, p. 36). Como um último recurso de estilo e de apreensão das atenções do irmão mais novo, Pedro derruba o que poderia haver de resto de culpa por cima de André: “A mãe envelheceu muito” (NASSAR, 1989, p. 36). Na disputa entre os irmãos, e Pedro sabe que este é um de seus trunfos: a mãe sofre pela falta do filho. Mais à frente, veremos que o irmão mais velho também usa Ana como isca para reconduzir André à fazenda.

Mas André também tem sua própria lembrança da mãe. No dia de sua partida, André deixou de dizer palavras à mãe, pois não fazia sentido “largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo exasperado” (NASSAR, 1989, p. 65); a mãe se calou, e o pai se recolheu ao silêncio. Pedro argumenta que ali “tinha começado a desunião da família”. Mas o príncipe sabe que não é, embora não diga ao irmão, tem plena consciência de que “nossa desunião começou muito mais cedo [...] foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa”. Ao se utilizar da fé como argumento de seu fervor, André joga contra o irmão usando as mesmas armas. Chama de fé o que o faz ferver, mas essa “fé virulenta” pode ser traduzida por desejo. O desejo faunescos aliado ao desejo de pertencer àquela família, embora afastado dela pela tradição que não o permite complementar seus desejos.

E mesmo sua relação com a mãe carrega a vertigem que embaraça sua sensualidade e sua necessidade de abrigo e afeto. A fuga de casa e a volta ao colo materno confluem no amor à mãe, que é revestido de rancor pela omissão desta quando do seu exílio. Como já foi dito, a primeira escolha de objetos para amar é incestuosa (FREUD, 1974, p. 37), e Nassar não permite que o leitor se esqueça disso. André, ainda menino, se alimenta pela mão da mãe e de seu desejo por ela. Ao dar comida ao filho, ela o faz com as mãos nuas, sem talheres, levando o alimento à sua boca e dizendo que “é assim que se alimenta um cordeiro”. A cena descrita de um amanhecer do filho acordado pela mãe também é sublinhada de sensualidade:

“Acorda, coração’, e me tocasse muitas vezes suavemente o corpo até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol [...] Não acorda teus irmãos, coração [...] E assim que eu me levantava Deus estava do meu lado em cima do criado-mudo, e era um deus que eu podia pegar com as mãos e que eu punha no pescoço e me enchia o peito e eu menino entrava na igreja feito balão.” (NASSAR, 1989, p. 25).

Ainda em termos freudianos, é sabido que a quebra do tabu destrói o totem. Em outras palavras, a pulsão incestuosa de André em relação à mãe – e que é alimentada por ela – corrompe a ordem familiar. Mas Nassar parece saber que ser humano é estar em devir, e esse devir comporta paradoxos e contradições. Essa mesma mãe que alimenta a subversão do filho se omite quando a estrutura familiar se desequilibra. Ela entristece, envelhece mais rápido, mas ao mesmo tempo se cala perante o pai e aos outros quando seu cordeiro deixa a casa. André, porém, não pode se calar. Sua vontade de poder é sua fé, seus desejos são levados com ele quando do exílio e trazidos com ele quando da volta. A fixação incestuosa de André (pela mãe e por Ana) é a tradução de sua vontade de poder, e quando o filho pródigo retorna à casa, essa obsessão em destruir o totem se traduz mais uma vez pelo incesto: ao chegar a seu antigo quarto, para dormir, André se depara com o desafio de Lula, o caçula que ameaça também partir, mas “para nunca mais voltar, não vou ceder a nenhum apelo, tenho coragem, André, não vou falhar como você” (NASSAR, 1989, p. 179). Esse desafio também pode ser visto como uma homenagem velada do caçula ao irmão que se rebelou, e dessa homenagem se fez um elo, como se André precisasse de mais um aliado em suas conquistas, como se mais uma vez fosse necessário combater o tabu. O tabu, sagrado e proibido, deve ser abolido, para que André se torne nobre e soberano em seus desejos:

“[...] ia pensando também em abaixar seus cílios alongados, dizendo-lhe ternamente ‘dorme, menino’; mas não foi para fechar seus olhos que estendi o braço, correndo logo a mão no seu peito liso: encontrei ali uma pele branda, morna [...] e meu gesto imponderável perdia aos poucos o comando naquele repouso quente, já resvalava numa pesquisa insólita” (NASSAR, 1989, p. 179).

E então Lula corre para a capela da fazenda, assim como Ana correu para a mesma capela após sua relação com André.

Os olhos de Lula, Nassar ressalta, são como os de Ana, “ousadia e dissimulação” (NASSAR, 1989, p. 179). É fundamental notar que se trata aqui da parte da família que se reúne na subversão ao totem, a que se senta ao lado esquerdo da mesa de refeições e de sermões: a mãe, André, Ana e Lula: o lado que

“trazia o estigma de uma cicatriz como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, em um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família” (NASSAR, 1989, 154).

Transformação requer destruição e reconstrução. O filho pródigo já carregava consigo a fé de que pertencia àquela família mesmo antes de partir. E partiu porque sabia que sua fé não era compreendida por todos dali, que sua fé virulenta não havia contaminado o ramo familiar que sustenta o totem. Era preciso voltar e trazer consigo a vontade renovada. André conheceu o mundo, o esbanjamento, a corrupção, os prazeres e as dores desse mundo. Amadureceu seus desejos, aprendeu a conviver com seu eterno tornar-se, e aprendeu que certos desejos se tornam soberanos. Sabia que agora precisava voltar à casa, porque, de sua natureza de pastor e fauno, havia nascido um desejo maior, alimentado durante toda sua ausência, chamado Ana.

2.3. Ana

Ana pode ser interpretada como um duplo de André, uma vez que seu nome é a tradução para o árabe do primeiro pronome do singular. De fato, ela traz em si a dualidade com o irmão, sendo Ana “essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (NASSAR, 1989, p. 29). Se André é a voz em primeira pessoa dessa narrativa, Ana é a personagem que não tem voz. Toda referência a ela se faz através dos relatos de outras vozes (André ou Pedro), e mesmo quando em uma cena ela é a protagonista, não se encontra registro de sua voz. Ana é a personagem sem fala, e sua manifestação é contundente apenas em atos que expressam o desespero de querer se comunicar sem saber exatamente como ou o que dizer. Após sua relação com o irmão, ela se prostra, inerte, e logo depois se refugia na capela, assim como vai, durante o exílio de André, se refugiar na mesma capela. Mas na sua volta, aparece vestida de peças vulgares e dança sedutoramente na festa de boas vindas, assim como fazia nas festas familiares antes do irmão deixar a casa.

Além de ser o duplo do irmão, Ana traz em si mesma a dualidade, e não parece ser insignificante que seu nome também se traduza por “graça”, em hebraico. Ao contrário de André, também existe nela a aura de espiritualidade, ainda não tomada pela voracidade do desejo. Toda fé de André provém do desejo, mas Ana, como seu duplo, traz a graça religiosa, mesmo que esta possa estar incutida de culpa e de medo. Ana, em sua dualidade, é o suporte da *hybris* de André. Ao mesmo tempo em que ela serve como objeto amado, se afasta de André para experimentar a religiosidade e expiar a culpa de ambos. Quando os dois se encontram na casa abandonada para estarem juntos, Ana parece perder a alma (“não tinha verbo naquela palma [...] não tinha alma aquela asa” (NASSAR, 1989, p. 102), e desfalece, como se não pudesse encarar de modo consciente o tabu que estavam prestes a quebrar. Tendo seduzido a irmã, mas sentindo sua angústia em se entregar, o irmão pressente a dissociação de seu objeto amado e joga-se numa religiosidade desesperada, em que trata a Deus como um realizador de desejos, através de dádivas e sacrifícios oferecidos. Mas, mais do que isso, trata a Deus como se a vida Dele dependesse também da sua vontade: “um milagre, meu Deus, e eu Te devolvo a vida e em Teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai” (NASSAR, 1989, p. 104). André reafirma seu desejo – e, por isso, sua subversão – através de Ana, seu duplo e ao mesmo tempo personagem independente, de características próprias e valores que diferem do irmão. Ainda há dúvida e medo em Ana, e nessa dúvida e nesse medo está semeada a vontade de poder de André.

É interessante notar como Nassar consegue resolver a complexidade de seus personagens pela literariedade: Ana é o duplo de André, mas também é personagem abrangente o bastante para ter em si, além do desejo compartilhado com o irmão, a fé religiosa. E Nassar põe na voz de André a descrição desse labirinto, que não é mais do que a descrição de uma angústia humana, a descoberta que o objeto amado é o outro, e não apenas uma parte de si mesmo: “me vendo assim perdido de repente, sem saber em que atalho eu, e em que outro atalho a minha fé, nós dois que até ali éramos um só, vi com espanto que meu continente se bifurcava, que precariedade nesta separação, quanta incerteza” (NASSAR, 1989, p. 102). É essa mesma ligação atávica e literária que faz o protagonista lutar contra sua vertigem quando sabe que sua irmã sofre pela sua distância:

“foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pelos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; ninguém lá em casa nos preocupa tanto” (NASSAR, 1989, p. 36-37).

Ao ouvir a descrição da angústia da irmã por Pedro, André reage contra a vertigem que lhe acomete, porque ainda sente Ana como parte de si, a parte que alimenta sua vontade. Ainda em casa, antes de sua partida, André declarava que “tudo, Ana, tudo começa no teu amor [...] o teu amor para mim é o princípio do mundo” (NASSAR, 1989, p. 128), reafirmando seu desejo como fé e sua vontade como fonte de sua soberania enquanto intérprete da vida. Ana é o alimento da *hybris* de André.

Após consumarem a relação, André dorme, e acorda para descobrir que Ana está na capela, muda, imóvel e pia. Mais uma vez, o desespero toma conta do irmão, que vê a amada se tornar um “perfil piedoso” no lugar da amante e do duplo, mais uma vez muda, inerte. Mais uma vez, a luta contra a tradição e contra um destino traçado por terceiros faz de André um herói trágico que requer a construção de seu próprio destino, ao lado da irmã amada. E nesse momento sua *hybris* é, enfim, declarada: “eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz” (NASSAR, 1989, p. 118).

Para Freud, o objetivo de um tabu criado é basicamente a manutenção de um determinado estado comunitário (FREUD, 1974, p. 39). Essa manutenção de um estado se consolida em totem, em ordem que perde sua origem e se mantém por tradição. O incesto de André e Ana significa mais do que a consumação de um amor físico entre irmãos. É, para André, a necessidade de se derrubar um totem, de pôr abaixo as ordens estabelecidas que traçam um destino comum a todos os membros daquela família, como se fossem todos iguais, cordeiros submissos a um só senhor. Mesmo sem saber, André é o herói que vem trazer um novo caminho para aqueles que, até agora, aceitaram calados seu jugo pela tradição. O que move André é seu desejo de transformar, de destruir e reconstruir o totem familiar, desde que neste novo totem não haja mais o perigo do tabu que o impede de realizar seu desejo de fauno. E Ana é a complementaridade desse desejo. Ana, no início, é a possibilidade, e, no fim, a realização do totem destruído.

2.4. O Pai, o filho e o verbo

Ainda de acordo com Freud, o temor ao tabu se cinde em veneração e horror (FREUD, 1974, p. 45). O tabu se relaciona com a neurose (apresentada como uma fixação obsessiva) em seu mecanismo de estruturação de proibições, que serão temidas e desejadas de modo inconsciente. A partir dessas proibições, regras são criadas e o conjunto dessas regras constitui um totem, uma norma de conduta que perde sua origem e continua a existir pela sua função mantenedora do status comunitário. Na família de *Lavoura Arcaica*, a obsessão pela obediência sagrada ao tempo – a paciência metafísica, pela submissão ao destino – é apresentada como a regra primeira do pai. “A paciência há de ser a primeira lei desta casa” (NASSAR, 1989, p. 58), e essa paciência se fundamenta na sabedoria do avô. Não que essa sabedoria seja comprovada ou demonstrada de algum modo, a ancianidade é a qualidade suficiente para que se formate a verdade, porque essa verdade mantém o pai como senhor. “Na doçura da velhice está a sabedoria” (NASSAR, 1989, p. 58). Não é dito o porquê dessa afirmação. Também não é perguntado o por que dessa afirmação. Mas André sabe que há nessa continuidade de pai para filho uma falha, um vazio que não pode ser preenchido. O avô, arquétipo de sabedoria na família, era, para André, “o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada” (NASSAR, 1989, p. 45).

André, exilado e longe das ações que poderiam deteriorar o totem paterno, usa da ferramenta que aprendeu a aguçar durante seu afastamento: a palavra. E sabe que, para subverter, deve ir contra a palavra do pai, que também escolheu o verbo como ferramenta principal. “Tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai”, ele diz ao irmão, tentando, ao mostrar o óbvio, desestruturar a verdade pregada pelo pai, “a sua palavra angular, era essa a pedra em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante” (NASSAR, 1989, p. 41). André relembra as surras, as marcas que até então eles carregam no corpo. A verdade pregada pelo pai não conhece interpretação, é somente a verdade, de significado único: “era ele (o pai) sempre dizendo coisas

assim na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um” (NASSAR, 1989, p. 42). A verdade do pai esfola e marca, sem estabelecer diálogo ou troca.

Em contraste a essa “verdade dura”, André oferece ouvir “os gemidos e a volúpia mole” da casa:

“era preciso surpreender nosso ossuário quando a casa ressonava, deixar a cama, incursionar através dos corredores, ouvir em todas as portas as pulsações, os gemidos e a volúpia mole [...]. Ninguém ouviu melhor cada um em casa, Pedro, ninguém amou mais, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união” (NASSAR, 1989, p. 41-42).

André mostra seu conhecimento e seu poder de luta. Ele sabe de sua família, conhece sua constituição e suas múltiplas aspirações, sabe que a família se forma de estruturas diversas, além da que é considerada pelo pai, e ama essa família. E assim a vontade de poder do filho pródigo é lançada, expressa em crítica ao pai: “Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai” (NASSAR, 1989, p. 47). André precisa que se preserve sua língua, precisa dizer, enfim, o verbo que se forma e vai contra o verbo ancião. O que era apenas ideia toma forma, se expressa ao irmão. A língua deve ser preservada, mesmo que tudo se desfizesse entre “lamentos, soluços e gemidos familiares”. O que pode destruir o *status* familiar está dito, expresso. O mundo estava “desvestido” pela palavra pronunciada, banhada pelo “doce entorpecimento” do vinho, este “espírito divino”. A força de André está na vontade, e a expressão dessa força é sua palavra, aqui embebida do vinho, símbolo do vigor e do ânimo que movimenta o filho.

Quando as memórias de festas familiares são narradas, André imagina que “depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade”, a alegria nos olhos do pai significava que ele estaria “mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão” (NASSAR, 1989, p. 30). O espírito divino do vinho revelava no pai a humanidade encoberta por aquele mundo de verdade pétrea. Mas o pai não se deixa revelar em suas dúvidas em relação ao totem. O pai, mais tarde será sabido, “não perdia nunca a solenidade”, e vai sempre tomar o uso da palavra como discurso da verdade, do solene que impede a dúvida de ser criada. Os sermões paternos são inconsistentes, mas expressos como pedras a serem carregadas por todos. A vontade de André concorre com a verdade paterna, e a “geometria barroca

do destino” leva dois lados opostos (pai e filho) a se moldarem de forma similar, mas sempre opostas em relação a esse destino. Essa geometria barroca, preconizada por André, é desprezada por quem, em nome do rigor, troca uma situação precária por outra, inexistente – ou, trocando em miúdos, o filho despreza o pai, porque este abraça a certeza e a tradição artificiais ao invés de buscar o viço do floreio barroco, cheio de surpresas e em eterna construção.

Pode-se dizer que os sermões à mesa são a expressão dessa verdade pétreia mantida pelo pai. A parábola do homem faminto, que toma quase todo o Capítulo 13, é a via pela qual Iohána exprime o que considera o maior valor a ser guardado pela família: a paciência. Após ser testado por seu anfitrião, que lhe servia comida e bebida imaginárias, o faminto “revelou possuir a maior das virtudes [...]: a paciência [...] e graças à sua paciência, nunca mais soube o que era fome” (NASSAR, 1989, p. 84). Essa tradição passada pelo pai se mostra artificial quando André questiona “como podia o homem que tem o pão na mesa [...] contar a história de um faminto?”. André usa da mesma lógica e do mesmo discurso para subverter a história do pai, criando uma nova história – uma nova versão da história. Uma nova verdade, então, surge, e vai concorrer com a verdade estabelecida. Um novo tabu é quebrado: a onisciência paterna. O termo onisciência não foi utilizado aqui irrefletidamente, uma vez que Iohána, o pai, é citado por Pedro e André justamente desse modo, “o pai” – o que pode ter um sentido meramente coloquial, mas também remete o leitor ao modo cristão de se referir a Deus, Pai que tudo sabe, tudo pode e que está em todo lugar. Iohána tem o poder simbólico do Pai teológico desde que criou em torno de si o universo de sua casa, sua família e sua verdade.

A rebelião de André é justamente contra a verdade determinada, o totem estabelecido do pai como fonte de toda a vida, em que o filho exilado deixou de acreditar antes mesmo de partir, quando entendeu que ele também era fonte de vida. A criação subjetiva de sua própria individualidade deu a André o poder de se rebelar:

“eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família [...], existia outra medicina (a minha!) [...] era tudo só uma questão de perspectiva” (NASSAR, 1989, p. 109).

E a partir daí, o filho se torna um agente transformador do que já está instituído – subvertedor do totem. André deixa a casa porque não há como conviver com a verdade paterna, mas retorna, buscado pelo irmão. Seu amor pela família, seu desejo por Ana, e sua vontade de poder, que visa transformar a casa do pai, renovam seu vigor. O retorno de André é um rio que vai desaguar na mesa da família. A mesa de sermões, em que pai e filho se encontram para uma batalha definitiva de vontades e palavras.

Desde o começo do diálogo, são dois discursos paralelos em sua estética, mas que se intrincam em um desafio constante. O pai mantém seu discurso em estilo bíblico, torre de verdades sagradas, e André demonstra seu vigor através de um discurso livre, pronto a ser modificado conforme as palavras do interlocutor, para que este não domine a dinâmica dessas forças concorrentes. O diálogo se inicia como se a ingenuidade e a aceitação queridas pelo pai estivessem de volta à relação dos dois. O pai se faz paternal, cuidadoso de seu filho ao mesmo tempo em que é repreendedor. Mas André desfaz a primeira tentativa de anuência do pai:

“- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga
- A prodigalidade também existia em nossa casa.” (NASSAR, 1989, p. 156.)

É o prenúncio de um enfrentamento ainda inédito. Até então, o filho subvertera as ordens paternas sem confrontá-las. O incesto, a aliança com a mãe e mesmo sua partida foram atos de revolta e minaram os fundamentos da família, mas André ainda não havia desafiado diretamente o pai. Apesar desse enfrentamento, Iohána mantém seu discurso complacente, menosprezando a *hybris* do filho: “você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa” (NASSAR, 1989, p. 159-160).

O diálogo segue em aberto confronto, de ideias e de estilos. As palavras desenfreadas e apaixonadas do filho, que buscam uma fresta por onde possam instalar sua subversão, encontram sempre o discurso contido do pai, montado em muros verbais que sustentam o totem construído. Iohána é cauteloso e condescendente, porque mantenedor da ordem (“não quero acreditar no pouco que te entendo, meu filho” (NASSAR, 1989, p. 162)), André é desafiador e caótico,

porque subversivo (“misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai” (NASSAR, 1989, p. 163)). Mas a concorrência dessas forças chega por fim a um encontro, e as defesas são postas de lado. Cada um deles se abre em uma franqueza até então evitada. O pai desvia seu discurso simpático ao filho para uma repreensão mais incisiva (“corrija a displicência dos teus modos de ver: é forte quem enfrenta a realidade”), e o filho deixa de temporizar e explicar sua tática verbal: “forte ou fraco, isso depende: a realidade não é a mesma para todos” (NASSAR, 1989, p. 164). Ao contestar o poder do conceito de realidade, o filho mostra ao pai que não estão baseados em um mesmo fundamento. A possibilidade de um diálogo se torna mais difícil conforme as partes descobrem que suas visões não enxergam o mesmo.

Uma última tentativa paterna de ainda aceitar o filho pródigo em seu totem é feita, quando Iohána o repreende, mas também o lembra da afeição recebida dos seus familiares. O embate lógico das ideias é levado para o campo afetivo: “Não receba com suspeita e leviandade as palavras que te dirijo, você sabe muito bem que conta nesta casa com nosso amor!”. Mas mesmo no campo afetivo, pai e filho discordam. Não é amor o que André sente em casa: “O amor que aprendemos aqui, pai, só muito tarde fui descobrir que ele não sabe o que quer; essa indecisão fez dele um valor ambíguo. [...] O amor na família pode não ter a grandeza que se imagina” (NASSAR, 1989, p. 166). André relativiza até mesmo o conceito de amor, que Iohána esperava ser absoluto.

A partir daí, não há mais lugar para simpatia ou entendimento. André derrubou valores arraigados do pai, verbalizou sua subversão através de ataques à tradições e à lógica paterna. Resta a Iohána a autoridade paterna. Em sua casa, o pai restabelece o poder, retomando o absolutismo do poder pátrio. Antes de tudo, proíbe a palavra subversiva: “nessa mesa não há lugar para provocações” (NASSAR, 1989, p. 166). Abandonado o discurso anuente, a autoridade paterna passa a se demonstrar de nova forma: “me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde na postura, seja claro como deve ser um homem”, diz o pai. André não se deixa incluir em seu jogo (“se evito ser mais claro, pai, é que não quero criar mais confusão”), e o pai, que vinha pedindo as palavras do filho, ordena: “Cale-se!” (NASSAR, 1989, p. 167). O discurso se mostra falível, e a autoridade

passa a ser única, absoluta, sem direito a diálogo. O pai tem sua lógica desestruturada, e mesmo o amor que ele pensou ser absoluto não é mais reconhecido: “não foi o amor, como eu pensava, mas o orgulho, o desprezo e o egoísmo que te trouxeram de volta à casa!”. Nesse momento, André enxerga sua obra, se conscientiza do que seu discurso provocou no pai, mas, antes de se contentar com a desestruturação realizada, entende que seu discurso também necessita de revisão: “quanta amargura meu pai juntava à sua cólera! E que veleidade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento” (NASSAR, 1989, p. 168).

Raduan Nassar termina o capítulo demonstrando sua objeção a qualquer possibilidade de uma verdade absoluta. Mesmo que Iohána tenha deixado de lado a razão e o afeto em seu discurso, substituídos pela sua autoridade paterna, André não é apresentado como o vitorioso dessa batalha verbal. Nassar mostra a ponderação do filho sobre seu próprio discurso, a auto-crítica de André sobre sua exposição de ideias demonstra a dificuldade de imposição de um discurso quando se está consciente de sua própria relatividade. O filho entende que seu discurso foi servido à mesa que pertence ao pai, e que ali ele é impróprio. Ele se submete às circunstâncias, mesmo que de modo dúbio. Desculpa-se com o pai, submisso, mas, como narrador, lança ao leitor a dúvida: “e o meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe” (NASSAR, 1989, p. 169). O pai aceita e festeja sua obediência, sem perceber que André apenas descansa do seu discurso caótico, mas segue em sua subversão. E acompanha com o olhar o pai, se perguntando “pelos motivos da minha volta, sem conseguir contudo delinear os contornos suspeitos do meu retorno” (NASSAR, 1989, p. 170). O diálogo com o pai já não é interessante, uma vez que sua subversão se dá em outros níveis, como o afeto materno e a paixão pela irmã.

Embora ainda seja citado algumas vezes, o pai só voltará à cena para executar o momento ápice da tragédia, matando a filha, Ana. Na festa de boas vindas a André, a cena em que Ana surge, “coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua

petulante decadência” (NASSAR, 1989, p. 186) é quase toda uma repetição de uma lembrança de uma antiga festa narrada por André. A irmã sempre soube seduzir e usar de sua força sensual, perturbar a tradição, estabelecida mesmo nas festas: “ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva [...], fazendo a vida mais turbulenta” (NASSAR, 1989, p. 187-188). Mas na festa para André, Ana vai além de sua sedução costumeira, derrama vinho sobre o corpo, os ombros à mostra. Ela “sabia surpreender”, e sua surpresa é o chamariz para que a paixão de André e Ana se revele mais uma vez possível. André se deixa seduzir, e ambos deixam de reparar que o destino vem cobrar a *hybris*. O herói trágico cumpre sua sina. Pedro, encarregado do destino, “vociferando uma sombria revelação” (NASSAR, 1989, p. 190) ao pai, faz ruir definitivamente o totem. A morte de Ana é o resumo de toda a tragédia de *Lavoura Arcaica*. Ao matar a filha, Iohána tenta de modo desesperado manter o totem, sem ter consciência de que o está destruindo. A família em coro tenta fazer o pai voltar à lucidez, sem sucesso. Pedro, em mais um exemplo do diálogo ecumênico entre parábolas cristãs e o Alcorão, é o duplo do pai, no papel daquele que pode ainda deixar o seu lugar e descer ao nível de André, para poder pastoreá-lo até a casa, mas também é o delator, o filho invejoso do vigor do irmão. Ana expia através do sacrifício e André, o herói, ainda se debate entre a perda de sua amada, o vigor de sua exaltação à vida e a constatação de que sua *hybris* revelou a possibilidade de libertação, mas não realizou essa liberdade: “pobre família nossa, prisioneira de fantasmas tão consistentes!” (NASSAR, 1989, p. 191).

A narrativa termina com uma homenagem póstuma ao pai, cuja morte o leitor não testemunha. São palavras do próprio Iohána, ainda mantendo a tradição, ainda fazendo valer o totem estabelecido. É mais uma volta pelo labirinto, dessa vez sem minotauros: as palavras do pai demonstram o ciclo sinuoso do tempo e o destino traçado. A paciência, jóia guardada pela tradição paterna, ensina que, ciclo após ciclo, “o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 1989, p. 194), isto é, de todas as voltas que o mundo dá – e apesar de todas as subversões – estamos sempre voltando ao totem, sempre retornando à casa. A principal indagação de Nassar: o labirinto de nossas vidas tem um centro? Nosso destino será mesmo sempre a lavoura familiar? Arcaica, imutável, que se mantém mesmo que em seu percurso seja necessário o desvio de uma filha assassinada pelo próprio pai?

2.5. Destino, tempo, paciência

O tabu transforma-se em uma “força com base própria [...]. Desenvolve-se nas normas do costume e da tradição e finalmente da lei” (FREUD, 1974, p. 44). E antes mesmo de sua consolidação em lei, o tabu passa a formar o totem, o código moral de uma comunidade. Por essa razão, todo tabu, conforme os ensinamentos freudianos, pode ser comparado à obsessão neurótica da proibição. O tabu é em si um anteparo social contra o instinto selvagem dessa mesma sociedade, aliado a sua natureza irracional, fundamentada no medo do misterioso e dando lugar à veneração do sagrado. Em outras palavras, o tabu traz em si a força da metafísica, se considerarmos o conceito aristotélico de metafísica como a busca das causas primeiras do ser, já que o tabu nasce de forma indeterminada e se fortalece através de si mesmo, alimentado pelos costumes sociais. O tabu é metafísico em sua natureza indeterminada e na tentativa de uma resposta à sua existência em sua essência, ou seja, uma busca em si mesma.

O tabu é coletivo, e o totem consolida a ideia de que o coletivo é maior do que o individual. Na mesa de sermões, o pai ensina que “a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor: humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza” (NASSAR, 1989, p. 146). Existe nessas palavras uma crença metafísica na verdade maior, como na caverna platônica. Essa verdade é mantida por Iohána como herança de seu pai, a quem a expressão *maktub* (“está escrito”) é atribuída sempre que a família sofre intempéries. Toda verdade está no que está escrito, isto é, tudo se deve ao destino, essa entidade maior que agrupa em si a história de cada um, diluindo cada indivíduo em um todo, como um rebanho a ser pastoreado. O destino é o pastor de toda a família, por isso o tempo é sagrado e tabu para Iohána, e também deve ser para os seus:

“Aquele que exorbita no uso do tempo, precipitando-se de modo afoito, cheio de pressa e ansiedade, não será jamais recompensado, pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas, não bebendo do vinho quem esvazia num só gole a taça cheia; mas fica a salvo do malogro e livre da decepção quem alcançar aquele equilíbrio.” (NASSAR, 1989, p. 53).

O tempo é o caminho pelo qual se comprova a força do destino. A natureza das coisas – a justa natureza, de acordo com Iohána – é dada pelo que o tempo mede, e nessa medida o destino se mostra inexorável. A metafísica desse argumento é clara quando se percebe que o destino de alguém sempre vai se mostrar ao longo do tempo, mas acreditar no destino como uma entidade controladora de nossas vidas ajuda o pai a realizar sua função protetora e provedora. O tempo comprova a verdade do destino, que está escrito e que deve ser respeitado, mas qualquer verdade apresentada seria o destino. A espera de uma verdade maior sempre será satisfeita enquanto essa verdade for definida por algo tão abstrato quanto o destino. E, no entanto, Iohána acredita no destino que está escrito, tornando essa escrita em sua lei, e por consequência, na lei de sua casa.

A subversão de André também combate a crença no tempo como a via já aberta por onde caminhará o destino. O tempo, para André, é maleável e pode ser aproveitado a cada instante:

“O tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas” (NASSAR, 1989, p. 93).

O tempo é versátil, não serve apenas ao destino. “Existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil” (NASSAR, 1989, p. 95), André aprendeu quando garoto, mas se esqueceu durante a vida adulta. Após sair de casa, retomou a lição para invocar sua individualidade e não ter apenas que obedecer ao tempo como arauto de um destino implacável.

Filho e pai observam o tempo de modo simétrico: para Iohána, é a oportunidade de exercitar sua crença na verdade absoluta, aguardando os desígnios do destino para que possa conviver com esses desígnios. Para André, o tempo é a oportunidade de vivenciar seus desejos, exercitar suas vontades dentro dessa medida elástica e versátil. André e Iohána sabem que o tempo é uma oportunidade, mas cada um o aproveita de um modo distinto. Se, para o pai, o tempo é inexorável e o destino é certo, e por isso “a paciência há de ser a primeira lei desta casa” (NASSAR, 1989, p. 58), para André, ele próprio é o senhor de sua lei: “eu tinha simplesmente forjado o punho, erguido a mão e decretado a hora: a impaciência

também tem os seus direitos!” (NASSAR, 1989, p. 88). André quer moldar seu destino de acordo com sua vontade, e vai lutar por esse desejo.

Mas ambos sabem que o destino está sempre acontecendo, está sempre chegando até nós. E que o tempo sempre nos oferece o caminho até esse destino, seja pela fé no que está escrito, seja pelo desejo de modificá-lo.

A estrutura do romance de Nassar, dividido em “Partida” e “Retorno”, mostra que existe um ciclo a ser cumprido. No romance, Nassar brinca com o paradoxo das duas palavras: a partida de André da casa para o mundo é narrada enquanto o irmão o leva de volta do mundo para a casa, isso é, o retorno acontece enquanto a partida é contada ao leitor. É um labirinto construído para que o leitor possa exercitar a ambivalência das palavras lidas, mas é também o convite a vivenciar um ciclo narrado ou, em resumo, o convite à interpretação do romance.

Esse ciclo é representado no romance por duas frases que se complementam: “estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 1989, p. 34), que André dizia a si mesmo durante sua fuga de casa, mesmo que procurasse novos horizontes como destino, e “o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 1989, p. 194), últimas palavras do livro, ditas pelo pai, quando compara os “desígnios insondáveis” do tempo, que não devem ser questionados, assim como não se questiona o caminho do gado. Essa frase é repetida em memória do pai pelo próprio André. Mais do que uma homenagem, é um ato de nobreza do filho fazer chegar a nós as palavras do pai, mesmo que contrárias às suas próprias. O gado é justamente a imagem contra a qual André lutou durante toda a narrativa, subvertendo a submissão de cada um ao ideal comunitário e rompendo a contínua transmissão de valores comuns a todos, fazendo valer o desejo e a individualidade.

A resistência das palavras paternas é sua expressão última, e André sabe que resistir é “o traço mais forte do homem”. E sabe que o legado de seu pai é forte, resiste. O próprio Iohána acreditava e ensinava que “um homem, mesmo quebrado, não perdeu ainda sua resistência, embora nada provasse que continuava ganhando em sensibilidade” (NASSAR, 1989, p. 172). André aprendeu essa lição, e por isso também resiste. A luta entre pai e filho vai continuar mesmo após o ato final dessa tragédia.

Realiza-se em *Lavoura Arcaica* o eterno ciclo da concorrência das vontades. Vontades de manutenção de um status e vontades que formam a *hybris*, vencida pela tradição para que um novo desafio se dê. Raduan Nassar assume em seu romance a dor trágica de escrever a eterna derrota da *hybris*, mas também invoca para si a alegria de poder escrever – inclusive sobre essa dor.

3. MAPA QUE, NO ENTANTO, SE MOVE – GRANDE SERTÃO: VEREDAS

*“Pleased to meet you, hope you guess my name
But what's puzzling you is the nature of my game”
Mick Jagger & Keith Richards, Sympathy for the Devil*

3.1. Cartografias

Depois de publicar *Sagarana*, em 1946, João Guimarães Rosa passou dez anos preparando sua *pièce de résistance*: o conjunto de novelas chamado *Corpo de Baile* e o romance *Grande Sertão: Veredas*. Lançados no mesmo ano, os dois livros ultrapassam 1400 páginas de texto, sempre envolvido em um lirismo de inspiração ao mesmo tempo telúrica e metafísica, transpondo a vida interiorana de Minas Gerais para a ficção através de um exame minucioso e poético de sua gente e de sua geografia, buscando a essência de cada ser vivo – seja pelo detalhamento de sua descrição, seja pela transcendência dessas vidas. Cada personagem tem sua alma investigada e revelada em uma prosa poética, cada localidade, cada animal e todo tipo de vegetação traz em si uma investigação de seus significados e suas origens, que Rosa vai inserir no enredo de suas histórias. Os anos de preparação de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* incluem um período de 1952 em que o autor se juntou a boiadeiros para manejar cerca de 200 cabeças de gado por quase 250 quilômetros no interior de Minas Gerais. Em lombo de mula, sempre com uma caderneta pendurada no pescoço, Joãozinho (o apelido vem de criança e se manteve entre seus colegas de viagem pelo sertão) anotava tudo o que via, sem nem mesmo olhar para o que estava escrevendo. A comitiva partiu da Fazenda Sirga, em Três Marias, às margens do rio São Francisco, até a Fazenda São Francisco, em Araçaí. Foram dez dias atravessando campos, rios, fazendas e vislumbrando um mundo que seria traduzido artisticamente pelo escritor.

Rosa anotava toda e qualquer coisa, “de cor de pedra à casca de árvore, de nome de pássaros e bichos aos apelidos de gente” (ROSA, 2001f, p. 69), como afirmou o vaqueiro Mariano, seu companheiro de viagem. Na novela “O Recado do Morro”, do segundo volume de *Corpo de Baile*, um personagem chama a atenção de quem conhece a história da aboiada que o autor acompanhou. É “seu Alquiste”, um

naturalista alemão cujos hábitos durante a viagem lembram muito os do próprio autor:

“[...] a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho a tôa, uma moita de carrapicho, um ninhol de vespos. Ao dito, seu Alquiste estacava, sem jeito, a cavalo não se governava bem. Tomava nota, escrevia, na caderneta; a caso, tirava retratos. A gameleira grande está estrangulando com as raízes a paineira pequena! — ele apreciava, à exclama. [...] Outramão, ele desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal” (ROSA, 2001b, p. 411).

Por essa autocaricatura, pode-se notar que Rosa estava ciente de sua diferença em relação aos vaqueiros e sertanejos que com ele ajudavam a atravessar os bois para o sul de Minas. Sabia que não pertencia completamente àquele mundo, apesar de ter nascido interiorano e não ter deixado de conviver com todos aqueles tipos. Era um observador, e sempre soube que não poderia se fingir um boiadeiro. Era um intelectual, um homem de letras que compartilhava com o sertão o sentimento de se saber rico em suas diversidades. A imagem de um alemão curioso e sem jeito no meio do agreste é uma pista de que sua literatura não é um retrato fiel do interior de Minas e seus habitantes, mas uma tradução muito subjetiva daquela terra e de seu povo – tradução esta construída através das experiências vividas pelo autor, e que servirá para expor o destino à transcendência do homem.

Não é proposta deste trabalho que a biografia do escritor seja figura central na interpretação de um texto. Ao contrário, a leitura de um texto ficcional me parece perfeitamente possível ainda que realizada livre de amarras com a vida de seu autor. A história contada acima, em que Rosa acompanha boiadeiros e em que o mesmo Rosa faz uso dessa aventura para elaborar parte significativa de suas novelas e seu romance publicados em 1956, é mencionada para introduzir justamente o jogo de mapas e territórios no labirinto literário desse escritor mineiro. A viagem entre fazendas está documentada em fotos e nas cadernetas escritas pelo próprio Rosa, e não há razão para duvidar de sua existência. Também não há, porém, como negar a dimensão mítica criada em torno dela. Alguns vaqueiros que acompanharam Rosa na aboiada se tornaram base para personagens de suas histórias (ou “estórias”, como preferia o autor) e foram entrevistados por jornalistas, apresentadores de programas de televisão e estudiosos de literatura. Essas entrevistas, junto à ficção do autor mineiro, às fotos até hoje publicadas de Rosa com trajes de vaqueiro e aos pontos aumentados por quem conta um conto, ajudam a criar uma nova história dessa aboiada. Assim, temos inserida na própria história do homem João Guimarães

Rosa uma semelhança com sua obra de ficção: uma diversidade de olhares sobre um fato, uma cartografia contendo um conjunto de mapas díspares entre si de um mesmo território. O percurso de Três Marias a Araçá não é traçado apenas de acordo com o caminho trilhado, mas revelando o potencial artístico e mítico que uma viagem pode conter, quando participa dela um poeta, narrador de transcendências.

Transcender é palavra-chave no universo ficcional de Guimarães Rosa, especialmente em *Grande Sertão: Veredas*. A história narrada por um ex-jagunço se passa nos sertões mineiro, da Bahia e de Goiás, mas ultrapassa limites geográficos através da narrativa. Riobaldo, o protagonista-narrador, é quem vai guiar seu interlocutor (e, por consequência, o leitor) pelo sertão, contando sua própria história. Uma história que poderia ser definida como de guerras e amores, mas que merece um olhar mais atento, que busque em sua linguagem e em sua narrativa um movimento além da mera narração de acontecimentos. A narrativa de Riobaldo sempre vai ocorrer entrelaçando a narração dos fatos e a significação desses fatos para o protagonista. Ao contar a história, Riobaldo se conhece e se faz conhecer. A metafísica de Guimarães Rosa é sustentada pela possibilidade do homem buscar sua essência, do homem buscar o seu “vir a ser”, e essa possibilidade se torna uma eterna busca. Sua ficção é tão metafísica quanto pode ser o homem em uma história contada por ele mesmo: “cada um de nós ainda não é o que ‘é’, tem de esforçar-se por chegar a ser” (ROSA, 2003b, p. 258). Riobaldo narra a história do seu esforço em chegar a ser.

Por isso, o sertão de Guimarães Rosa não pode ser limitado ao sertão geográfico ou a qualquer definição que limite esse sertão. O espaço do homem sertanejo é seu *habitat*, é o que lhe dá condições de prosseguir em sua busca, portanto não pode ser categorizado. Sua única definição é a possibilidade, o que ele pode tornar-se a cada momento. “Possível o que é – possível o que foi. O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente...” (ROSA, 2001d, p. 538). O sertão é dúvida, se estremece, causa o abalo necessário para a perplexidade e o desconforto advindos do homem não saber quem essencialmente é. Viver o sertão é admitir a incerteza de viver. Nenhum mapa do sertão pode ser uma cópia fiel, porque o próprio território sertanejo é indefinido. E Guimarães Rosa mimetiza a grandeza da

indefinição do homem (e de sua busca incessante por definir-se): por esse ângulo, a cartografia desenhada por Rosa é, paradoxalmente, um retrato fiel do território, uma vez que ambos estão em constante construção. O livro nasceu de “dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro, eu, o seu Guimarães Rosa” (ROSA, 2003a, p. 87). A metafísica de *Grande Sertão: Veredas* se encontra no homem, na sua vontade de ser, na travessia constante que é o ser humano. Seu conselho a Curt Meyer-Clason, tradutor de sua obra para o alemão, foi: “sempre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em cada frase, o ‘sovrassenso’ é avante – solução poética ou metafísica. O terra-a-terra serve só como pretexto” (ROSA, 2003b, p. 259). A língua é instrumento, sempre “a serviço do homem e de deus, do homem de deus, da Transcendência” (ROSA, 2003b, p. 412).

A mimesis da transcendência do homem está em toda a narrativa do romance de Rosa, mas nem só de transcendência vive o homem. O conselho do autor de encarar o “terra-a-terra apenas como pretexto” pode desvirtuar o tipo de interpretação que julgo necessária para este trabalho. Todo o caminho trilhado por Riobaldo em seus labirintos – narrativos ou físicos, pelo interior de Minas – é campo de estudo necessário para a formação e para a compreensão do romance. O chão do sertão, sua terra e seus desvios, são a fonte e a base para a transcendência, mas eles próprios formam papel fundamental como elementos para a construção do texto. Assim, prefiro compreender o termo “terra-a-terra” como uma prevenção contra a tradução *ipsis litteris*, e não como um conselho do autor para que se esqueça do lado telúrico e até mesmo aventureiro de sua obra. Afinal, o próprio autor afirma que quase todas as frases de seus livros “trazem em si algo de *meditação* ou de *aventura*. Às vezes, juntas, as duas coisas: *aventura* e *meditação*” (ROSA, 2003b, p. 238-239). O território será sempre a base do mapa, mesmo que a cartografia nos leve a caminhos diferentes dos que foram originalmente trilhados. Na voz poética de Riobaldo:

“Todos tinham de expor o que sabiam daquele gerais território: as distâncias em léguas e braças, os vaus, o grau de fundo dos marimbús e dos poços, os mandembes onde se esconder, os mais fartos pastos. Como Zé Bebelo simplificava os olhos, e perguntando e ouvindo avante. Às vezes riscava com ponta duma vara no chão, tudo representado. Ia organizando aquilo na cabeça. Estava aprendido.” (ROSA, 2001d, p. 109).

Interpretar Rosa é deixar que o traçado do mapa se mova como se move o território sertanejo de suas histórias: livre de verdades que possam fixar a região de sua escrita. Existem, no entanto, os limites. Alguns dos primeiros críticos do escritor mineiro estranharam a sintaxe do narrador de *Grande Sertão: Veredas*, muitas vezes acusando o autor de não saber expressar a voz do sertanejo e confundir a expressão regional com vontades intelectuais do próprio autor. Essa crítica se perpetua através de seus leitores, mesmo aqueles que não escrevem teses ou resenhas a respeito, mas deixam de continuar a viagem através do labirinto de Rosa porque não vêem sentido em sua extravagância linguística. Mas por que a mistura de intelectualidade, poliglotismo, multiculturalismo e revisão das raízes brasileiras de Guimarães Rosa incomoda certos críticos? É de se estranhar que o *Macunaíma* de Mário de Andrade não seja embalado pela mesma crítica, ou mesmo o manifesto antropofágico de Oswald. Não que Rosa tivesse o mesmo intuito dos modernistas, de assimilar o Brasil nativo com a vanguarda, mas os textos modernistas em geral, assim como o romance aqui analisado, são desdobramentos muito semelhantes da vontade artística de incorporar a suas influências o sabor regional e a tradição cultural de um povo. Não é por mimetizar a incerteza³ do homem que a obra do autor mineiro estará aberta a um *laissez faire, laissez passer* crítico, em que se valida qualquer interpretação de sua obra por mera associação da indefinição a um vazio conceitual. Aceitar o movimento do território traçado por Rosa não é abrir sua obra a encaixes ideológicos ou filosóficos pelo mero sabor do ajuste, mas compreender que, se o sertão se movimenta, ele está sempre limitado a seu próprio nome. Os limites existentes são conceituais, *i.e.*, existe sempre a referência ao sertão e ao que ele representa no romance. Mesmo que o sertão não represente apenas um conceito, mas vários (o território em movimento), existe o limite desses conceitos. O labirinto sertanejo pode levar a infinitas considerações, mas sempre vai existir a referência primeira, aquela que partiu do texto em que o conceito de sertão foi estabelecido. Se o sertão do romance é “do tamanho do mundo”, a recíproca é verdadeira: o mundo a ser interpretado deve caber no sertão de Guimarães Rosa.

Mas se está escrito que o sertão é o “mundo todo”, o sertão também é o “dentro da gente”. O sertão é o labirinto, é “do tamanho do mundo” (ROSA, 2001d, p. 89). Se a cartografia de Guimarães Rosa é entregue ao leitor em andamento, o

³ Cf. Capítulo 5 – Os Fios Condutores, deste trabalho.

grande sertão será redesenhado quantas vezes for lido. As veredas se abrem em cada vez mais caminhos e se embrenham entre si. As veredas de Rosa e as veredas do leitor se comunicam como os rizomas de Deleuze e Guattari, formando o mapa da desterritorialização. São cartografias traçadas e rabiscadas, passadas de uma página de papel a outra, de um leitor a outro, são caminhos abertos por meio do sertão de Rosa, que podem levar a tantos outros mapas quantas forem as leituras desse sertão. “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera” (ROSA, 2001d, p. 302). O mapa de Rosa é um mundo em si, uma representação de seu mundo abrangente de culturas e experiências várias, mesmo que em determinados momentos se assemelhe muito ao sertão mineiro. O mapa traçado pelo autor está em constante adaptação da vontade desse autor perante o mundo, e seu traço se configura pela experiência e pelas transformações do próprio autor, fazendo de sua geografia algo diferente do território que deu origem ao mapa. A cartografia de Rosa difere do terreno primeiro, porque nela está o terreno imaginário e os planos e elevações que ele apenas aponta, territórios ainda a conhecer, mas já rascunhados. É o mapa que, no entanto, se move para que possa ser ajustado, ao mesmo tempo, às Minas Gerais e ao resto do mundo.

O sertão de Rosa transcende o sertão geográfico, mantendo suas características como metáforas: “Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (ROSA, 2001d, p. 41). Para Willi Bolle, em seu *Grandesertão.br*, Guimarães Rosa propõe uma “mitologização [...] estilizando o sertão como espaço labiríntico” e demonstra a “*narração-em-forma-de-rede*” na construção ficcional do autor mineiro, explorando “espaços do discurso e da mentalidade, no nível histórico individual e coletivo” (BOLLE, 2004, p. 42). É a construção do mapa pelo autor. O crítico Antonio Candido também já sugeria que “o mundo de Guimarães Rosa parece dado pela observação”, mas que é preciso “cautela, todavia”, pois “o mapa se desarticula e foge”. Candido aponta nomes inexistentes, geografias impossíveis e conclui que “a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição” (CANDIDO, 1957, *apud* BOLLE, 2004, p. 42). A construção do mapa-labirinto por Guimarães Rosa é documentada pela crítica e pode ser observada por qualquer leitor que se dedique a confrontar o sertão mineiro com o sertão rosiano. Bolle faz

uma leitura dessa cartografia imaginária que “chega ao limite e se desfaz” (BOLLE, 2004, p. 65) porque

“O narrador retira pedaços do sertão real e os recompõe livremente – de maneira análoga aos mapas mentais, que nascem de memória afetiva, de lembranças encobridoras, de pedaços de sonhos e fantasias, medos e desejos” (BOLLE, 2004, p. 71)

Foi dada a opção de inventar. E como a recomposição do sertão é livre para o narrador, Rosa parece convidar o leitor a vagar pelo labirinto (re)construído, mas também a criar seu próprio labirinto, sua interpretação pessoal do sertão recomposto. Um exemplo de gênese dessa reconstrução autoral do sertão pode ser encontrado em carta de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri, seu tradutor para o italiano, em que tenta explicar o significado do termo “veredas”. Afirma que veredas são vales dividindo as chapadas, nos “gerais”. O autor mineiro mostra o contraste com as chapadas, de vegetação ruim, e diz que as veredas são áreas mais férteis, de vegetação mais rica, ocupadas pelos moradores dos gerais e sempre adornadas por buritis. “A vereda é um oásis” (ROSA, 2003a, p. 41), o autor poetiza, mas expõe novos significados, pois “veredas” também se tornou termo para designar riachos e ribeirões da região “para aumentar nossa confusão” (ROSA, 2003a, p. 41). A possibilidade de uma “confusão” linguística passa a ser um prazer e um potencial de criação para Guimarães Rosa. O título do romance recebe mais possibilidades de interpretação, uma vez que as veredas podem ser oásis em que o grande sertão repousa, mas também riachos que desviam os caminhos sertanejos.

A reconstrução do território através de mapas “mentais”, conforme Bolle, ou que “fogem”, de acordo com Candido, é um convite ao leitor para reconstruir o próprio labirinto literário oferecido: Rosa lê o labirinto sertanejo e constrói novo labirinto, desta vez para o deleite de seus leitores: decifrar esse labirinto é adentrar novos territórios mentais criados pelo próprio leitor. São camadas de mapas que se sobrepõem numa possibilidade infinita de criação sobre o território do texto, e mesmo de escape do texto para uma observação sobre si mesmo, visto que o território da ficção pode ser facilmente utilizado para a criação de mapas acerca de nossas próprias vidas. Bolle propõe uma remontagem do leitor “junto com o autor” de um retrato do Brasil: “compartilhe com o protagonista e o narrador a sensação de errar através do labirinto, experimentando o desconhecido e a descoberta” (BOLLE, 2004, p. 86).

A visão sociológica de Bolle é apenas um exemplo das inúmeras possibilidades de compartilhar o texto de Rosa e a narrativa de Riobaldo. A oferta de Rosa é generosa, abrindo seu texto ao interlocutor: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio?” (ROSA, 2001d, p. 37). Bolle afirma que existem dois labirintos distintos: o labirinto natural e o artificial. O natural é “de caráter geográfico, como o sertão”, que é “retrabalhado no romance através da invenção artística, com uma toponímia imaginária superpondo-se à geografia real”. Essa cartografia imaginária é o labirinto verbal, artificial. O sertão, território a oeste e noroeste de Minas Gerais é por si um labirinto, e a reconstrução desse sertão na narrativa de Riobaldo (o que chamo de “mapa”) seria um novo labirinto. Além desses dois níveis, há que se considerar o labirinto construído pelo leitor. Riobaldo confia ao interlocutor o fio de sua narrativa, como se pudesse haver uma Ariadne para sua história. Da frase citada de *Grande Sertão: Veredas* neste parágrafo, chega-se a duas conclusões: a primeira, que Riobaldo é um narrador inconfiável, que conta coisas “fora, divagadas”, que pode mudar sua narrativa e portanto deixar escapar uma possível verdade de sua história – “Conto mal? Reconto” (ROSA, 2001d, p. 77). A segunda conclusão é que o próprio interlocutor (ou leitor) pode não ser confiável. Riobaldo pergunta se pode confiar no interlocutor para dar sequência a sua narrativa, mas em vários momentos observou que o interlocutor, apesar de doutor e saber muito, não conhece o sertão ou a vida jagunqueira. Quando Riobaldo parece querer se fiar na lógica do interlocutor para manter a integridade de sua narrativa, está provavelmente trazendo o interlocutor à sua história, solicitando sua companhia na aventura que é narrar, lembrar e ouvir (ou ler) uma história contada. Portanto, um novo nível de labirinto deve ser considerado, o labirinto em constante construção pelos leitores, por aqueles que acompanham Riobaldo na narrativa da história e criam suas próprias veredas, seu próprio sertão. Citando os termos de Hans Robert Jauss⁴ relativos ao prazer estético, realiza-se a *aisthesis*, uma vez que o interlocutor reconstrói sua percepção da realidade apreendida da obra e de si mesmo, e a *katharsis*, porque este mesmo interlocutor se identifica com a indefinição de Riobaldo e de sua narrativa do sertão, encarando seu próprio *páthos*. Mas é fundamental aqui compreender que com o interlocutor ocorrerá também a *poiesis*, uma vez que este

⁴ Cf. Capítulo 5 – Os Fios Condutores, deste trabalho.

ouvinte/leitor produzirá a partir da narrativa o seu próprio mapa. A partir do mapa criado pela narrativa de Riobaldo, o leitor produz sua cartografia, seu rascunho do mundo que ele experimentou durante a leitura do romance, agora já povoado de experiências do próprio leitor.

Artificiais ou não, os sertões-labirintos são sempre verdadeiros. Ao argumento de que o sertão natural é o real, uma vez que é palpável e perene, identificável fisicamente em terras mineiras, respondo com as palavras de Riobaldo:

“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. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! 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” (ROSA, 2001d, p. 23-24).

Mesmo o sertão natural não pode ser definido, suas fronteiras não são traçadas com exatidão e o conceito de sertão é mutável (como o próprio Willi Bolle atesta, em comparação entre *Grande Sertão: Veredas* e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha). Assim, os níveis do sertão convivem e se complementam, seja quando Riobaldo poetiza a terra em que vive, seja quando a própria terra não se deixa categorizar por medidas exatas, tornando-se poética. Àqueles que buscam interpretações definitivas através dos labirintos sertanejos do romance de Guimarães Rosa, recomenda-se mais uma vez dar ouvidos a Riobaldo, e se resignar com a falta de objetividade: “o sertão nunca dá notícia” (ROSA, 2001d, p. 322). Não há como apontar a intenção primária de um autor, não há como definir uma verdadeira expressão de um texto e não há como prever as interpretações de seus leitores. A obra literária só pode ser definida pelo seu devir, na concepção de Gilles Deleuze:

“Pois não há ser além do devir, não há o um além do múltiplo; nem o múltiplo, nem o devir são aparências ou ilusões. Mas também não há realidades múltiplas e eternas que seriam, por sua vez, como essências além da aparência. O múltiplo é a manifestação inseparável, a metamorfose essencial, o sintoma constante do único. O múltiplo é a afirmação do um, o devir, a afirmação do ser” (DELEUZE, 1976, p. 30).

A complexidade de uma obra literária é tão grande quanto a subjetividade de seu autor e de seus leitores. A tentativa de definir uma obra vasta como a de João Guimarães Rosa é um esforço em vão, se não compreendermos que essa definição é apenas uma das inúmeras possíveis. Se o sertão é o mundo todo, a obra de Rosa é a vida inteira. E a vida, como diz Riobaldo, não é entendível.

3.2. A geogramática

A linguagem narrativa de *Grande Sertão: Veredas* são os traços do mapa de Rosa. Seus neologismos e sua sintaxe movem os territórios estabelecidos em mapas constantemente redesenhados, em que a intelectualidade e o sertanejo se complementam através da linguagem, formando nova sintaxe, produzindo novas palavras e criando um espaço geopolítico imaginário só possível de se localizar durante a leitura. O mapa continua sendo representação ao mesmo tempo em que é criação de um novo território. Essa linguagem é fruto da criação do que poderia ser um conjunto de idioletos – mas que prefiro chamar de “geogramática”, numa contração das influências geográfica e gramatical que dão a cor local aos textos de Rosa. É preciso deixar claro que a geografia tratada aqui é sempre a do mapa, a geografia da criação, sempre a parte cartográfica, em constante elaboração de si mesma. Trata-se de conceito similar à expressão de Edoardo Bizzarri, tradutor de várias obras do autor mineiro para o italiano: “geografia poética”. O termo geogramática, porém, se propõe a ser mais específico: quer lidar com a linguagem e investigar seu uso na construção do mapa de Rosa. Esse mapa se refaz constantemente através da linguagem, que pode ser comparada a um ser vivo, gerando novas expressões, dando à luz neologismos. A identidade autoral de Rosa é marcada pela forma com que usa a linguagem para exprimir sua imaginação e sua experiência de forma absolutamente inédita. Seu uso da linguagem é um comunicado de sua própria elaboração. A linguagem rosiana chama atenção para si mesma, explícita em sua formação.

Na época de lançamento de suas obras-primas, entretanto, muitos não entenderam dessa forma. Em 1958, o poeta Ferreira Gullar criticava duramente *Grande Sertão: Veredas*, como um livro de que não se consegue passar das primeiras 70 páginas, porque daí em diante a história passa a ser “uma história de cangaço contada para linguistas”. Na mesma época, Adonias Filho, também um escritor preocupado em representar o regional, considerou a obra de Rosa “um equívoco literário que necessita ser imediatamente desfeito.” As críticas se debruçavam especialmente sobre o que hoje é considerada uma das maiores

virtudes do texto de Guimarães Rosa: sua capacidade de não imitar o linguajar sertanejo, mas transformá-lo em um amálgama com o linguajar do autor, em que se misturam influências clássicas, mitológicas, científicas, literárias e outras. O médico-diplomata-escritor tratava a linguagem como uma alquimia a ser alcançada através de misturas as mais disparatadas possíveis. O “dialeto” sertanejo serve de matéria-prima para construção de novas linguagens: “Em meus textos quero chocar o leitor, não deixar que repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões acostumadas e domesticadas; quero obrigá-lo a sentir uma novidade nas palavras”, o autor ratifica. A geogramática de Rosa foi criada para que o leitor se incomode e busque o prazer da leitura através desse incômodo. Os mapas e labirintos do escritor não foram desenhados sobre um lugar-comum, mas sobre o sertão, lugar incomum, que pode ser do tamanho do mundo. Um exemplo dessa fronteira movediça refletida na linguagem são as “alusões dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis” na novela “Dão-Lalalão”, de *Corpo de Baile*, uma história romântica e erótica entre um ex-boiadeiro e sua esposa, ex-prostituta, também passada no sertão. Trechos da obra de Dante e da Bíblia são considerados pelo autor como inspiradores, “acumuladores, baterias quanto aos temas eternos”, e inseridos no texto, sendo que o “efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. [...] Células temáticas, gotas da essência” (ROSA, 2003a, p. 86). O uso da dita cultura letrada em meio a tema tradicionalmente popular não é um aditivo puramente artificial, mas a expressão de um intelectual que escreve um tema regional utilizando sua linguagem completa, em conformidade com sua cultura, não se limitando a uma imitação caricata do homem sertanejo:

“Não se trata, no texto, de imaginações exatamente populares. Mas de propositais semi-contrafações destas, para figurar o que, na imaginação de um espectador sensível, é sugerido pelos vultos que o vento parece formar com a poeira calcárea [...] naquele lugar. [...] Devendo tratar-se de espectador rude, roceiro inculto, - alguns elementos básicos foram utilizados: à moda ou *ad instar* de ‘cavalo-de-enxerto’, de planta rústica que serve para receber os enxertos exóticos” (ROSA, 2003a, p. 84).

A linguagem de Guimarães Rosa, rica em seu pluralismo cultural, é ainda alimentada pela criatividade do autor, através de palavras novas. Em geral, o linguajar popular sofre uma “hibridização” com termos cultos, para que se criem os neologismos de Rosa. Em um exemplo típico dessa construção, o vocábulo de língua inglesa *smart* (sagaz, esperto) foi adicionado ao sertanejo, que circunda o termo com a letra “e”: “o *esmar*te homem que é este chefe nosso Zebebé” (ROSA,

2001d, p. 382). Mas a modificação de termos no texto de Rosa também pode ser uma subversão no uso do próprio termo: o advérbio de origem latina “máxime”, significando “principalmente, mormente”, é utilizado como uma interjeição, para ressaltar o que está sendo dito – ou mesmo para valorizar a voz de comando. É interessante notar que a acentuação é modificada (“maximé”), tornando a palavra oxítona, mais apropriada a uma ordem, principalmente se dada oralmente. Rosa sabe que o neologismo tem função estética relevante, que pode funcionar como “palavra nova, desconhecida, inventada, integrando o leitor e mexendo com seu subconsciente” (ROSA, 2003a, p. 73-74), e do interlocutor é esperado que se conscientize e se acostume com o novo termo: “o umbigo da ideia, aos ligeiros pouquinhos, manso ensina” (ROSA, 2001d, p. 579). Digerir a linguagem usada por Guimarães Rosa é um ato de aceitação do jogo pelo leitor. O jogo de Wolfgang Iser, entre o fictício e o imaginário, se inicia a partir dessa aceitação:

“O jogo permite tal distinção [*fictício e imaginário*] porque ambos só podem funcionar como interação, e também porque o próprio jogo se origina dessa interação. [...] No jogo, ganham uma ‘contextualidade’ recíproca, pois o que não tem fundamento só pode se concretizar por meio da contextualidade” (ISER, 1996, p. 326).

Leitor e texto se contextualizam para que a ficção possa ser complementada pela imaginação, e vice-versa. O neologismo é um dos meios de se convidar o leitor para que participe do texto.

Inventar palavras inexistentes e exprimir a alma do interior de Minas são duas ações resultantes de um exercício impressionante, o de conjugar a ficção com a vontade de se expressar, de modo que a obra literária possa criar um vínculo com aqueles que viveram ou não a experiência expressa naquela obra. Não podemos nos limitar a ver os neologismos e as passagens descritivas como a intenção última do autor. Importa justamente o resultado dessa mistura, a alquimia que podemos chamar de “texto”. Não adianta interpretar Guimarães Rosa apenas pelas palavras inventadas ou apenas pela sua maestria em descrever o sertanejo e seu *habitat*. O texto é maior do que isso, porque nele encontramos o resultado do esforço do autor em exprimir sua consideração à sua terra e sua gente através de seus subjetivismos. A linguagem que amalgama sua experiência com sua vontade de escrever é a verdadeira fonte de admiração na obra de Rosa, porque é nela que observamos a complexidade de sua intenção. Não basta ser linguista, não basta ser regionalista, não basta ser apenas observador ou crítico: é preciso saber traduzir toda essa carga

cultural e emocional através de uma verve ficcional, é preciso saber domar a vontade de se expressar através de algo muito pessoal: o estilo. O estilo é a tradução do ânimo – é a voz de uma identidade que se torna independente do autor a partir do momento em que o texto é criado.

“O escritor moderno nasce ao mesmo tempo em que seu texto: não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2004, p. 61)

Obras de ficção podem ser vistas como labirintos em constante construção. O terreno da literatura é como um continente de inúmeros labirintos – uns sendo incorporados a outros, alguns independentes e terceiros sendo somente adjacentes por uma parede comum. No entorno dos labirintos de Guimarães Rosa, desde que as obras foram redigidas (ou erguidas), pode-se encontrar um comércio cheio de uma celeuma constante. Algumas barracas vendem livros de cartas trocadas entre o autor e pessoas completamente alheias à sua literatura, mas atentas a seu valor de mercado. Alguns feirantes, por sua vez, atentam para o lado místico do escritor de Cordisburgo: descrevem cabalas e mapas astrológicos de Riobaldo, Diadorim, Miguilim e até mesmo do próprio Rosa. Na barraca mais limpa e organizada, temos teses sobre seus poemas, seus contos, seus romances e podemos achar os léxicos descritos e definidos, como se essa última ação fosse finita. Os oráculos da feira sempre anunciam uma nova maneira de entrar e sair do labirinto sem ter que enfrentar real perigo ou ameaça: seus livros interpretam as obras ficcionais de Rosa e o leitor desavisado não mais precisa se perder nas viagens de aboiar que podem se bifurcar em viagens ao passado e em lembranças desorientadoras de Riobaldo. Esse mesmo leitor não corre riscos nos desvios de sintaxe e nas invenções sintagmáticas de Rosa. Mas esses mercadores de manuais e interpretações já prontas não avisam que o efeito colateral pode causar tédio profundo. De toda diversidade possível na linguagem, ele colhe um pouco de cada fruto, sem se intimidar com a complexidade de tantas palavras, sintagmas, significados e significantes. Talvez por isso tenha sido incompreendido nas primeiras críticas: não é fácil entender que alguém possa conviver com a complexidade de forma harmônica. Além disso, a publicação de *Grande Sertão: Veredas* se deu em uma entressafra de estilos na classe literária brasileira, que ainda sofria da angústia de influências tardias da primeira fase do modernismo, mas ao mesmo tempo buscava

sua nova identidade. O mal-entendido dos colegas em relação à escrita de Rosa, entretanto, não durou. Em 1967, três dias antes de falecer, João Guimarães Rosa entrava para a Academia Brasileira de Letras. Era, então, saudado por Afonso Arinos de Melo Franco, e seu reconhecimento já estava consolidado:

“Sois o sertanejo Rosa, conhecedor dos grandes espaços e forçado a tirar de si mesmo, no deserto, os antiplanos e os imateriais da construção. [...] Podemos admirar e partilhar em vós a esperança construtora. Não esqueçamos que os chapadões do Brasil Central permitiram, nas artes plásticas, a maior aventura de liberdade formal do mundo moderno, que é Brasília. Ali nada se demoliu, tudo se construiu, no campo livre. Despertastes as inusitadas palavras que dormiam no mundo das possibilidades imaturas. Fizestes com elas o que Lúcio Costa e Oscar Niemeyer fizeram com as linhas e os volumes inexistentes: uma construção para o mundo, no meio do Brasil.”⁵

A linguagem é seu ambiente, seu “campo de pesquisa”. A escrita de Rosa conjuga o sertão e a imaginação culta de um cidadão do mundo, convidando o leitor a participar desse labirinto imaginário através de sua geogramática. É fundamental ressaltar que o autor invoca sua liberdade criadora como tema próprio e como encorajamento ao leitor de reinventar as histórias por ele narradas. Curt Meyer-Clason ratifica essa tese: “traduzir Rosa significa solicitar a ajuda de todas as forças da imaginação; colocar em campo uma tropa inteira de faculdades imaginativas” (ROSA, 2003b, p. 153). Sendo o leitor de certa forma um tradutor do texto para sua própria compreensão, sua “faculdade imaginativa” também é necessária, porque a prosa poética de Rosa exige uma constante interpretação da geogramática. “O livro é tanto um romance quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos)” (ROSA, 2003b, p. 115). Obviamente, a poesia a que se refere Guimarães Rosa está mais ligada ao conceito do lírico do que propriamente à estrutura do poema escrito em verso. O ritmo poético aparece no texto de Rosa, mesmo que esse texto seja escrito em prosa. Estão presentes as pausas, formadas por observações ou palavras que resumem um significado, e pela repetição de termos ou ideias. A linguagem do autor, poética em sua força metafórica, é acompanhada da construção frasal preocupada com o ritmo.

Compreende-se que o gosto é subjetivo, porque não depende apenas da apresentação do objeto, mas também da imaginação e do entendimento do sujeito a que o objeto é apresentado. A representação desse objeto em relação ao sujeito

⁵ Trecho do discurso “O Verbo e o Logos”, de Afonso Arinos de Melo Franco, na posse de João Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras, em 16 de novembro de 1967. Encontrado no endereço eletrônico: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=29&sid=257> em março de 2009.

pode ou não ser aprazível, e se o for, esse objeto é considerado belo por quem o observa. De acordo com Kant, “gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo” (KANT, 1995, p. 55)⁶. Isto é, o belo transige com a satisfação do sujeito, satisfação esta derivada da harmonia entre imaginação e entendimento. Ou seja, a poesia de Rosa (seu mapa em forma de linguagem) busca satisfação estética em seu interlocutor, mesmo quando o texto possa ser considerado hermético ou complexo demais. Um exemplo desse hermetismo é a linguagem escolhida para exprimir a fala de caipiras que Riobaldo trata como “catrumanos”:

“Ossenhor uturje, mestre, a gente vinhemos, no graminhá... Ossenhor uturje...’ Ossos e queixos; e aquela voz que o homem guardava nos baixos peitos, era tão que nem de se responder em ladainha dos santos, encomendação de mortos, responsório” (ROSA, 2001d, p. 401).

Pela definição do *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*, o termo “catrumanos” significa caipiras, e sua etimologia vem de “quadrúmano” (o que tem quatro mãos, ou, de forma mais simples, símio). Está clara a intenção de Riobaldo rebaixar a posição social e intelectual desses caipiras de expressão tacanha e valentia duvidosa. Ao leitor, cabe buscar os significados de termos como “uturje” (corruptela de intrujir, de acordo com Nilce Sant’Anna Martins e seu *Léxico de Guimarães Rosa*), seja em um léxico ou pela sua própria compreensão do texto, e interpretar a poesia presente no amálgama da mimetização da fala caipira com a sintaxe intelectual do autor. Chega-se a um oximoro na linguagem textual de Rosa: o hermetismo expressivo. A ideia do jogo entre texto e leitor é mais uma vez demonstrada, desta vez de maneira quase explícita: o jogo de interpretação do que é hermético – e, no entanto, foi expresso. A poesia do romance eleva o sentido das palavras a um nível acima de seu significado enciclopédico, permite que esse sentido vagueie pela imaginação do leitor, pelas suas possíveis análises lógicas e afetivas do texto. O hermetismo pede a hermenêutica, se considerarmos a interpretação também como um jogo entre texto e leitor. O autor mineiro escreve seu texto escondendo seu significado em veredas e descaminhos labirínticos, licenciado

⁶ Para um melhor entendimento da passagem, salientamos que a melhor tradução para “complacência” e “descomplacência” seria termos santicamente mais precisos, tais como “satisfação” e “insatisfação”, claramente resultantes da experiência do belo, de acordo com a Professora Doutora Carlinda Fragale Pate Nuñez.

pela poesia, e cabe ao leitor decodificar esse texto (expresso, mesmo que escondido entre licenças poéticas).

Riobaldo cita a poesia quando analisa seu próprio narrar: “revirei meu fraseado. Quis falar em coração fiel e sentidas coisas. Poetagem” (ROSA, 2001d, p. 209). E através deste exemplo de metalinguagem, é possível observar uma das formas com que o labirinto do grande sertão é traçado. Aqui, o termo “poetagem” parece ser o resumo da ideia a ser expressa pelo narrador, mas a definição literal não é dada. O próprio autor concorda com a crítica de Roberto Schwartz em que se afirma que as sentenças inacabadas podem ser vistas como “chave de toda a expressão” (ROSA, 2003b, p. 318) de seu texto. Se a condição de Riobaldo é o devir, não há porque sua narrativa ser definitiva. É como um fio no labirinto, cabe ao leitor aceitá-lo ou não. Outro exemplo de labirinto narrativo e gramático como mimesis de uma situação é a tentativa de Riobaldo expressar seu sentimento dúbio em relação a Diadorim e ao mesmo tempo sua obrigação moral de preferir o relacionamento amoroso com Otacília:

“Do ódio, sendo. Acho que, às vezes, é até com ajuda do ódio que se tem a uma pessoa que o amor tido a outra aumenta mais forte. Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe” (ROSA, 2001d, p. 204).

A impossibilidade de um relacionamento amoroso com Diadorim leva Riobaldo a uma tentativa de direcionar seus sentimentos para Otacília, a noiva prometida. Mas o amor é um sentimento: não se reprime, nem se limita. Seria necessário não amar Diadorim para que o coração de Riobaldo não se espalhasse, não se dividisse entre ela e Otacília. A sentença final (“tudo cabe”), isolada, perde todo o sentido se não for precedida pela poética imagem do sentimento amoroso que se divide e ao mesmo tempo cabe em um mesmo coração.

A poesia de Guimarães Rosa, ao contrário do que possa parecer, não é vaga, nem sua escolha de termos e sintaxe é feita ao acaso. A aparência de indefinição e os espaços deixados em aberto são propositais. A palavra é ferramenta precisa. Análoga às palavras de Riobaldo, “vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (ROSA, 2001d, p. 429), a escrita é exata, a leitura deve ser aprendida, mas sempre para que se questione, para que as perguntas do texto se transformem em novas indagações do leitor. Nada é definitivo

na demarcação do sertão, que é dentro da gente. O texto-mapa recorre até mesmo a contradições para, de modo preciso, indicar a indefinição. Em certa passagem, Riobaldo orgulha-se em narrar a majestade do rio São Francisco: “por aqui, o senhor já viu: *Rio* é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é vereda. E algum ribeirão” (ROSA, 2001d, p. 90). Entretanto, na sua narrativa, o próprio sertanejo reconhece o valor de outros rios: “olhe: o rio Carinhanha é preto, o Paracatu moreno; meu, em belo, é o Urucuia – paz das águas...” (ROSA, 2001d, p. 43). A contradição não impede o leitor da possibilidade interpretativa de que, mesmo que existam outros rios pelos gerais, o Francisco é o rio por excelência. A poesia de Rosa não está apenas no neologismo, na sintaxe subvertida, mas também entremeada nas possibilidades interpretativas do texto: sua poesia se encontra também na forma narrativa de Riobaldo.

A forma narrativa é a forma do mapa em constante movimento. Riobaldo se declara um narrador inepto em vários momentos, e é interessante analisar alguns desses momentos para que se possa perceber a construção labiríntica do texto por Guimarães Rosa e o potencial interpretativo desse texto – isto é, a possibilidade oferecida ao leitor de construir seu próprio mapa.

Ao narrar a última batalha de seu bando contra o bando do jagunço Hermógenes, em que Diadorim vai morrer, Riobaldo prepara o ouvinte para o fim da guerra, o fim de Diadorim e o fim da história. Fins terríveis, em que sua dor será narrada (e a partir desse instante, compartilhada pelo interlocutor). “Somenos sei, e conto mal certo, o que os três dias foram, no seguinte. Se soalerte o senhor, que estamos descambando: o senhor mesmo se prepare; que para fim terrível, terrivelmente” (ROSA, 2011d, p. 574). E revive, durante o narrar, a angústia de esperar por um futuro incerto, agora aliada à culpa de ter saboreado previamente sua vitória na guerra em que perderia seu companheiro amado:

“Eu podia? Como é que vou saber se é com alegria ou lágrimas que eu lá estou encaixado morando, no futuro? Homem anda como anta: viver vida. Anta é o bicho mais boçal... E eu, soberbo exato, de minha vitória!” (ROSA, 2011d, p. 574).

A inépcia em contar, prevenida por Riobaldo, é análoga à inépcia em viver, já que a vida é um labirinto sem certezas: o homem anda, boçal, ignorante, por este

labirinto. E o interlocutor foi avisado: se quiser continuar a escutar/ler a história, que se prepare: viver, como se sabe, é muito perigoso...

Antes mesmo do fim, o ex-jagunço já alertava que não podia contar com exatidão suas experiências, não por disfarçar ou mentir, mas por não saber fazê-lo de outro modo. E pede a cumplicidade do interlocutor, para que não denuncie os possíveis crimes de Riobaldo:

“Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. [...] O senhor é homem de pensar o dos outros como sendo o seu, não é criatura de pôr denúncia. [...] Não. Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar”. (ROSA, 2001d, p. 114)

Mais do que o convite à cumplicidade por sua vida de jagunço, porém, o ex-chefe Tatarana convoca o ouvinte a comungar com ele da história, mesmo que ela seja mal contada. Aliás, o narrar mal não deixa de ser mais uma possibilidade de aproximação entre o narrador e o leitor: reconhecer na narrativa os obstáculos, as incertezas e até mesmo os erros pode ser reconhecer uma estratégia de sedução do narrador, uma vez que seu interlocutor pode reconhecer nessa inépcia sua própria inabilidade com sua história e, através desse reconhecimento, deixar que se realize a *katharsis* preconizada por Jauss.

Guimarães Rosa define seu romance como um “monólogo emotivo”, em contraposição a um “diálogo emotivo” (ROSA, 2003b, p. 148). No entanto, como bem notou Curt Meyer-Clason, o interlocutor, mesmo calado, participa. É ele quem ajuda a parir a narrativa, é ele quem ajuda a construir o mapa, porque está na criação da narrativa a consciência de que existe um leitor:

“Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi. O senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. Mas não se avexe, não queira chuva em mês de agosto. Já conto, já venho – falar no assunto que o senhor está de mim esperando.” (ROSA, 2001d, p. 506)

Esse diálogo emotivo se realiza por vários caminhos. Um deles é a mimetização de uma vida incompreendida (como de resto me parece, todas as vidas o são) através de uma narrativa incerta, de “palavras tortas”. Se Riobaldo conta a vida que não entendeu, sabe que seu interlocutor pede por mais narrativa, pede por fios que o conduzam junto ao narrador por novas trilhas do labirinto que está sendo construído. O ex-jagunço pede calma a seu companheiro de viagem no mapa que está sendo traçado, para que mais uma parte desse mapa seja rascunhada e

expressa. A coragem de expressar sua história é fundamental para que o narrador possa manter sua companhia: por que acompanhar uma narrativa incerta, errada, se não pelo fascínio que a essa mesma narrativa exerce, ao se mostrar significativa de uma vida trágica e complexa? E por que esse fascínio do interlocutor por essa vida trágica e complexa? Talvez porque, como de resto, me parece, todas as vidas o são.

A geogramática de Rosa é composta de geografia e gramática particulares, reinventadas pelo autor, assim como a narrativa de Riobaldo é composta pela recriação subjetiva de sua história. Quase ao final de *Grande Sertão: Veredas*, sabemos que Riobaldo contou toda sua história pela primeira vez ao compadre Quelemém. Pois foi esse compadre que o ensinou o valor do que é narrado:

“O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa.” (ROSA, 2001d, p. 214).

Adentrar o labirinto do contar é percorrer toda a história através apenas da voz narrativa, sem se preocupar com os fatos, com o “inteirado em si”, mas sim com a transcendência que ocorre por essa voz, com o que o fato pode vir a ser através dessa voz. O compadre Quelemém, referência constante do narrador-protagonista Riobaldo, exigiu a “sobre-coisa”, a metafísica do fato. Pelo tratamento dado às palavras que ajudam a traduzir a história e pela construção constante dos mapas sobre o território percorrido, podemos dizer que a transcendência dos fatos é a narrativa. A narrativa é a possibilidade de o fato vir a ser, mesmo que esse fato venha a ser inúmeras interpretações, de onde surgirão inúmeras novas narrativas.

3.3. Os nomes no redemunho

No redemoinho narrativo, contado incerto e trazendo em si uma variedade de ideias que se multiplicará em inúmeras novas ideias, existe também uma variação de nomes que incita o leitor à curiosidade. Afinal, até mesmo o narrador-protagonista pode ser chamado por mais de um nome, o que poderia denotar algum propósito em relação à história narrada. Em geral, pode-se entender que a cada nome atribuído a um personagem, delimita-se uma característica deste personagem. Cada novo nome

dado ao mesmo personagem forma uma história. O conjunto dessas histórias é a história geral desse personagem. Respeitando a ideia de que toda fronteira em *Grande Sertão: Veredas* é demarcada de modo que os territórios avancem uns sobre os outros (sendo as linhas fronteiriças borradas em sua função demarcatória), esses nomes vão se amalgamar em uma só personalidade, e mesmo suas diferentes histórias vão ter interseções. Por exemplo, Diadorim e Reinaldo convivem ao mesmo tempo na história do personagem, mesmo que o leitor aceite a interpretação de que Diadorim é o nome usado pelo personagem na relação entre ele e Riobaldo, e aceite que Reinaldo é seu nome escolhido para o mundo jagunço. São fios narrativos que se entrelaçam, porque mimetizam os também entrelaçados papéis desenvolvidos por cada um de nós.

No caso de Riobaldo, os diferentes nomes ajudam a localizar as sequências narrativas em suas referentes cronologias. Riobaldo é chamado pelos companheiros jagunços de “Tatarana” (do tupi: *tatá*: fogo, *rana*: que parece), por sua pontaria certa, e mais tarde será batizado pelo ex-chefe Zé Bebelo de “Urutú-Branco”, ao tornar-se chefe do bando. Mas os nomes dados a Riobaldo não duram muito tempo. “Por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim, primeiro, *Cerzidor*, depois *Tatarana*, lagarta-de-fogo. Mas firme não pegou. Em mim, apelido quase não pegava. Será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feitio?” (ROSA, 2001d, p. 178-179). Após a morte da mãe, Riobaldo foi criado por padrinho (provavelmente, seu pai natural), estudou e prometia ser professor, foi jagunço, foi fazendeiro. Assim como os apelidos, o sertanejo não se acomodava em um feitio: “Eu queria a muita movimentação, horas novas. Como os rios não dormem. O rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer é chegar a ser mais grosso, mais fundo” (ROSA, 2001d, p. 450). Riobaldo cresce em sua vontade. Em certa altura da vida, quer guerrear, experimentar ser jagunço e crescer como tal. Quer “engrossar e se aprofundar” em ser aquilo a que se propõe. Mas no decorrer da guerra, restava a ele seu nome: “Eu Riobaldo, jagunço, homem de matar e morrer com a minha valentia. Riobaldo, homem, eu, sem pai, sem mãe, sem apego nenhum, sem pertencências. [...] Eu estava fechado, fechado na ideia, fechado no couro” (ROSA, 2001d, p. 218). Na guerra, os apelidos dados por outros sucumbem à necessidade de Riobaldo estar em si mesmo, de ter seu nome próprio e domar seus medos.

Riobaldo acredita no seu devir, e faz valer sua vontade: mata para se tornar chefe do bando de jagunços que vai guerrear contra Hermógenes em sua última batalha. É a vontade de se tornar o Chefe, mais um nome em maiúscula, no momento em que “Ah, eu, meu nome era Tatarana!” (ROSA, 2001d, p. 452), o cerzidor de boa pontaria. Até que passa a ser chefe, e precisa ser rebatizado pelo antigo líder, o auto-exilado Zé Bebelo, porque Riobaldo agora “é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco” (ROSA, 2001d, p. 454). E esse vai ser seu nome de chefe dos jagunços. No calor da guerra contra Hermógenes, não importa a dúvida sobre o pacto – ou a relação do homem com deus e com o diabo. Sua vontade de ser chefe era reafirmada em sua transformação. Naquele momento, Riobaldo lidera jagunços, se impõe como chefe, e deve ser chamado de “Urutú-Branco”:

“Se não vivei Deus, ah, também com o demo não me peguei – refiro ; mas um nome só eu falava, fortemente falado baixo, e que pensado com mais força ainda. E que era: – Urutú Branco!... Urutú Branco!... Urutú Branco!... Cujo era eu mesmo. Eu sabia, eu queria” (ROSA, 2001d, p. 570).

Entretanto, anos depois das guerras, o sertanejo já não se reconhece mais como jagunço: “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!” (ROSA, 2001d, p. 232). O protagonista-narrador prefere não se reconhecer em seu passado, e ao mesmo tempo constrói toda a narrativa através de sua história. Mas como se interpretar? Como saber de si? Rosa demonstra a incerteza do homem quando narra a si mesmo: “De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa” (ROSA, 2001d, p. 115). Riobaldo é outro, não admite a influência do passado quando se define no presente.

Além disso, Riobaldo não se reconhece como jagunço porque não se reconhece nos outros jagunços. “Aqueles? Diadorim e os outros? Eu era diferente deles” (ROSA, 2001d, p. 210). Ao notar que os jagunços comemoravam a chegada de soldados contra quem iam guerrear, o protagonista se vê tomado de perplexidade: “Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro” (ROSA, 2001d, p. 374). O narrador pode expressar seu arrependimento enquanto reconstrói sua história, e por isso a conta por vias tortuosas, em que a história e a análise da história se fazem ao mesmo tempo. Riobaldo está fendido

entre seu presente e seu passado: “era um homem danado diverso, era, eu – aquele jagunço Riobaldo” (ROSA, 2001d, p. 473). E ao analisar sua própria história, Riobaldo se sente perplexo pela vida sem destino que experienciou:

“Conforme eu pensava: tanta coisa já passada; e, que é que eu era? Um raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão. O mais que eu podia ter sido capaz de pelear certo, de ser e de fazer; e no real eu não conseguia. Só a continuação de airagem, trastejo, trançar o vazio. Mas, por quê? – eu pensava. Ah, então, sempre achei: por causa de minha costumação, e por causa dos outros. Os outros, os companheiros, que viviam à-toa, desestribados; e viviam perto da gente demais, des governavam todaa-hora a atenção, a certeza de se ser, a segurança destemida, e o alto destino possível da gente. De que é que adiantava, se não, estatuto de jagunço? Ah, era. Por isso, eu tinha grande desprezo de mim, e tinha cisma de todo o mundo. Apartado” (ROSA, 2001d, p. 420).

Mesmo durante sua experiência como jagunço, Riobaldo se via diferente dos outros jagunços, era “apartado” e sentia desprezo por aquilo. Entretanto, praticou a vida errante jagunça até se tornar chefe. Os labirintos do sertão que o levaram a ser o Urutú-Branco são os mesmos labirintos da incerteza de viver. A diferença de Riobaldo para os outros jagunços parece ser sua consciência do que foi, do que se tornou e – principalmente – a consciência de que o tornar-se é contínuo em nossas vidas. Através da crueldade da guerra, do “horror que me deu – o senhor me entende? Eu tinha medo de homem humano” (ROSA, 2001d, p. 422), o jagunço compreendeu a travessia, o “homem humano”, demasiado humano, que transborda sua humanidade em devir, mesmo que por vezes se torne o que não é – ou não deseja ser. E Riobaldo narra sua história em um instante em que reflete sobre ela, um instante de recordação e de compreensão de que ele, Riobaldo, sabe hoje de suas vontades:

“Mas, não durava daí, menosmente, eu esquentava outra vez meus altos planos, mais forte; eu refervesse. Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutú-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão. Hoje eu quero é a fé, mais a bondade. Só que não entendo quem se praz com nada ou pouco; eu, não me serve cheirar a poeira do cogulo – mais quero mexer com minhas mãos e ir ver recrescer a massa... (ROSA, 2001d, p. 560)”

Riobaldo, o Tatarana, o jagunço, o Urutú-Branco. O que já foi devir hoje é experiência. E sua narrativa é a mimesis dessa experiência.

Em *Grande Sertão: Veredas*, Diadorim é a figura que fundamenta a contínua relação entre experiência e narrativa. Narrar é abrasar a experiência, vivenciar essa experiência de modo diverso do que já foi vivido. Assim como relatar a história de seu suposto pacto com o diabo faz com que sua “dor passe”, enquanto Riobaldo expõe sua relação com Diadorim seu *páthos* se abrandando. Ao narrar sua paixão por

Diadorim, Riobaldo a revive em catarse, como um leitor de si mesmo. Desde que Riobaldo se apaixona por seu então colega de jagunçada, sabe-se que entre eles existirá uma relação única e secreta, sempre alimentada pela paixão recíproca, “pois então: o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...” (ROSA, 2001d, p. 172). O jagunço Reinaldo deixa entrever seu mistério, como se promettesse uma prenda ao fim de um jogo.

Diadorim encontra Riobaldo ainda criança, e não se sabe seu nome. É chamado de “Menino”. Desde então existe uma “transformação, pesável” que o narrador não sabe definir. “Muita coisa importante falta nome” (ROSA, 2001d, p. 125), o narrador se resigna a comentar. Ainda não há como nomear o ser amado, se ainda não se sabe o que se sente por ele. A atração física que Riobaldo vai sentir pelo menino já crescido, agora denominado Reinaldo, não é completa por falta de coragem: “eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram” (ROSA, 2001d, p. 154). Essa atração dissimulada vai manter um paralelismo com a dupla identidade de Diadorim até sua morte. Sobressai, então, o que pode ser exposto: a admiração de Riobaldo pela maestria guerreira de sua paixão:

“Mas, um, era Diadorim – montado à baiana, gineta, com estribos curtos e rédea muito ponderada, bridando bem, em seu argel travado, às upas: cavalo bulideiro, cavalo de olhos pretos conforme como a noite – Diadorim, que era o Menino, que era o Reinaldo.” (ROSA, 2001d, p. 467)

A admiração é o sentimento mais próximo da paixão que Riobaldo se permite demonstrar, até que a morte revela o segredo que Diadorim não pôde compartilhar com seu amado. A tragédia de Riobaldo em relação a Diadorim é conhecer a verdade de Diadorim no momento em que ela não pode mais ser compartilhada como ambos desejavam:

“*Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... Reze o senhor por essa minha alma. O senhor acha que a vida é tristonha?” (ROSA, 2001d, p. 620-621)

A pergunta final de Riobaldo é patética, perdida em uma emoção subjetiva demais para que possa ser respondida. A pergunta, assim como a paixão de Riobaldo por Diadorim, permanece nele, e sua narrativa o faz caminhar de novo por esse *páthos*. O nome do Menino/Reinaldo/Diadorim/Deodorina não importa mais nessa catarse. Riobaldo agora a chama de “meu amor” (“E eu não sabia por que

nome chamar; eu exclamei me doendo: - ‘Meu amor!’” (ROSA, 2001d, p. 615)), o nome mais genérico e ao mesmo tempo mais particular, mais subjetivo que pode haver.

Revivendo a experiência desse amor que não se realizou, Riobaldo entrega ao interlocutor todos os nomes possíveis do ser amado, inclusive o mais íntimo – o que nem Diadorim soube ter.

Também é comum no romance de Rosa encontrarmos um mesmo personagem com nomes variados porque os outros entendem seu nome de uma forma diferente. Riobaldo metamorfoseia um nome ouvido do interlocutor: “E como é mesmo que o senhor fraseia? *Wusp?* É. Seo Emílio Wuspes... *Wúpsis...* *Vupses*” (ROSA, 2001d, p. 87). A consciência de Guimarães Rosa de que existe um receptor a decodificar a mensagem está presente até mesmo em detalhes como este, em que um signo fundamental como um nome próprio pode ser mal entendido, e assim transformado em algo novo. Riobaldo o trata por “Alemão Vupes”, o que significa que esse senhor não é visto por ele como é visto pelo seu interlocutor, que o trata por “Emílio Wusp”. Pode-se interpretar por essa diferença de visões as diferentes condições sociais, mas também os diferentes interesses entre Riobaldo e o interlocutor. Para Riobaldo, o alemão foi um reencontro com o passado de jagunço, quando encontrar com um estrangeiro interessado em atravessar o sertão era novidade. O nome não importava tanto quanto a presença física de um homem estranho ao ambiente sertanejo.

No meio da última guerra contra Hermógenes, um homem traz dois burricos e uma moça pelas gerais. É dito a Riobaldo, já chefe dos jagunços, que esse homem se chama “Abrão”. O chefe Tatarana associa o nome escutado com o nome do pai de sua noiva prometida:

“Seô Habão? Vigia se ele não traz consigo uma donzela formosíssima, ou se traz em apenas desilusão... E o Trigoso disse, estava dizendo completo. Ela era! Otacília. Otacília. Eu tinha de escutar, outra vez, o Trigoso da verdade das coisas menos sabia.” (ROSA, 2001d, p. 580).

Por uma confusão de nomes (Abrão – Habão – Adão), Riobaldo acredita que essa moça possa ser sua noiva prometida, Otacília, e parte em sua busca com dois jagunços, deixando seus subordinados (Diadorim inclusive) à espera. Mas a procura pela moça e seu pai no meio das chapadas se mostra mais longa do que o

esperado, e o chefe decide voltar sozinho para onde estavam seus homens, deixando dois jagunços continuarem o caminho da busca. Após a guerra, Quipes e Alaripe voltam, com a notícia:

“- ‘Era a vossa noiva não, Chefe...’ – o que Alaripe relatava.
– ‘O homem se chamava só Adão Lemes, indo conduzindo a irmã dele, fazendeira, cujo nome é Aesmeralda... iam de volta para suas casas... Os que, então, no Porto-do-Ci deixamos, na barra do Caatinga...’
Tanta gente tinha o mundo... – eu pensei. Tanta vida para a discórdia.” (ROSA, 2001d, p. 613).

Seria apenas mais um desvio na caminhada pelo sertão, não tivesse ocorrido a morte de Diadorim entre a busca e a volta dos jagunços. Na solidão indizível de encarar a morte do ser amado, Riobaldo conhece também a desesperança do engano: mesmo a noiva prometida não chegaria naquele momento. A promessa de uma alegria se desfaz. Mais uma vez, “o sertão é uma espera enorme” (ROSA, 2001d, p. 591).

A metáfora dos nomes mal entendidos é determinante em relação ao destino de um cavaleiro que depende de indicações para traçar o sertão. Guimarães Rosa parece mimetizar o trajeto de Riobaldo através da trajetória de sua narrativa. As idas e vindas, os erros e acertos do ex-jagunço são contados também em idas e vindas, com erros e acertos. E a variedade de nomes atribuídos a uma mesma pessoa (ou a um mesmo local) pode determinar a interpretação do leitor. Um dos melhores exemplos dessa metáfora dos nomes indeterminados está relacionado com a dúvida maior de Riobaldo, isto é, se ele é ou não pactário com o diabo. O pacto, como se sabe, foi feito em um local denominado pelo protagonista-narrador de *Veredas Mortas*, para onde ele foi avisado de que deveria ir se quisesse encontrar o demônio. Na primeira citação ao lugar, o ex-jagunço pede ao interlocutor que não ouça aquele nome:

“*Veredas Tortas-veredas mortas*. Eu disse, o senhor não ouviu. Nem torne a falar nesse nome, não. É o que ao senhor lhe peço. Lugar não onde. Lugares assim são simples – dão nenhum aviso. Agora: quando passei por lá, minha mãe não tinha rezado – por mim naquele momento?” (ROSA, 2001d, p. 113).

Já aposentado da jagunçada, Riobaldo soube por um vizinho e por seu compadre Quelemém que o lugar se chama *Veredas-Altas*, e não *Veredas-Mortas*. Essa descoberta causou-lhe febre e alucinações, justamente pela dúvida do que realmente houve naquela passagem. Até o fim, Riobaldo se pergunta se fez mesmo

pacto com o diabo, mesmo agora sabendo que não esteve no local certo. Não sabe nem mesmo se existem as “Veredas-Mortas”. É um “lugar não onde”, lugar em que o estar não é necessariamente material, mas espiritual (ou psicológico, de acordo com a interpretação). Um local mágico, fisicamente inexistente. Isto é, não seria necessário estar ali para que houvesse o pacto. Os nomes são jogados no redemoinho, cabe àquele que quiser recuperá-los mergulhar nesse redemoinho, procurar por definições que estão em eterno amalgamar. Os nomes no redemoinho são sinais que indicam o interior do labirinto.

O Tal, o Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos, o Que-Diga, o Outro, o figura, o Morcegão, o tunes, o dêbo, o carôcho, o mal-encarado, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira, o Demo, o Diabo, o Ocultador, o Cujo, o Dado, o Danado, o Bode-Preto, o Xú, Ele, o O, o que-não-existe, o Dono do Redemunho.

Os termos listados acima são alguns dos nomes dados ao diabo por Riobaldo durante a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*⁷, muitas vezes citados em série, sem orações que os separem. De todas as características possíveis de serem consideradas, é interessante a este trabalho, em um primeiro momento, realçar os três últimos nomes atribuídos: o O, o Que-não-existe e o Dono do redemunho. As três alcunhas, postas nessa sequência, podem parecer contraditórias entre si, mas ao mesmo tempo traduzem um paralelismo com o sentimento de Riobaldo em relação à ocorrência de seu pacto. A dúvida residente na existência desse pacto é o grande *motto* da narração do romance, e pode se resumir a três fases:

- 1) a crença no diabo como senhor de um poder necessário ao jagunço, o poder da guerra. Ele seria o “O”, *i.e.*, é o que determina (vitória ou derrota). Seria o todo-poderoso no que tange à destruição.
- 2) a descrença na existência de um poder realizador do mal, já que existe um Deus bondoso, senhor de tudo o que existe. O diabo seria uma ideia, não um ser. É uma ideia do que não existe.

⁷ vide ROSA, 2001d, p. 55 e p. 317.

3) a desconfiança de que o diabo seria, na verdade, o senhor da dúvida.

Está claro, porém, que as três fases são concomitantes. Conjuguar o diabo como ideia e como ser que gera dúvida é a primeira conclusão: a própria dúvida da sua existência é uma prova de que ele existe, já que essa dúvida causa angústia e desespero, próprios, de acordo com a mitologia católica, do reino dos infernos. E, se ele existe, é senhor das angústias, senhor de todo mal, do qual pedimos a Deus que nos livre. Existe, porém, a eterna armadilha lógica da dúvida: se ela é prova de sua existência, é também, em si mesma, a descrença em sua existência. Os nomes do diabo são a expressão dessa questão cíclica que tanto aflige o protagonista do romance.

“Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro” (ROSA, 2003b, p. 238).

Mesmo que não se creia no misticismo apregoado por Guimarães Rosa, a leitura do próprio autor de sua obra não deixa de ser um apontamento para a questão do senso comum e da interpretação da incerteza. O obscuro é necessário para que se possa buscar alguma definição, mesmo que sem a certeza de um encontro. A dúvida da existência do diabo está em evidência constante no romance de Rosa, e não me parece respondida nas páginas do texto. Mesmo Deus, o porto certo das indagações e angústias, é figura humanizada e, portanto, fragilizada em sua eterna sabedoria e certeza:

“Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?” (ROSA, 2001d, p. 359).

Se a onisciência e a onipotência divinas dependem do homem, sua onipotência também não é garantida, visto que Deus abandona e é abandonado pelos jagunços: “Deus, para qualquer um jagunço, sendo um inconstante patrão, que às vezes regia ajuda, mas, outras horas, sem espécie nenhuma, desandava de lá – proteção se acabou.” (ROSA, 2001d, p. 250).

Ao observar a grandeza do mundo, Riobaldo sabe que o deus de que Ihe falam (onipotente, onisciente, onipresente) não pode sobreviver a essa infinidade de relações sem se fragmentar. O deus em que o jagunço aprendeu a acreditar não

pode existir em um mundo tão inconstante. A lógica e o misticismo não podem ser imutáveis, é preciso que o obscuro tenha seu lugar – seja na terra, seja no céu. O obscuro é mais do que necessário, é inevitável:

“Deus está em tudo – conforme a crença? Mas tudo vai vivendo demais, se remexendo. Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez. Como é que se pode pensar toda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com estes negócios gerais? Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo. Eu penso é assim, na paridade. O *demônio* na rua... Viver é muito perigoso; e não é não.” (ROSA, 2001d, p. 328).

É inevitável estar no “cômputo”, na encruzilhada, encarando a paridade entre Deus e o Diabo. A especulação de Riobaldo humaniza essa religiosidade, tornando a santíssima trindade a relação entre deus, demônio e homem. A natureza do sertão é pano de fundo para uma investigação da alma, da *psiquê* desse jagunço. Um exame feito pelo próprio Riobaldo, que acredita no misticismo, acredita no homem, e acredita que exista uma relação profunda entre o que é indefinido e o que já é sabido.

“É preciso de Deus existir a gente, mais; e do diabo divertir a gente com sua dele nenhuma existência. O que há é uma certa coisa – uma só, diversa para cada um – que Deus está esperando que esse faça. Neste mundo tem maus e bons – todo grau de pessoa. Mas, então, todos são maus. Mas, mais então, todos não serão bons? Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na consciência; para penar, não se carece: bicho tem dor, e sofre sem saber mais porquê. Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas; também, cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. Estou dando batalha. É preciso negar que o “Que-Diga” existe. Que é que diz o farfal das folhas? Estes gerais enormes, em ventos, danando em raios, e fúria, o armar do trovão, as feias onças. O sertão tem medo de tudo. Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem – que Ele é bondade adiante, quero dizer. O senhor escute o buritizal.” (ROSA, 2001d, p. 329)

É preciso que se creia em Deus e que se negue o diabo. Não que seja necessária a existência de um e a inexistência do outro, mas é necessário o acreditar. O sertanejo dá batalha e nega o “Que-Diga”, e encontra a existência de Deus na alegria e na coragem. Deus e o Diabo estão também no homem, não importa se existam ou não. Willi Bolle afirma que não há como negar o “componente diabólico” na cena do pacto de Riobaldo com o diabo, com o que concordo. Existe, sim, a ideia do “Dono do redemunho”, e Riobaldo carrega consigo essa ideia, somatiza a presença dessa ideia em febre e em tremedeiras doentes. Bolle, entretanto, nega a interpretação da cena como um “renascimento telúrico e vital” do jagunço, afirmando que “o pacto é fechado com Satanás em pessoa” (BOLLE, 2004, p. 172). Acontece que Satanás não aparece na noite do pacto, pelo menos em pessoa. A dúvida sobre o pacto do protagonista-narrador com o diabo se renova a

cada vez que o ex-jagunço comenta a ocasião. Ele mesmo não saberá se fez ou não o pacto: a “lufa de um vendaval grande, com Ele em trono” (ROSA, 2001d, p. 437) não veio, quando Riobaldo esperava pelo diabo nas Veredas-Mortas, à meia-noite. Ao chamar pelo Satanás, “só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (ROSA, 2001d, p. 438). Riobaldo não viu, não presenciou o diabo, e mesmo assim não sabe em que acreditar, sempre indefinido em sua própria fé, sempre duvidoso de em que acreditar, sabendo que a verdade não pode ser demonstrada. “Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido” (ROSA, 2001d, p. 438). O futuro chefe Tatarana voltou das Veredas-Mortas e foi dormir, descansar da lembrança do que “enfim que nada não tinha me acontecido” (ROSA, 2001d, p. 440). Mas a partir daquele dia, não sonhava mais, as ideias eram mais claras, os cavalos o obedeciam. O jagunço desconfiava de que isso fosse um sinal. O pacto existiu ou não? Riobaldo é o homem que viria a ser chefe do bando depois da noite em que foi ter com o Satanás. Reconhecia em si a vontade de poder, mas a que creditar essa vontade?

“Por curto: minto, se não conto que estava duvidoso. E o senhor sabe no que era que eu estava imaginando, em quem. Ele é? Ele pode? Ainda hoje eu conheço tormentos por saber isso; trastempo que agora, quando as idades me sossegam. E o demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito remanchas n’água. A saúde da gente entra no perigo daquilo, feito num calor, num frio. Eu, então? Ao que fui, na encruzilhada, à meia-noite, nas Veredas Mortas. Atravessei meus fantasmas? Assim mais eu pensei, esse sistema, assim eu menos penso. O que era para haver, se houvesse, mas que não houve: esse negócio. Se pois o Cujo nem não me apareceu, quando esperei, chamei por ele? Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe? Não será o pior?... Ah, não: não declaro” (ROSA, 2001d, p. 499).

Se o diabo não existe, vender a alma, então, é intransitivo: “meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador...” (ROSA, 2001d, p. 501). O medo de Riobaldo é o medo de quem sente ter a alma livre, mas não compreende essa liberdade como devir. É o medo de estar obrigado a lutar contra sua liberdade de tornar-se, o medo do que se amarra a dogmas, sejam religiosos, sejam dogmas subjetivos, inerentes a sua personalidade.

“E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso...”

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. Nenhum!” (ROSA, 2001d, p. 26).

A melancolia de não se poder ter certeza sobre as coisas, de não se poder alcançar uma verdade, é aplicada até mesmo ao que é palpável, porque mesmo o palpável não é eterno, e se transforma. Se a cachoeira pode deixar de ser, por que então o diabo, imaterial, deve ser considerado sempre verdadeiro? Pois se tudo depende de alguma outra coisa para existir, o diabo “por si” não existe. É preciso que haja o homem, o “sentidor”, aquele que acredita, para poder haver o “sentente”, aquele que é acreditado. Pela dúvida de Riobaldo, o diabo está relacionado ao homem e a suas incertezas: “o diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano” (ROSA, 2001d, p624). E a incerteza da vida está no destino desse homem. O destino é tão grande e indefinível como o é o sertão. Durante a guerra, Riobaldo teve tempo de acreditar em sua derrota e também em sua vitória e, ao lembrar, revive suas angústias e reconhece nelas o sentimento da dúvida, a incerteza da existência do seu pacto. Pacto com quem, enfim? É o próprio Riobaldo quem responde: “*Satanão! Sujo!*... e dele disse somentes – S... *Sertão... Sertão...*” (ROSA, 2001d, p. 607). O sertão é o destino incerto do homem. O pacto de Riobaldo é com a vida, e suas incertezas.

3.4. Travessia

No momento em que Riobaldo narra sua história, ele é um fazendeiro de cabelos esbranquecidos, casado com Otacília. Suas memórias o acompanham e serão companhia do leitor durante todo o romance. E seu amor ainda é compartilhado entre presente e passado, entre Otacília e Diadorim:

“De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 2001d, p. 40)

Neblina é o que turva, o que embaça, o que dificulta a visão. Seja em sua memória – visão do passado, seja em seus dias de fazendeiro – visão do presente, o sentimento amoroso de Riobaldo é confuso, porque a figura de Diadorim se mantém, suspensa como as gotículas de água que formam a névoa, desde sua morte, quando o ainda jagunço pede à noiva Otacília que espere passar o tempo de “nojo e emenda” de seu amor anterior e “necessário também” (ROSA, 2001d, p. 619).

O tempo de luto e olhos marejados passou, mas não houve a emenda. O amor por Diadorim se manteve necessário, porque não foi extinto, e o narrador deixa isto claro em seu contar. A história de amor entre Riobaldo e Diadorim é uma metáfora da travessia do homem, de suas escolhas propositais e aleatórias. Riobaldo e Diadorim são a mimesis do devir – pela definição dicionarizada, porque sua relação está em constante construção e, mesmo após a morte de Diadorim, é um eterno tornar-se, mas também pela definição de Deleuze e Guattari, pois a relação entre os dois jagunços “não tem a semelhança ou a identidade como causa (formal ou final), mas a divergência ou a distância” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007). A semelhança entre Riobaldo e Diadorim é sua atração mútua, que não leva à dialética entre os dois: não há possibilidade de síntese nessa relação, uma vez que cada um deles conhece o outro de forma distinta. Não há modelos a serem imitados, porque um desconhece o modelo do outro. Riobaldo obviamente desconhece Diadorim (seu sexo, seu gênero, seu nome), e Diadorim conhece a eterna recriação de Riobaldo: “jagunço não passa de ser homem muito provisório” (ROSA, 2001d, p. 429). O tornar-se da relação é a aquisição de ambos por cada um deles. A relação entre os dois é a contaminação das diferenças:

“a diferença é também comunicação e contágio entre heterogêneos; que, em outras palavras, uma divergência não surge jamais sem contaminação recíproca dos pontos de vista. [...] Conectar é sempre fazer comunicar os dois extremos de uma distância, mediante própria heterogeneidade dos termos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007).

O texto de Guimarães Rosa pode fazer parecer paradoxal que a atração de um jagunço por quem ele supõe ser um amigo seja uma atração de diferenças. São amigos guerreiros, do mesmo sexo, com objetivos aparentemente iguais. É através da incerteza da narrativa que o leitor vai aos poucos descobrindo as diferenças entre Riobaldo e Diadorim. A amizade entre eles tem naturezas distintas, uma vez que Diadorim se sabe mulher e pode se sentir apaixonada pelo companheiro, ainda que essa paixão deva ser mantida em segredo durante o tempo em que seu objetivo (vingar a morte do pai, Joca Ramiro) não for alcançado. A pedra de safira dada por Riobaldo é negada por Diadorim, porque este precisa de tempo para realizar sua vingança – o presente deve ser dado em nova ocasião, e “nesse dia, então, eu recebo” (ROSA, 2001d, p. 390). Riobaldo ainda chama Diadorim para sair da vida de “jagunçagem”, para “viver por só si”, mas Diadorim mantém seu objetivo – e seu segredo. Seus desejos estão definidos.

Diferente dela, ignorante do segredo de Deodorina, Riobaldo não pode definir seu desejo:

“Nego que gosto de você, no mal. Gosto, mas só como amigo!...’ Assaz mesmo me disse. De por diante, acostumei a me dizer isso, sempre vezes, quando perto de Diadorim eu estava. E eu mesmo acreditei. Ah, meu senhor! – como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário... O senhor vê, nos Gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra. O senhor dorme em sobre um rio?” (ROSA, 2001d, p. 308).

O desejo se renova. Para que possa aceitar seu próprio desejo, Riobaldo vai moldá-lo em várias formas, mas sempre reprimindo a paixão. As águas do rio de Heráclito correm sob o chão sertanejo. Impossível dormir, impossível amainar um desejo que pulsa forte e represado. O desejo de Riobaldo por Diadorim permanece oculto sob o falso, mas se move, busca caminhos como o fluxo de um rio busca seu leito. A ânsia de Riobaldo por Diadorim se reprime pela enorme pressão social, internalizada pelo jagunço, mas expressa como uma “vontade do sertão”:

“De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha a culpa? Eu tinha a culpa? Eu era o chefe. O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa...” (ROSA, 2001d, p. 511).

É interessante lembrar aqui que o sertão, ao mesmo tempo visto como elemento externo (e maldito, por ser elemento repressor) é também o “dentro da gente”. O sertão é local de origem e de vivência de Riobaldo, lugar íntimo, onde seus desejos nascem, mas também lugar social, em que seus desejos devem ser domados. Sem “janelas nem portas”, é o universo do jagunço narrador. É sua alma e seu mundo, e funciona como a estrutura proposta por Freud – o sertão é a emoção, a razão e a moral de Riobaldo. O “sertão maldito” está vivo no protagonista, e condena a paixão por Diadorim, mas o desejo escorre pelas fendas (pelas veredas?) sertanejas. Riobaldo reconhece seu amor pelo companheiro de guerra, mas não pode se reconhecer como seu amante. Novamente, a ideia do devir surpreende o protagonista-narrador. Como tornar-se jagunço, chefe e amante? Como conciliar sua vergonha e seu desejo? Não há conciliação, mas entrega:

“Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora. Melhor alembro. Eu estava sozinho, num repartimento dum rancho, rancho velho de tropeiro, eu estava deitado numa esteira de taquara. Ao perto de mim, minhas armas. Com aquelas, reluzentes nos canos, de cuidadas tão bem, eu mandava a morte em outros, com a distância de tantas braças. Como é que, dum mesmo jeito, se podia mandar o amor?” (ROSA, 2001d, p. 305-306)

“O senhor saiba – Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. O senhor vai ver. Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia.” (ROSA, 2001d, p. 505)

O desejo e a vergonha de Riobaldo nascem de uma atração que pode ser interpretada como metafísica, afinal, Diadorim é uma mulher disfarçada de homem, e a paixão do sertanejo protagonista poderia ultrapassar as aparências e adivinhar a essência daquela mulher guerreira. Prefiro, entretanto, lançar outro olhar sobre a história de Riobaldo e Diadorim. Os olhos verdes e o toque das mãos de Diadorim podem denunciar seu segredo, e mesmo a paixão de Riobaldo pode ser vista como atração pela “essência” feminina de Diadorim. Mas as duas passagens acima ilustram as diferenças profundas que convivem em Riobaldo: seu desejo e sua dúvida. Mesmo que haja um vislumbre do feminino em Diadorim por parte do protagonista, sua dúvida ainda o impede de realizar seu desejo. O próprio Reinaldo, assumindo seu papel de jagunço vingador, alimenta a dúvida de Riobaldo referente a seu desejo. A bravura do guerreiro Tatarana, a ousadia e a sabedoria do chefe Urutú-Branco são de natureza diversa da coragem necessária para que Riobaldo desafie a incerteza de seus sentimentos. O narrador entende que mandar a morte é diferente de mandar o amor, porque a figura do ser amado precisa corresponder a seu desejo. Matar é unilateral, amar não. A coragem de Riobaldo precisa ser alimentada pro Diadorim.

O desejo requer, mas a dúvida rechaça a ideia de desejar Diadorim. Mesmo que haja o vislumbre metafísico de uma essência feminina redentora, existe também o desafio humano da dúvida. A neblina que turva a travessia de Riobaldo, no entanto, não o paralisa. A paixão do narrador por seu companheiro de jagunçagem é flagrada em sua narrativa, e seu desejo é expresso sem culpa. Riobaldo já havia contado sua história ao compadre Quelemém, o que significa que já havia passado pela purgação de suas angústias através da narrativa antes de contar novamente a história ao interlocutor (e ao leitor de *Grande Sertão: Veredas*). Sua paixão – seu *páthos* – é revivida sob um novo olhar nessa narrativa presente. O que não pôde ser realizado já pôde ser narrado, e pode agora ser também analisado pelo seu protagonista:

“Ao por tanto, que se ia, conjuntamente, Diadorim e eu, nós dois, como já disse. Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme. Aparecia que nós dois já

estávamos cavalhando lado a lado, par a par, a vai-a-vida inteira. Que: coragem – é o que o coração bate; se não, bate falso. Travessia – do sertão – a toda travessia” (ROSA, 2001d, p. 518).

O ex-jagunço Riobaldo pode agora compreender que atravessar o sertão lado a lado com o ser amado, ainda que impossibilitados de dar as mãos, é demonstrar que a coragem dos dois estava em sua paixão, verdadeira mesmo que não enunciada. A catarse provocada pela primeira narração de sua história a seu compadre fez com que sua “dor passasse” (ROSA, 2001d, p. 623). A dúvida acerca de sua paixão já pode ser compreendida e expressa – com nostalgia, mas não mais como repetição da angústia sentida. A água do rio não é mais a mesma, o fluxo da paixão é agora saudade, e Riobaldo segue sua vida, experimentando suas metamorfoses. “‘Vida’ é noção que a gente completa seguida assim, mas só por lei duma ideia falsa. Cada dia é um dia” (ROSA, 2001d, p. 414). A paixão de Riobaldo e Diadorim ainda é devir.

A purgação de sua angústia em relação a seu amor por Diadorim, no entanto, não significa que Riobaldo tenha se livrado da dor da perda. Enquanto conta sua história, o ex-jagunço narra bem antes da ordem cronológica dos acontecimentos o terror de ver a mulher amada morta:

“Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão [...]. E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram” (ROSA, 2001d, p. 207).

Mesmo estando claro que Riobaldo fala de Diadorim, é interessante notar que o narrador usa de uma figura de retórica para tratar de sua morte. O fato não é citado diretamente, mas um quadro imaginário é sugerido pelo narrador. Que o interlocutor crie seu próprio terror, que o ouvinte/leitor viva a tragédia de ver morta a mulher que seria seu destino, que era sua “surda esperança”. Riobaldo precisa ainda contar sua história, visitar os labirintos por onde passou e experimentar de um novo modo sua vivência sertaneja, para que se sinta capaz de narrar a morte de Diadorim.

A primeira vez em que o leitor terá certeza da morte de Diadorim será através de uma frase seca, sucinta e direta: “Diadorim tinha morrido”. Acaba aqui qualquer incerteza, qualquer esperança débil de salvação do amor entre os dois. É como se Riobaldo estivesse mais uma vez dando ao interlocutor a chance de expurgar suas

angústias através de seu próprio sofrimento. Mas, apesar de narrado e expresso o fato, a recepção da morte de Diadorim por Riobaldo não será resolvida através de catarse. Riobaldo continua a narração do fim de Diadorim: “mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam” (ROSA, 2001d, p. 612). O protagonista-narrador sabe e não admite saber. Sente, apenas, mas não completa o ciclo catártico – não existe alívio, apenas repetição da dor sentida.

À notícia da morte, sucede a descoberta de que Diadorim era uma mulher. A dor de Riobaldo é incessante. Se antes estava morto o ser amado que não pôde ser aceito, agora estava morta a possibilidade de conciliação entre desejo e dúvida. Morria a esperança de Riobaldo ser feliz.

“Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuaia, como eu soluzei meu desespero.” (ROSA, 2001d, p. 615).

O uivo desesperado de Riobaldo é a expressão de angústia do homem que vislumbra a tragédia da impossibilidade. Impossível expurgar a dor da perda. A surpresa, porém, maior do que a dor, vai se tornar perplexidade perante a vida. Não haverá catarse curativa, mas transformação da dor em perplexidade. Não será coincidência que Riobaldo prefira cessar a narração da limpeza do corpo de Diadorim, como se assim interrompesse a certeza de sua morte, mas também como se não quisesse dar a seu interlocutor a possibilidade de definir a morte de seu amor: “Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...” (ROSA, 2001d, p. 614). A morte de Diadorim não fica sendo. Estará como neblina, suspensa, preenchendo de incertezas e perplexidade a travessia de seu narrador: “O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.” (ROSA, 2001d, p. 615).

4. HERMENÊUTICA, MODO DE USAR – FENOMENOLOGIA E INTERPRETAÇÃO

"Sou muito inquiridor, muito duvidoso, muito altivo para me satisfazer com uma resposta grosseira. Deus é uma resposta grosseira, uma indelicadeza para conosco, pensadores - no fundo até mesmo uma grosseira proibição para nós: não devem pensar!"

Friedrich Nietzsche, "Por que sou tão inteligente".

4.1. Hermes, companheiro de palavra

O termo hermenêutica tem por etimologia a palavra grega *hermeneutike*, com o significado de "a arte de interpretar". No uso diário, passou a ter seu sentido ligado à interpretação de textos. A composição do termo está ligada ao deus Hermes, da mitologia grega. Protetor dos rebanhos em sua função primordial, Hermes também é considerado emissário dos deuses e condutor das almas. É notável que estas duas últimas funções estejam ligadas ao mesmo deus: se Hermes é considerado um intérprete dos desejos olímpicos, e serve assim como intermediário entre deuses e mortais, ele também é um condutor das almas humanas, para o Hades ou para o Olimpo – ou seja, cabe ao deus conduzir o homem em sua moral e em seu destino, mesmo que ainda caiba a este homem o arbítrio de seus atos.

Pela analogia com o cristianismo, em que o dito filho de Deus afirma ser "o bom pastor" (João, 10,10), a metáfora do rebanho torna-se um complemento para a relação de Hermes com a humanidade. A comparação entre o deus grego e o messias cristão parece se estender e se firmar em suas representações como deuses próximos ao homem quando verificamos que Hermes, ao sacrificar novilhas aos deuses e a si mesmo, se fez deus, como Jesus afirmava que o era, sacrificando-se como o cordeiro de Deus. Ambos são deuses misturados aos homens, ambos têm a humanidade como companhia constante. Para este trabalho, no entanto, a relação mais significativa entre os dois está na palavra. Se Jesus afirmava que era o próprio verbo (João, 1, 14: "E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade; e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai"), Hermes era o que trazia a palavra divina aos homens.

Como se vê, desde o berço da civilização ocidental é necessária a presença de um intermediário para que haja a compreensão e a interpretação da vontade dos deuses. Isto é, para que haja interpretação do divino, é suposto que haja uma vontade expressa dos deuses, um intermediário dessa vontade e um receptor da vontade intermediada. Com a conquista do Ocidente pela ideologia cristã, passou-se a tomar essa vontade expressa como verdade absoluta, como a “palavra de Deus”. O termo hermenêutica é, inclusive, largamente utilizado como interpretação de textos religiosos e, por extensão, de textos jurídicos – textos elaborados para servirem como lei, o que também pode ser considerado como uma expressão da verdade. Pode-se afirmar que a hermenêutica passou a ser o meio pelo qual se chega à verdade dos textos.

Este trabalho propõe que o estudo da hermenêutica se volte para sua origem etimológica, mas que Hermes seja visto pelo seu perfil de companheiro, e que a interpretação deixe de ser uma ferramenta de busca e realização de uma verdade absoluta para ser um ato de convivência com o que foi expresso. Hermes não pode mais ser visto apenas como mensageiro dos deuses – o que traz a mensagem e a interpreta para que o homem a cumpra – mas como a companhia prazerosa do homem, o que tem “prazer especial em servir de companhia aos mortais” e que “dá ouvidos àqueles que estima” (como bem observou Junito de Souza Brandão, Homero assim definiu o deus mensageiro, no canto XXIV da *Ilíada*). Hermes não é mais o que interpreta, mas a representação da possibilidade do homem de interpretar. A vontade expressa se torna mensagem a ser compreendida e interpretada pelo homem, em seu mundo e em seu tempo. A arte de interpretar, agora, também faz parte do arbítrio: a escolha moral – e, portanto, a interpretação do seu destino – está nas mãos do homem. A hermenêutica, como aqui se propõe, deixa de ser um manual e passa a ser uma ferramenta crítica.

E, no entanto, a expressão e o intermediário desta continuam, obviamente, presentes. Em termos literários, a vontade expressa é traduzida como o texto em si, e o intermediário é composto pelo que podemos chamar de o “entorno” do texto: uma complexa trama que envolve desde o próprio objeto contendor do texto – o livro – até a cristalização de uma interpretação daquele texto – o cânone, passando pela didática e pelo senso comum, que carregam em si uma opinião formada, não se

sabe muito bem como e por quem. Note-se que o próprio livro é formado por elementos desse entorno: as abas do livro trazem teorias e resumos da obra, e comumente encontra-se um prólogo explicativo do texto a ser lido. Se o texto é a expressão de algo a ser interpretado, dificilmente essa expressão chegará ao leitor sem uma mediação, e por isso, para que o leitor possa empregar suas funções perceptiva, crítica e criadora, é necessário que o leitor se resguarde de qualquer obediência cega ao mensageiro.

Este fenômeno da recepção estética requer uma análise própria, visto que seus componentes parecem se confundir: o texto em si é vontade expressa do seu autor e ao mesmo tempo resulta da interpretação deste autor sobre alguma coisa, enquanto o leitor é intérprete do texto e elaborador de uma nova expressão através dessa interpretação. É sobre esses dois fenômenos que me debruço neste trabalho, e neste capítulo tentarei analisar o fenômeno da interpretação. A individualidade inerente à interpretação – isto é, a multiplicidade infinita de formas com que ela ocorre – impede uma análise única de sua elaboração, mas sugere um *modus operandi*: o leitor não pode prescindir da vontade expressa (o texto) para que a crítica seja realizada, mas a própria subjetividade da hermenêutica determina que a interpretação tenda a escapar dessa conexão para dar espaço ao gesto criador. Perceber, criticar e criar são processos circulares durante a leitura de um texto, e dessa forma, são processos constantes e recorrentes dentro do fenômeno da hermenêutica.

Para que possamos analisar o fenômeno da interpretação, é necessário voltar às associações de Hermes e da hermenêutica a um processo ligado intimamente à palavra. Se o deus foi um elo entre a vontade expressa e os homens, essa ligação se deu através da palavra, sendo muito a propósito ele o “deus mensageiro”. A hermenêutica aplicada ao meio literário, levando-se em conta que a vontade expressa não provém mais dos deuses, mas de textos ficcionais, torna a palavra como sua ferramenta por excelência. A palavra é a expressão da existência, porque é o resultado da ideia do homem enquanto ser e enquanto estar no (e, por isso, comunicar-se com o) mundo. Para demonstrá-lo, nada melhor do que palavras, em sua função poética:

when it is said,
 some say.
 I say it just
 begins to live
 that day”⁸

Dickinson soube demonstrar as importâncias concomitantes da palavra, porque observou sua expressão e sua recepção. São funções complementares, que dão vida à palavra, e são também cíclicas, mantendo a palavra viva. Sem o ciclo expressão/recepção, aí sim, a palavra está morta. Mas a vida da palavra não assegura sua imutabilidade. Ao contrário, a expressão e a recepção são praticamente a garantia de sua metamorfose, justamente porque a palavra é a expressão do que está em contínua mutação. “É somente com a linguagem que o mundo desponta para nós, na diferencialidade e diferenciação ilimitada de sua automostração” (GADAMER, 2007, p. 37). A palavra – e muito particularmente a palavra de ficção – é a ligação entre o ser e o estar.

4.2. O ser e o estar

O leitor de ficção desenvolve com a palavra uma relação de eterno movimento. Ao ser recebida, através do texto, é a palavra que vai causar no leitor a necessidade de deslocamento. O homem-leitor envereda por uma construção fictícia – e convive com ela, desconstruindo sua própria estrutura pelo prazer de descobrir novas relações de ser com o mundo. A palavra conduz o homem à hermenêutica, para que ele se abra mais uma vez para o estar, considerando o estado de estar como o momento de convivência com o outro, ou ser-com, no conceito de Heidegger.

A palavra precisa, então, ser compreendida e interpretada. O fenômeno hermenêutico, nesse momento, se realiza como observação lógica do texto e observação crítica do texto. Luiz Costa Lima, em seu texto de 1975, “Hermenêutica e abordagem literária”, afirma que “a interpretação é o *desideratum* da compreensão”, isto é, a lógica aspira à crítica, embora sejam complementares na hermenêutica.

⁸ Poema de Emily Dickinson retirado do sítio <http://www.bartleby.com/113/>. “Uma palavra está morta quando é dita, alguns dizem. Eu digo que começou a viver naquele momento” (em tradução literal minha).

Aqui, precisamos analisar mais atentamente os dois processos racionais – compreensão e interpretação – em relação ao texto ficcional. Para que haja a hermenêutica, é necessária a compreensão de um texto, uma vez que a apreensão lógica é o passo que fundamenta o ato de interpretar. A observação lógica do texto leva inevitavelmente à observação crítica desse texto, e uma é complementar à outra. É a inevitabilidade do círculo hermenêutico de Heidegger, segundo Costa Lima:

“uma interpretação nunca é uma apreensão de algo dado, realizada sem supostos. Toda interpretação que haja de acarretar compreensão tem que haver compreendido o que trata de interpretar” (COSTA LIMA, 1983, p. 55).

O círculo hermenêutico, deste modo, pode ser criticado como vicioso, uma vez que compreensão e interpretação (ou lógica e crítica) parecem só poder ocorrer através de uma interdependência que requer sempre a anterioridade de um dos dois elementos. Não há lógica sem crítica, e não há crítica sem lógica. Esta complementaridade, porém, não acarreta em vício, mas em uma interação contínua. A compreensão contida em uma interpretação já é subjetiva, porque mesmo a lógica requer o olhar do observador. Portanto, a lógica já traz nela uma interpretação – uma crítica primeira que vai alimentar a constante relação compreensão-interpretação, que vai se dar a partir desse primeiro olhar. Justamente porque “a hermenêutica torna-se o exame das condições em que ocorre a compreensão” (BERNARDO, 2002, p. 77), lógica e crítica vão se renovar enquanto o olhar do observador estiver sobre o objeto observado: se há uma apreensão *a priori*, a compreensão (posterior à apreensão do objeto) estará sempre acompanhada da crítica.

A renovação constante da compreensão e interpretação de uma obra é o resultado de um exercício de renovação da relação do homem-leitor com o mundo. A observação lógica do texto já pressupõe subjetividade desta lógica no leitor, e a interpretação confirma esta subjetividade, sempre em processo de devir na relação subjetividade-texto, onde subjetividade é toda a formação (histórica, cultural, moral, emocional) do homem-leitor.

E é precisamente por essa subjetividade conter em si também a formação emocional do indivíduo que na compreensão e na interpretação deve ser considerado o afetivo. Este aloja-se na compreensão e na interpretação, conjugado

ao intelecto lógico e crítico necessários, funcionando como reação básica para que o texto seja considerado pelo leitor. Ao iniciarmos *Grande Sertão: Veredas*, nos deparamos com um neologismo, o “nonada”. Compreender o nonada é função lógica, mas a função afetiva é que nos liga a ele, no mínimo pela curiosidade. Assim também funciona a linguagem poética utilizada em *Lavoura Arcaica*: conviver com o estranho requer algo além da lógica e da crítica, para que possamos considerar este estranho, abraçá-lo como significante de que estamos no mundo e de que experimentamos a alteridade a todo momento. Para um leitor, estar no mundo significa conviver com o outro, mesmo que este outro seja ficção. Foi mencionada a curiosidade como fator afetivo, mas esse desejo de ver ou saber, esse interesse pelo outro, é apenas uma faceta da afetividade do sujeito. A busca pela alteridade através do estranhamento é apenas um exemplo de como o homem-leitor pode se ligar ao texto ficcional. Mas também a simpatia pode mover o leitor em direção à obra textual. Não se pode ignorar a paixão de Riobaldo por Diadorim ou a rebeldia de André em relação ao pai como exemplos clássicos de uma espécie de “encontro de vontades” do leitor com a obra. Mesmo correndo o risco de generalização, os livros em questão conseguem amearhar um público simpático a eles, isto é, uma aproximação com o livro que acontece por um reconhecimento do leitor com sentimentos expressos no texto.

Os exemplos acima servem para mostrar que a relação do homem-leitor com sua alteridade pode ser feita de estranhamento (curiosidade) ou reconhecimento (simpatia), ou mesmo composta por ambos, uma vez que em uma só obra o leitor pode experimentar dor e prazer, pode se encontrar em associações atraentes e no mesmo parágrafo também se decompor em um exercício de busca pelo conhecimento. A alteridade não é apenas a experiência do estranho, mas também a experiência do reconhecimento de si no outro. Mais uma vez, estamos diante da complementaridade, visto que reconhecer-se no outro é saber que há no estranho algo de si mesmo, e que em si mesmo existe a vontade do outro. A afetividade em relação a um texto significa a atenção dada a ele, experimentando no outro sua própria vontade de decifrar o novo ou de se reconhecer no novo.

Compreender e interpretar, portanto, são exercícios de devir. É impossível descartar as concepções do intérprete, assim como concepções da obra.

Impossível “apreender o em si da obra” (COSTA LIMA, 1983, p. 69), e graças a essa impossibilidade, a hermenêutica é um processo crítico: não havendo como se chegar a uma verdade, chegaremos à eterna construção de compreender e interpretar.

A hermenêutica como ferramenta crítica desenvolve-se a partir da noção do homem como intérprete de si e de sua alteridade. Perceber o outro (mesmo que este outro seja o estranhamento de si mesmo ou um reconhecimento de si no outro) é o primeiro passo para o deslocamento e, portanto, para uma nova faísca criadora. A noção de alteridade e a crítica originam a criação. A arte redentora da vida, como preconiza Nietzsche, não deixa de ser o passo criativo desse deslocamento: a vida está na terceira pessoa – é alteridade – e como tal deve sofrer os três fenômenos instaurados na hermenêutica: ser percebida, criticada e recriada de acordo com seu observador. Mesmo que se leve em consideração o homem como ente inserido na vida e a vida como ente inserido no homem (em termos heideggerianos), ainda podemos afirmar que o ser-aí e o ser-com se desenvolvem conjuntamente, e o homem se dá, o homem se “humana”, por assim dizer, através de sua relação com a vida. O círculo hermenêutico de Heidegger também se fecha a partir desta teoria.

Quando Nietzsche substituiu os conceitos de conhecimento e de verdade por interpretação e avaliação, fixando o “sentido, sempre parcial e fragmentário, de um fenômeno” e totalizando os “fragmentos, sem atenuar nem suprimir a sua pluralidade” (DELEUZE, 1965, 17), a recriação deixou de ser sinônimo apenas de cópia, porque não se tenta recriar a verdade absoluta: “a cada perspectiva ou ponto de vista corresponde uma obra autônoma, dotada de um sentido suficiente” (DELEUZE, 1988, p. 124). A nobreza do homem está em perceber-se como tal e poder produzir-se a partir daí. A partir daqui, a mimesis não é mais somente imitação, mas também a produção da vida em si mesmo, uma vez que é realizada através da arte, isto é, da interpretação artística. A arte não é apenas resultado da interpretação da vida, mas o *leitmotiv* da própria vida. E para que não se duvide da nobreza possível do homem, a arte não está acima dele, mas com ele, nele. O homem produz arte através de si mesmo e do mundo, por isso é passível de ser além de si mesmo – e porque o homem produz arte, interpreta e avalia, pode tomar a hermenêutica como ferramenta de auto-reflexão.

Gustavo Bernardo deduz que “todo fenômeno observado modifica-se conforme o observador, o ângulo e a distância da observação” (BERNARDO, 2002, p. 161). A realidade ocorre na relação, mas essa realidade somente ocorre naquela dita relação, onde o objeto, sujeito e circunstância se encontram, ou por outra, essa realidade é ajustável ao momento em que objeto, sujeito e circunstância se encontram, porque “a verdade só pode ser devir, retomando e corrigindo as evidências sucessivas” (BERNARDO, 2002, p. 87). O homem vive o que Gustavo Bernardo chamou de “verdade-andando”, ele é o “sendo-humano”.

Conviver com o texto é ser e estar com ele. A história de um indivíduo, sua cultura e sua construção psíquica fazem parte do fenômeno hermenêutico, assim como também faz parte sua vida sendo vivida naquele momento e suas predisposições para o futuro. Em suma, o leitor é um ser humano se abrindo a uma nova experiência, trazendo consigo todo o repertório singular daquele ser humano. Quando o leitor se abre a um texto, já estava previamente em conversa constante consigo mesmo e com o mundo a seu redor.

A expressão “se abrir a um texto” foi utilizada propositalmente, para que se possa aqui discutir a crítica de Terry Eagleton à teoria da estética da recepção de Wolfgang Iser. Segundo o inglês, o teórico alemão

“diz que um leitor com fortes compromissos ideológicos provavelmente será um leitor inadequado, já que tem menos probabilidade de estar aberto aos poderes transformativos das obras literárias. Isso deixa implícito que para sofrermos uma transformação às mãos do texto, devemos em primeiro lugar ter convicções muito provisórias” (EAGLETON, 2006, p. 120).

Por sua educação marxista, é de se esperar que Eagleton estranhe a inadequação de ideologias a qualquer matéria. Mas o autor de *The Ideology of the Aesthetic* não deve ser medido apenas por sua formação: Eagleton encontra um paradoxo na estética da recepção, uma vez que, de acordo com esta teoria, o “o ato de ler produz a espécie de sujeito humano que esse ato também pressupõe” (EAGLETON, 2006, p. 121). A “adequação” necessária ao leitor, ou o “leitor ideal”, são pressupostos realmente duvidosos na obra de Iser, mesmo que se saiba da impossibilidade de formalizar uma teoria acerca da recepção sem um recorte do perfil do leitor. No entanto, a conclusão de Eagleton também me parece duvidosa, já que um leitor sem compromissos ideológicos não pressupõe um leitor de convicções provisórias. A diferença entre o leitor desejoso de mudanças em suas convicções e o

leitor aberto a mudanças é um abismo que engole os paradoxos citados pelo pensador inglês. Além disso, se o ato de ler pressupõe um leitor aberto a transformações através de um texto, não podemos deixar de desejar que este seja o ideal da literatura.

O leitor é um anfitrião que promove o encontro de mundos diferentes e os amalgama. E enquanto ocorre essa recepção se dá a interpretação – da obra e de si mesmo – através da percepção, da crítica e da criação.

Evidente está que a recepção de um mundo ficcional vai se refletir de modo diferente de uma experiência factual. Mesmo a percepção desse novo mundo acontece de modo diferente, uma vez que toda a verificação estética de um texto nos chega por vieses distintos do real. Seja na área sensorial, onde toda esta experiência se dá através da imaginação dos sentidos, apesar de Guimarães Rosa quase nos fazer ver os buritis e Nassar quase nos fazer sentir o cheiro da fazenda ou o gosto do vinho – seja pela percepção intelectual, onde existe uma predisposição de se relacionar com um objeto que se sabe ficcional, isto é, que necessita ainda da analogia com o que o leitor considera real. É a “encenação” de Iser, quando o experimentar da ficção é o vivenciar do disponível através do indisponível:

“A literatura não elimina a relação entre disponível e indisponível, mas se transforma em lugar no qual esta relação pode ser encenada. A indisponibilidade encenada do ser humano se manifesta em uma abundância de conflitos imprevisíveis, que pode tornar-se tangível mediante o conjunto das variações do jogo. A peculiaridade desse jogo é a infinitude porque a encenação permite o paradoxo, de outro modo impossível, de experimentar a própria inabilidade do ser humano em possuir a si mesmo” (ISER, 1996, p. 356).

A percepção é parte fundamental da hermenêutica, porque é o olhar do leitor sobre aquilo que lhe chama a atenção – é a apreensão *a priori*, mencionada anteriormente. A arte de interpretar requer, antes de tudo, o brilho desse olhar que captura o texto e apreende nele mais do que o reconhecimento, mas o desafio do reconhecível – do indisponível. A percepção no ficcional é a admissão da possibilidade de reconhecer-se no que é lido, e assim admitir que aquela literatura possa realizar a sua relação com a alteridade, e deste modo possa germinar transformação. Acostumar-se a um território (ainda que imaginário), considerar a possibilidade de explorá-lo, eis aí o papel da percepção na hermenêutica.

Na consideração está a crítica. A cada observação do leitor corresponde sua reação ao que lhe é apresentado, e a formalização intelectual dessa reação é a crítica. A percepção de uma obra – e sua conseqüente reação – não pode se dar de modo apenas sensível e ignorar o intelectual, justamente pela crítica. Enquanto o texto pode fascinar o leitor pela reação deste ao que lhe causa alguma sensibilidade, a crítica se instaura para que esta reação se ajuste ao racional, e assim a percepção dá lugar à consideração, isto é, à razão como forma de elaboração do que o texto é para o leitor. A relação entre o leitor e sua alteridade persiste, e também a verificação por este leitor de sua própria formação. Criticar é julgar, e julgamento pressupõe valor, portanto toda interpretação é também um julgamento de valor da obra lida. É certo que este valor se dispõe de acordo com o momento do leitor e de sua história, o que torna a crítica um retrato ambíguo, no qual se encontra o perfil da obra de acordo com o leitor e o perfil instantâneo desse leitor, por ele mesmo, refletido em seu próprio entendimento da obra. A valoração do texto, no entanto, ainda não configura sua completa interpretação. Embora experimentada de forma sensível e racional, a relação do texto com o leitor carece de uma integração em um nível em que a ficção possa ser vivenciada, mesmo que a ficção do texto passe pelos filtros (psicológicos e históricos) do leitor. Para que a interpretação se conforme em hermenêutica – e para que esta se dê de modo crítico – é necessária a criação.

A criação originada da leitura de um texto ficcional é o resultado da necessidade do leitor de se comunicar com o texto e consigo mesmo, na tentativa de resolver seu sentimento de impotência ao experimentar conjugar ficção e realidade. Como resolver o sentimento criado pela ficção, que inclui o leitor em si própria quando este vivencia a obra, isto é, quando este traz a obra para sua própria vida? Existe uma impossibilidade do leitor viver a ficção em sua existência factual, mas essa impossibilidade é desafiada enquanto o leitor experimenta a obra (ou seus significados) como pertencente à sua própria (do leitor) existência. Através da criação de sua própria história, o leitor pode vivenciar a ficção. É através da criação que o leitor pode, enfim, resolver a interpretação de uma obra. Como descreve Jauss:

“a experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo (*aisthesis*) e em um reconhecimento perceptivo (*anamnesis*): o espectador pode ser afetado pelo que se representa,

identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (*katharsis*)” (JAUSS, 1979, p. 65).

Para que se realize uma interpretação à altura da obra, ou seja, para que a ficção encontre em seu receptor também a ficção, o leitor se dedica à criatividade. A hermenêutica, no campo da ficção, não pode se resumir a perceber e criticar, porque estas duas funções não respondem completamente à necessidade do leitor de experimentar a obra. A angústia do leitor somente é curada pela sua comunicação com a obra no mesmo nível – o nível ficcional. A realidade para onde o leitor trouxe a obra é insuficiente para se experimentar esta obra. Receber o texto de ficção significa também ter que se mover em espaços por onde este texto vai levá-lo. Seja em quartos íntimos de Paris, seja em veredas sertanejas de Minas Gerais, o leitor deve entender que os territórios da ficção são ubíquos, podem existir inclusive no território do real, e mesmo assim existirão também no universo ficcional. É obrigatório ao leitor que ele também saiba percorrer tais universos, sob a pena de ter que “fechar os olhos e voltar para trás, para o mundo, para o confortável mundo de qualquer outra noite” (CORTÁZAR, 1992, p. 51). A criação durante o ato hermenêutico é o sinal de aceitação do texto, no sentido de que ele merece ser lido, e aceitar o texto é gesto fundamental para que se realize a interpretação.

Percepção, crítica e criação, vistos como elementos da hermenêutica, se apresentam em momentos distintos durante a leitura de um texto, mas se revezam e se complementam na busca de um conforto do leitor – um conforto proveniente da satisfação intelectual e sensível desse leitor, ou, como resumiu Jauss, um prazer estético. Parte dessa satisfação ocorre quando a crítica provoca o leitor a examinar o que foi percebido, mas para que este exame se realize, o ato criador do leitor faz-se necessário, pois o texto de ficção não sobrevive a uma mera verificação.

O romeno Mircea Eliade realça em Hermes “suas relações com o mundo dos homens, um mundo por definição ‘aberto’, que está em permanente construção” (BRANDÃO, 1989, v.II, p. 196). Devemos entender Hermes não como um enviado, mas como a hermenêutica *per se*, para que o homem-leitor não seja mais escravo de uma verdade da palavra expressa, mas um fomentador da vontade de interpretar. Ler é, também, um ato de criação.

4.3. A vontade de poder na interpretação

Ao examinarmos dois autores de mundos tão distintos como Rosa e Nassar, corremos o risco de não sermos capazes de desconstruir o senso comum e de abandonarmos a ideia de que entre eles existe uma verve comum: o sertão é o mundo todo, e o mundo é nosso quintal, nosso lugar lúdico. O sertão é o espaço de se jogar, de ser transfigurado pelo nosso caráter afirmativo. Assim é a verve de Rosa, e não é necessário mais do que lembrar o título da obra de Nassar, *Lavoura Arcaica*, para se provar que ambos se entusiasmam com a mesma fonte de criação: preparar a lavoura para que a terra seja preenchida pelas substituições, pelas associações, pelas ideias relacionadas – por todo e qualquer elemento, enfim, que o leitor tenha em si para ser revelado pela obra. A sorte do jogo é lançada – ou as sementes são lançadas – e o que vai conduzir o leitor é justamente seu caráter afirmativo – que, a partir daqui, chamaremos de “vontade de poder”.

A expressão, definitivamente, não é nova. Inclui-se entre as mais observadas pelos estudiosos de Nietzsche. A vontade de poder é força criadora e guia, porque “a vontade de poder é ao mesmo tempo o elemento genético da força e o princípio da síntese das forças” (DELEUZE, 1976, p. 42). Para que se explique melhor, é interessante citar a questão da tradução do alemão (*Wille zur Macht*), que varia entre “vontade de poder” e “vontade de potência”. O termo potência parece ser o menos esclarecedor, uma vez que pode se prender à ideia de capacidade, de algo ainda sem realização. Utilizar o termo poder engloba dois sentidos interessantes que parecem cabíveis no intuito de Nietzsche: poder enquanto soberania, uma vez que a vontade de poder está sempre relacionada ao soberano, que impõe sua vontade à outra (mesmo que esta também seja sua), e poder como vigor, ou força.

Portanto, a vontade dá origem a uma força, que irá se relacionar a outras forças (geridas por outras vontades), e cabe a esta primeira vontade se manter forte o bastante para que se sobreponha às outras. Deve-se deixar claro que essas vontades confrontantes podem pertencer a pessoas diferentes, à mesma pessoa, ou até mesmo a uma pessoa e ao mundo, uma vez que a vida traz suas vontades de

poder em sua eterna tentativa de soberania. Deve-se, também, observar que os confrontos (e mesmo as vontades) não são fixos em tempo ou qualidade, isto é, são mutáveis em qualquer momento de sua existência:

“é um princípio essencialmente plástico, que não é mais amplo do que aquilo que condiciona, que se metamorfoseia com o condicionado. [...] A vontade de poder nunca é, na verdade, separável de tais ou quais forças determinadas, de suas quantidades, de suas qualidades, de suas direções; nunca é superior às determinações que ela opera numa relação de forças, sempre plástica e em metamorfose” (DELEUZE, 1976, p. 41).

A relação da vontade de poder com outras vontades é tão dinâmica e violenta quanto sua relação com o próprio objeto. A soberania a ser conquistada depende dessa vontade e de sua síntese com seu entorno, como o próprio Nietzsche defende, em um fragmento póstumo:

“Todo corpo específico anseia tornar-se senhor, expandir sua força (sua vontade de poder) sobre todo o espaço e repelir tudo o que resiste à sua expansão. Mas ele se choca permanentemente com iguais anseios de outros corpos e termina por se arranjar (“reunir”) com aqueles que lhe são suficientemente aparentados: assim eles conspiram juntos pelo poder e o processo segue adiante” (MULLER-LAUTER, 1997, p. 94).

Se o homem-leitor, ao interpretar, precisa justamente colocar sua percepção à mercê de sua vontade para chegar a um acordo entre seus anseios e a vontade expressa do texto, a relação entre hermenêutica e vontade de poder se inicia, portanto, em anseios que se chocam, se ajustam e conspiram para que o processo prossiga. Mas a relação é duradoura, se observarmos que Nietzsche também declara que:

“o valor do mundo jaz em nossa interpretação, que as interpretações de até aqui são avaliações perspectivas, graças às quais nós nos conservamos na vida, isto é, na vontade de poder” (MULLER-LAUTER, 1997, p. 148).

Há no intérprete a vontade soberana de sua interpretação. Na sua relação com o mundo (com o texto, com outra interpretação) é que ele vai se ater ao fato de que sua interpretação é uma “avaliação perspectiva”, e portanto deve ser submetida a outras tantas forças. Não até que se chegue a uma síntese final, como em um processo dialético, porque nenhuma interpretação pode ser considerada interpretação final de algo. A diferença entre o processo da vontade de poder e a dialética está justamente no fato de que não se deve esperar da vontade um fim. Como disse Nietzsche, o processo “segue adiante”, continua como o rio de Heráclito. A interpretação não deve obediência à vontade primeva do texto (se é que esta existiu) e nem a si mesma.

O homem-leitor, ao perceber o texto, já traz consigo sua soberania em andamento, mas também seu eterno exercício de saber a alteridade e de saber-se alteridade. Portanto, o texto chega ao leitor como um novo exercício de interpretação. É o momento da ficção que torna a relação com o texto uma relação diferente com a alteridade, uma vez que essa relação vai precisar da boa vontade do leitor para com o texto. A vontade de poder do leitor quer se expandir e encontra a enunciação ficcional, que necessita da aquiescência desse leitor. É um exercício deste – com sua crítica, seu afeto e sua imaginação – que permitirá um embate entre as vontades de poder. O soberano aceita que o texto seja uma nova perspectiva de um assunto, e percebe nele seu interesse. Compreende nessa nova perspectiva um modo de verificar sua própria força criadora e crítica. A ficção é recebida pela vontade de poder como parte de seu engrandecimento.

O homem-leitor toma para si o texto, abarca a ficção e, a partir deles, renova sua soberania ao criticar e criar. A interpretação é uma atuação da vontade de poder, e por fim sua expressão. Atua enquanto “multiplicidade das forças em combate umas com as outras” (MULLER-LAUTER, 1997, p. 74) e expressa o que se conformou – naquele determinado momento, e só ali – como resultado das forças do texto e do receptor-crítico-criador. A força do texto não pode sair soberana do processo interpretativo, porque “em última instância, ninguém pode escutar mais das coisas, livros incluídos, do que aquilo que já sabe. Não se tem ouvido para aquilo a que não se tem acesso a partir da experiência” (NIETZSCHE, 1995, p. 53), isto é, o homem-leitor, em sua interpretação, é ainda soberano, porque o texto lhe foi submetido. Não se quer dizer com isso que o texto tenha sido derrotado, ou mesmo desprezado. Ao contrário, o enunciado, agora, é integrante da soberania do homem-leitor que, como intérprete, carrega consigo também o texto em si. Não a essência do texto, que é inexistente, mas seu enunciado, sua linguagem e gramática, lidas agora com a voz do intérprete:

“O sentido de alguma coisa é a relação desta coisa com a força que se apodera dela, o valor de alguma coisa é a hierarquia das forças que se exprimem na coisa enquanto fenômeno complexo” (DELEUZE, 1976, p. 6).

Fundamental, também, é esclarecer que esta soberania da interpretação é fugaz como qualquer força. A estabilidade da interpretação é inexistente, uma vez que, como vontade de poder, interpretar é devir. “Toda força está numa relação

essencial com uma outra força. O ser da força é o plural” (DELEUZE, 1976, p. 5), portanto a interpretação resiste até o próximo ato de interpretar aquele enunciado ou reelaborar a interpretação propriamente dita. Resiste até o momento de confronto com nova força.

E, no entanto, a interpretação é, também, expressão da vontade de poder, antes de tudo porque “a vontade de poder procura dominar e alargar incessantemente seu âmbito de poder” (MULLER-LAUTER, 1997, p. 54), e assim o leitor submete o texto à sua vontade, mas principalmente porque a interpretação faz do homem-leitor um legislador de ideias e o enobrece como criador. Os termos nietzscheanos (o legislador, o nobre) são usados aqui com o propósito de relacionar a crítica e a criação no ato da hermenêutica com o conceito de vontade de poder. No processo de interpretação, criticar e criar parecem ser os momentos em que a vontade de poder se instaura como força criadora que é. A pluralidade de fenômenos (e, portanto, de influências, ou seja, de forças) envolvidos neste processo é incontável, mas aqui é necessário se deter na figura do intérprete, na sua busca pela avaliação e na sua resposta imaginativa ao texto.

Avaliar o texto é submetê-lo a seus valores, é medir o enunciado com ferramentas próprias e dar-lhe o valor arbitrário de seu julgamento. Não haverá conjugação de valores que transforme uma crítica em universal. A conjugação, aqui, é entre o subjetivo de quem lê e o objetivo do texto. A simbiose entre a subjetividade e toda a gama de informação sobre aquele texto acaba por se tornar também subjetividade, uma vez que o indivíduo filtra, também, a dita informação. Saber que Guimarães Rosa se aventurou no sertão mineiro, fez anotações e adquiriu ali conhecimento para escrever *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile* pode levar o leitor a valorizar o retrato do sertão, mas pode também fazer com este leitor procure o Rosa cidadão do mundo contido em cada Manuelzão, cada Riobaldo, cada Lélío e cada Lina. A legislação está em suas mãos, mesmo que confrontada mais à frente por novas interpretações.

Na hermenêutica está também a força criadora. Como resposta ao texto ficcional, não basta o crítico, ainda que imbuído de lógica e afeto. A criação é necessária para que a ficção também se represente no jogo entre leitor e texto, para que na “excitação da vontade” preconizada por Nietzsche possa acontecer no leitor

sua própria verve artística. A criação, então, é que torna o homem nobre, por enxergar a tragicidade e vivê-la. Saber ler é enxergar que a vida em si não é nobre, mas oferece seu lado trágico para que possa vir a ser. Não porque somente a morte é nobre, mas porque viver sobre o trágico o é. O homem-leitor cria ao interpretar, e através da criação enobrece, comunga com a alteridade. Qual o sentido de enfrentarmos o longo retorno de André à casa dos pais em *Lavoura Arcaica* senão pela possibilidade de criação, onde o trágico aponta a todo momento e nosso próprio labirinto existencial é vislumbrado a cada página? Como criticar Nassar sem usar a imaginação? E como criticar Rosa? E qualquer outro autor ficcional? Como não participar da criação autoral de um texto, quando todo o enredo é endereçado justamente a você? O sentido da narrativa está para ser preenchido:

“A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57).

E esse preenchimento cabe ao homem-leitor, nobre no momento da interpretação. A criação enobrece porque provoca em cada um de nós uma das múltiplas forças que nos faz resistir, a força artística, que Nietzsche afirma enobrecer a vida. A capacidade de criação do leitor através da percepção, compreensão e interpretação de uma obra é um modo de dar a este leitor uma visão mais nobre da vida. A vontade de poder é reanimada pela arte, pela sua crítica e sua criação. A hermenêutica faz do leitor um ser atento e forte.

4.4. O labirinto povoado

Se interpretar é exercer a vontade de poder, um texto permite um sem-número de interpretações, e poderia então se prever uma eterna torre de Babel, alimentada a cada leitura. Uma tormenta de incompreensões levando a um vazio não trágico, mas inócuo. Felizmente, não funciona assim. Ao contrário da lenda de Hermes ou da lenda da torre de Babel, não há “castigo” para o livre-arbítrio de interpretar. Se pudermos comparar Babel a um labirinto, o texto já nasceu labiríntico – porque seu próprio autor não o apreende em si mesmo completamente, não o entende como um todo único: para o próprio autor, seu texto se revela em vários

caminhos. Como afirma Barthes, o autor não está para o texto como um criador onisciente, mas como criador, sem adjetivos:

“Linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la” (BARTHES, 2004, p. 60).

Entre o sem-número de interpretações existe e deve existir o atrito e o caos, mas o vazio é evitado pela multiplicidade de alternância de forças. O texto é a própria Babel, mas toda ela sedutora, que se faz perceber e se faz receber pelo homem-leitor. A interpretação é atraente, um vício que é virtude. E a cada interpretação esse labirinto babélico cresce, se fortalece e desafia cada vez mais o absoluto. Dando continuidade a este tom bíblico, recorro ao discurso de André, o filho pródigo em *Lavoura Arcaica*, que condena este absoluto para fazer valer o desejo (e a possibilidade de diversidade de desejos), quando classifica o Deus idolatrado por sua família – o Deus da mitologia cristã – de “um vassalo, de um subalterno, de um promulgador de tábuas insuficiente, incapaz de perceber que suas leis são a lenha resinosa que alimenta a constância do Fogo Eterno!” (NASSAR, 1989, p. 139). Utilizar a imagem da constância tediosa da danação no inferno é uma maneira interessante de subverter a crença em uma verdade absoluta. A verdade única é insuficiente e aborrecida, e está condenada a assim ser eternamente.

A diversidade de interpretações deriva das diversas forças de pensamento sobre uma mesma obra, que pulsam em várias direções, mas têm seu vetorial criado a partir de pelo menos um ponto em comum, o texto. O texto é um labirinto criado, e o leitor põe-se a vagar por ele não para matar o, ou fugir do, Minotauro, que pode nem existir. O leitor procura uma saída, na razão simples de sua constante avaliação e busca de perspectivas. O leitor que compreender o conceito da hermenêutica compreenderá também que jamais achará essa saída. A cada releitura, uma nova configuração de obstáculos, imagens escondidas e sensações até então desconhecidas causarão no homem-leitor nova vertigem, que se converte em reavaliar sua presença ali.

Até aqui, mencionei apenas o nível dessa estrutura em que o homem-leitor se encontra sozinho entre suas avaliações de significado. O labirinto é povoado

também de interpretações alheias, e que fatalmente se cruzarão com as avaliações desse nosso homem-leitor:

“Se então a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber: a linguagem e uma linguagem finita – exclui a totalização: este campo é com efeito o de um jogo, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito” (DERRIDA, 2002, p. 244).

As substituições se dão tanto no nível em que o leitor está sozinho com o texto quanto nesse novo nível, em que as vontades parecem ser mais aguerridas: o nível das alteridades. Mais uma vez, a figura do homem-touro é desprezível. Mesmo porque a metáfora parece mais confundir do que prestar entendimento – afinal, quem seria o homem-leitor e quem seria o homem-touro, que é também um terceiro? Poderíamos eleger um homem-leitor, mas sua função de ser outro teria que ser descartada, e assim perderíamos a razão de discutir as relações entre alteridades.

Os intérpretes passeiam pelas vielas do labirinto. Têm a mesma vontade, mas não os mesmos objetivos. Querem compreender e interpretar aquelas vielas, mas alguns o fazem por hedonismo, outros por recompensa financeira, um punhado deles o faz para publicar um novo livro ou para defender essa interpretação perante um júri de semelhantes. Não só por isso, pronunciam suas percepções, críticas e imagens, o que pode determinar novas interpretações em quem lhes cruzar o caminho. Ouvem-se diálogos. As forças se multiplicam, os quererem proliferam: não há sinal de síntese e, no entanto, o mundo se move, continua. Os intérpretes falam e ouvem antes, durante e após sua própria leitura do labirinto. A alteridade está durante todo o tempo, e não é por isso que a leitura vai se tornar menos prazerosa ou menos necessária. Ter sua própria leitura é o primeiro passo para ser aceito no labirinto, que continua sedutor. Ter a própria leitura é aceitar a sedução de convites como “estamos indo sempre para casa” e “Nonada”.

Porque antes desse tipo de convite haverá outros. Haverá conversas e sugestões, haverá resumos feitos por terceiros, haverá debates onde o homem ainda é estranho, porque ainda não é o homem-leitor. Haverá seduções que não chegam aos pés da maior sedução, que é ler a primeira frase de um texto de ficção.

O homem-leitor, já inserido no texto, encontra vários obstáculos à sua avaliação, mas sua vontade de poder – seu ato de interpretar – não cessa. A

complexidade de perspectivas presentes no mundo em relação a uma obra de arte não faz sucumbir a nossa própria vontade de traduzi-la em nossos termos. Uma babel de interpretações nada tem de punitiva, mas só renova o ânimo de quem se sente enobrecido com a tarefa de novamente tentar legislar e criar sua perspectiva. Fazer-se ouvir em meio a tantos e mostrar sua nova obra de arte: sua própria interpretação.

5. OS FIOS CONDUTORES – MÍMESIS E SEUS DESDOBRAMENTOS

*"E um devia de poder pensar somente naquilo que queria, que devia."
Guimarães Rosa, Dão-Lalalão (O Devente).*

5.1. Condução e escolha

No labirinto literário, a mimesis é o fio condutor para novos caminhos e para desdobramentos dos passos escolhidos pelo leitor. Na dicotomia platônica essência/imagem, a imagem foi negada e condenada pelo julgamento de falsidade. A essência existe, ainda que poucos possam sair da caverna e encará-la como tal. Se essa relação dialética menosprezava a imagem, tal divisão categórica serviu para levantar dúvidas a respeito da função e do valor das categorias dispostas em oposição. De fato, a própria realidade dessa oposição foi posta em dúvida: de acordo com Costa Lima, Aristóteles já tratava harmonicamente a realidade e o “como se” dos sentimentos despertados na tragédia. “A mimesis era então acatada à medida que supunha, por parte do receptor, a experiência de um equívoco [...] profundo” (COSTA LIMA, 2000, p. 31-32). O sofrimento piedoso que o receptor sente pelo protagonista convive com o prazer de se saber irreal aquela dor sentida. Se hoje o pós-moderno ainda se preocupa em discutir o simulacro e os efeitos artísticos e filosóficos da mimesis, creio que tais digressões se devam a Platão e a sua dicotomia.

Ainda hoje podemos discutir a dor e o prazer (*páthos* e *katharsis*) do receptor que vivencia a mimetização da vida através da arte. Ainda hoje pergunta-se em que plano funciona a mimesis, se no plano do real ou do imaginário e, invertendo as normas platônicas de categorizar como opostas a essência e a imagem, se o imaginário não está justamente em uma relação interseccional com o plano do real. Sabe-se que o prazer catártico do leitor é real, porque nasce dele, através de sua interpretação da obra de arte, o prazer de se encontrar em um nível diferente do personagem que expõe seu *páthos*. Mas se o receptor (ou, mais especificamente, para o universo deste trabalho, o leitor) é simpático ao personagem ficcional – se convive no leitor a dor e o prazer por causa desse personagem – a dúvida, me parece, é saber até que ponto é mesmo irreal a dor que o leitor deveras sente.

Quando o poeta de Pessoa se convence de que sua dor imaginada é real, é necessária uma análise das causas originárias dessa dor. Assim deve ser com o receptor. Não existe simpatia sem que o simpatizante tenha vivido *páthos* semelhante ou que possa se originar do *páthos* do outro. Como afirma D. H. Lawrence, em relação a outro poeta, que almejou em si a unicidade com todos os seres humanos – Walt Whitman :

“How meet them, and how pass? With sympathy, says Whitman. He says sympathy. Feeling with. Feel with them as they feel with themselves. Catching the vibration of their soul and flesh as we pass. (...) This is sympathy. The soul judging for herself, and preserving her own integrity.” (LAWRENCE, 1991, p. 181).⁹

Parece haver uma diferença entre piedade e simpatia no que se refere ao leitor. A compaixão requer um movimento mais demorado, que caminha por uma via mais longa, cruzando obrigatoriamente a área da imaginação, de onde será extraída a matéria necessária para a realização da piedade. A piedade é imaginar o *páthos* alheio, por isso é um movimento sempre incompleto: impossível querer compreender em sua totalidade o sofrimento de outro. Já a simpatia requer do receptor que ele vá até sua memória e associe o sofrimento alheio a um sofrimento semelhante seu. Ser simpático, levando-se em consideração o sufixo como derivação do termo *páthos*, é sentir a dor alheia através de si mesmo, porque se reconheceu na dor alheia uma dor semelhante em si próprio. Também na simpatia é necessária a imaginação, mas não pela mesma razão: Ter piedade é imaginar a dor alheia em si, ser simpático é imaginar que o alheio sente uma dor também sua. Em relação a ser incompleta, a simpatia não levará essa questão em consideração: não há necessidade de se conhecer a totalidade do outro, se o sentimento de reciprocidade já está satisfeito. Portanto, se considerarmos a simpatia como o reconhecimento de uma dor semelhante à sua no outro, ao contrário do que preconiza D. H. Lawrence, sua realização não é impossível.

Se a mimesis pressupõe tal simpatia para que possa se manifestar, é interessante notar que, enquanto se acreditar que somente o leitor é conduzido pelo autor através do labirinto literário, os fios condutores serão inúteis. Não basta que o autor expresse sua interpretação da vida para que o leitor o siga em busca da

⁹ Como encontra-los, e como traduzir? Com simpatia, diz Whitman. Ele diz: simpatia. Sentir com. Sentir com eles como eles sentem consigo mesmos. Capturar a vibração de sua alma e carne enquanto traduzimos. [...] Isto é simpatia: a alma julgando por si mesma e preservando sua integridade. (Minha tradução).

realização de sua catarse. Um texto ficcional pode ser lido por inúmeras razões, mas a catarse através da mimesis (*i.e.*, a identificação do leitor com a obra ou com parte dela) requer simpatia. Por mais distante que um leitor de *Grande Sertão: Veredas* viva do sertão mineiro, Guimarães Rosa fez questão de anunciar que o sertão é todo o mundo, que os sentimentos de seu sertanejo podem ser compartilhados por qualquer advogado, soldado, electricista, médico, analfabeto, mendigo ou qualquer que seja a classificação dada a um ser humano. Da mesma forma, Raduan Nassar certamente não esperava que seus leitores fossem formados apenas de homens que praticaram o incesto ou de epiléticos que deixaram a casa dos pais. Esses autores descreveram seus personagens, seus caminhos e sofrimentos de forma tal que a simpatia por eles pode ser universal. Requer maestria escrever histórias que se tornem simpáticas a leitores de experiências distintas, mas que carreguem em si experiências afetivas comuns àqueles protagonistas. E justamente porque compartilha suas vivências com o personagem de ficção é que o leitor também conduz pelo labirinto a história narrada. Narrativa e leitor compartilham a condução de uma obra literária. A análise da mimesis em uma obra se tornou uma via para a interpretação dessa obra e, se levarmos em consideração a necessidade da simpatia do leitor em relação à mimesis construída, interpretação e mimesis já não podem se dissociar como componentes do entendimento de uma obra. A compreensão pelo leitor do que é a experiência mimetizada em determinada obra será fundamental para sua interpretação da mesma.

E, no entanto, segue a dúvida: mesmo sendo real a simpatia do leitor, sua dor pode ser chamada de verdadeira? Mesmo que a dor de um leitor de ficção seja simpática, isto é, que seja a lembrança de uma dor sua através do *páthos* do personagem, relembrar essa dor a torna novamente real? “Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso?” (ROSA, 2001d, p. 77).

A resposta pode parecer insuficiente, mas aos acostumados a esta época de pouquíssimas (talvez nenhuma) certezas, é, na verdade, um alento: a realidade da dor sentida pelo leitor não é importante. Se a lembrança de uma dor causa dor real, se causa a sensação da dor ou se o leitor vai apenas relembrar a dor e, por isso, compreender afetivamente a dor ficcional, apesar de sentir-se aliviado com a constatação de que sua dor já está curada há tempos, não é importante para a

ocorrência da mimesis. O leitor pôde, de uma forma ou de outra, sofrer com o personagem, porque reconheceu em si próprio a experiência daquele *páthos*; pôde, também, viver a catarse de reconhecer naquela dor a ficção e seguir em frente. Não se sabe se segue com ele sua dor, continuada pela lembrança através da ficção, se ele agora ri-se de uma lembrança sofrida que agora é passada junto com as páginas do livro. Não se sabe se a dor é agora verdadeira ou não. Sabe-se apenas que foi necessário um compartilhar, que leitor e narrativa foram em determinado momento unidos pela experiência trágica de viver, sentida pelo leitor e descrita pelo autor. Sabe-se que a simpatia é verdadeira, porque o leitor sofreu e experimentou uma dor semelhante a do personagem, e essa verdade é a que importa. Assim como não importa se o poeta é um fingidor ou não, também não é importante que a dor sentida pelo leitor no momento da leitura seja real ou não. Importa o reconhecimento dessa dor e a relação de honestidade entre os fios condutores de uma obra de ficção: texto e leitor.

5.2. Mimetizar a incerteza

Honestidade, quando envolve a relação entre obra e leitor, nada tem a ver com realidade ou essência. O leitor não precisa buscar em um texto o espelho do real, nem precisa que o personagem seja factível. O leitor interpreta a mimesis que já é uma interpretação da realidade feita pelo autor. Autor e leitor são intérpretes, mas a interpretação do leitor é apenas a decodificação na mimesis de uma “tola realidade”, como diz Cortázar? Interessa na mimesis apenas a verossimilhança? A verossimilhança está muito mais ligada à verdade experimentada pelo leitor do que à verdade aceita pelo senso comum. Um leitor pode, por exemplo, não aceitar que Riobaldo seja enganado por Reinaldo/Diadorim/Deodorina durante tanto tempo, pois seria impossível que uma mulher vestida em trajes de boiadeiro se escondesse nesse travestimento de outro sertanejo, especialmente um sertanejo que se sente atraído por “ele” e não pode aceitar esse sentimento. Esse leitor pode estar sendo conduzido pelo senso comum de que “isso só pode ser ficção: na realidade, isso nunca aconteceria”, e então não está interessado na interpretação de *Grande Sertão: Veredas*, mas em ter uma opinião formada – qualquer que seja – sobre a

obra. Entretanto, estar de acordo com o senso comum não significa apenas exibir ignorância de modo orgulhoso: um leitor pode chegar sozinho (*i.e.*, sem o auxílio do senso comum) à mesma conclusão de que Riobaldo não poderia ser enganado por Diadorim por tanto tempo, e aí essa conclusão tem valor de interpretação. Nesse caso, o leitor também não aceita o texto como possível, porque sua vivência não lhe permite aceitar. Mas a partir dessa não aceitação do texto, como continuar sua interpretação da obra? Se a verossimilhança do *páthos* se desfaz aos olhos do leitor, não há como manter a relação de honestidade com o texto, e a leitura desse texto não acarretará em catarse do leitor, uma vez que a dor do personagem não foi aceita como verdade.

Não quero afirmar aqui que qualquer argumento narrado deva ser aceito como verdadeiro pelo leitor para que haja a já citada relação de honestidade entre ele e o texto. Coleridge, o poeta inglês, já havia cunhado, no início do século XIX, o termo “suspension of disbelief”, justamente para que o leitor possa se relacionar com o texto mesmo que a obra esteja baseada em proposições fantásticas ou fora de um padrão comum do que se aceita como possível. O argumento de que Diadorim enganou Riobaldo com seus trajes não precisa ser aceito, mas é necessário que o leitor aceite a dor do sertanejo para que a *mimesis* funcione como semelhança à verdade. Não aceitar o *páthos* do personagem, eis um impeditivo da verossimilhança. Compreender (no sentido de perceber e aceitar como possível) a dor de Riobaldo – através dos vários caminhos do labirinto interpretativo – é condição *sine qua non* para que a relação entre texto e leitor continue sendo honesta: mesmo que o leitor não veja verdade no engano de Riobaldo e tome sua dor como originada em outra interpretação qualquer, é necessário que o sofrimento do sertanejo seja aceito, e que essa dor vá causar no leitor o sofrimento também verdadeiro, através da *mimesis*. A honestidade entre receptor e obra está relacionada ao fato de que um busca no outro uma realização sua. O exemplo de Riobaldo se abre em novo horizonte quando entendemos o protagonista também como um narrador não confiável:

“A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugagem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua ideia a minha tristeza quinhoã. Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente?” (ROSA, 2001d, p. 418).

Sua história é cheia de reviravoltas e intervalos que podem espantar o leitor em dois sentidos: o espanto que afugenta, distanciando o leitor da obra – o que não nos interessa, já que nesse caso não mais haverá uma relação honesta entre os dois; e o espanto que surpreende e maravilha o leitor, trazendo-o para a obra paradoxalmente através de uma primeira repulsa. O passo para trás do leitor, ao tomar consciência de que pode adentrar terreno movediço, pode se transformar em passo de alavanca para realizar o movimento de mergulho na obra. Pode-se argumentar que esse mergulho será movimento do leitor ideal, por isso reescrevo as figuras aqui presentes. Não me preocupo com um leitor ideal que seguirá passos de uma cartilha de leitura, mas com o leitor que se envolva com a obra. O leitor honesto, que leia o texto com vontade de interpretá-lo. Não considero este o leitor ideal – e não me preocupo em definir tal tipo. Considero o “leitor honesto”, aquele que lê e busca significado naquilo que lê, o leitor, simplesmente. Ler sem buscar significado algum não me parece digno do termo. Assim, o prazer e a fruição de Barthes são faces de uma mesma moeda, se considerarmos que mesmo a satisfação prazerosa obtida através de um texto precisa ser baseada em interpretação.

Portanto, o espanto em face de um narrador que não seja confiável pode se tornar admiração perante a incerteza básica do ser humano: o que narrar, se não se sabe o que é verdade? O autor de uma narrativa não confiável mimetiza a incerteza do homem. Em *Lavoura Arcaica*, André, o filho que retorna à casa da família pelas mãos do irmão mais velho, também narra suas lembranças de infância rebelde e de juventude pródiga através de um discurso borrado de incertezas. Sua única convicção é justamente a dor da perplexidade perante o mundo: “eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa” (NASSAR, 1989, p. 67). Esse narrador que banha a prosa de poesia parece fazê-lo justamente para que o texto ganhe as cores que mimetizam a incerteza humana: os significados ocultos em cada termo poético, a abertura de interpretações que se dá a cada frase lírica, o verbo aberto a metáforas e imagens. Todo esse efeito poético parece se aproximar ainda mais da incerteza de uma paixão do ser humano. A paixão de ser incompleto e buscar essência, de ser indagação e buscar resposta.

O conceito de verossimilhança traz até hoje a coerência como elemento de sua formação, e a incerteza mimetizada pelas narrativas de Guimarães Rosa e Raduan Nassar é coerente com os mundos retratados por eles. São personagens e histórias incompletos, abertos à interpretação subjetiva e às relações com seu receptor: são a mimesis da incompletude humana. O leitor torna-se consciente de que sua própria interpretação é limitada, já que não existe como confiar em apenas uma interpretação primeira do que foi narrado, sendo essa interpretação primeira a própria narrativa.

“Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção” (ROSA, 2001d, p. 116).

Entretanto, se não é confiável, a companhia do narrador não pode ser desprezada, por duas razões, sendo a primeira bem mais óbvia: é ele quem nos conta a história. A segunda razão, no entanto, precisa ser melhor entendida: para que haja a interpretação do leitor, a narrativa nos mantém ao lado do narrador, vivenciando suas experiências, e essas experiências são mutáveis, assim como a interpretação dada a elas. Mesmo que a narrativa esteja em terceira pessoa e o narrador não seja o sujeito da experiência narrada, é através dele que vamos ter acesso àquela experiência e a suas primeiras interpretações. Aqui nos fundamenta conceito dos *schemata* formulado por Iser como sistemas de referência de percepção de uma obra pelos quais, a partir de informações selecionadas e organização de suas impressões subjetivas, o leitor chega a uma compreensão, mesmo que momentânea, da obra. Através do texto de Maria Antonieta Borba, entendemos a formação da interpretação “não só polimorfa como também consecutiva, pois depende, em grande parte, das variações de percepção ocorridas na dimensão do tempo da leitura” (BORBA, 2003, p. 70), já que contrapõe-se ao conceito de *schemata* o conceito de *correção*, onde o próprio texto literário vai derrubar as impressões subjetivas do leitor ao agregar novos elementos que desestabilizam a compreensão anterior. É o que Antonieta chama de “correção estética internalizada” (BORBA, 2003, p. 68). O sistema de *schemata* e *correção* é aqui considerado em sua totalidade, já que a interação do leitor com as várias facetas do texto pode ser reavaliada e apreciada a cada momento do texto pelo

próprio narrador, que também se emociona, se surpreende ou se conforma com cada passagem de sua própria narrativa. A “experiência do significado” (BORBA, 2003, p. 71) é suscetível a mudanças nas duas vias da obra: na percepção do leitor e do narrador. Na mimesis, estão congeladas as verdades escolhidas pelo artista. A mimesis não espelha a verdade, mas a escolha do artista do que é a verdade. Essas verdades congeladas se derretem sob os olhos do leitor, que as transforma em novas realidades. Como afirma Iser, o espaço entre autor e leitor não se resume ao livro, mas à infinidade de intenções e experiências ocorridas entre eles.

O “centro oculto” do labirinto¹⁰ estará sempre inacessível, porque o labirinto literário se move de acordo com a percepção do leitor e do narrador. Mover-se pelo labirinto literário é escolher a incerteza como objetivo. “A linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura” (FOUCAULT, 1999, p. 61). O centro oculto serve como metáfora para a busca constante de um significado na literatura, mas mesmo essa metáfora valiosa acaba por ignorar que o significado da narrativa não se dissipa a partir de um centro, mas a partir de todos os cantos do labirinto. O texto não é um signo único apontando em várias direções, mas um conjunto de signos que será lido por uma variedade desconhecida de intérpretes, que multiplicarão os significados dos incontáveis significantes encontrados no texto. A busca do leitor pelo significado de um texto não é a busca por um centro fixo e oculto, mas uma constante verificação da compreensão do texto pelo leitor e da afinidade do leitor com esse texto.

A leitura do texto não é a origem da interpretação daquele texto, mas uma etapa dessa interpretação. Impossível prever a ordem de entrada e saída do leitor-intérprete no labirinto de um texto, já que esse leitor pode ter acesso a interpretações desse texto antes mesmo do acesso a sua leitura e, por outro lado, a verve interpretativa desse mesmo leitor existe desde o início de sua vida. E o texto faz parte do mundo: é composto por ele e seu componente. A experiência de mundo trazida para a leitura de um texto já faz parte da interpretação desse texto. O labirinto literário passa a ter o tamanho do mundo, como o sertão de Guimarães

¹⁰ Cf. Junito de Souza Brandão. Ver Cap. 1 – Introdução.

Rosa: não tem um ponto certo de partida ou de chegada. Deslocar-se por ele é deslocar-se por um mapa que mimetiza a vida.

5.3. Jogos e simulações

Baudrillard parece ter equacionado o funcionamento do simulacro ao constatar que a verdade havia perdido seu posto centralizador: “a convergência do pensamento não é mais a da verdade, mas de uma cumplicidade com o objeto e de uma regra do jogo em que o sujeito não é mais o senhor” (BAUDRILLARD, 2002, p. 23). No jogo do simulacro, não há mais uma centralização da realidade, não parece mais haver uma essência a que se deva reportar. Existe o objeto em si e existem suas cópias orientadas por ele, mas o simulacro quebra as regras da cópia para criar um novo jogo e especula acerca das diferenças possíveis. Deleuze corrobora com essa visão, afirmando que “a representação tem a identidade como elemento e a semelhança como medida, a pura presença tal como aparece no simulacro tem o ‘díspar’ como unidade de medida” (DELEUZE, 1988, p. 125). Enquanto a cópia faz observar a semelhança através da identidade, *i.e.*, da qualidade de idêntica com o original, o simulacro chama a atenção por si mesmo, apesar da identificação com o original, determinando o reconhecimento deste. O simulacro não mais representa o original, porque não se identifica com ele, mas é uma presença em si e traz a estranheza de sugerir aquele objeto primeiro. Cópia e simulacro são, ambos, referências, mas por meios distintos.

À representação corresponde a cópia, modelo por excelência do original, a simulação só pode gerar presença, porque o simulacro não representa nenhum objeto, apesar de podermos ler nele os signos presentes no original e na cópia. Ele “é o seu próprio símbolo, isto é, o signo na medida em que ele interioriza as condições de sua própria repetição. O simulacro apreendeu uma disparidade constituinte na coisa que ele destituiu do lugar de modelo” (DELEUZE, 1988, p. 121). Se no simulacro apreendemos a diferença, ele passa a ter tanto valor quanto o modelo, e passa mesmo a ser modelo, porque traz nele o entendimento do que é diferente, do que pode ser separado do modelo e, portanto, do que pode ser uma

nova singularidade. Se o “objetivo supremo da dialética é estabelecer a diferença” (DELEUZE, 1988, p. 122), o simulacro é parte fundamental dessa dialética, e não pode sofrer hierarquização em relação ao modelo ou sua cópia.

Apresenta-se, então, o jogo completo do simulacro, sendo a simulação o efeito de seu funcionamento. O funcionamento do simulacro é exibir a “potência do falso”¹¹ no modelo e na representação. Ele faz desabar a tentativa de fundamentar uma essência e sua imagem, porque demonstra o que pode haver de falso em ambas. “O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (DELEUZE, 2000, p. 267). A partir daí, não há mais porque hierarquizar original e cópia: se havia uma ordem de subordinação em ambos porque a cópia submetia-se ao modelo, o simulacro insere-se nesta relação e mostra que ele também submete o modelo à comparação pelas suas disparidades.

A partir do simulacro, a verossimilhança torna-se desnecessária enquanto imagem (imitativa ou produtiva) da verdade. A analogia entre simulacro e mimesis leva à desconfiança de que através do simulacro não há como buscar a relação com o narrador em sua interpretação da verdade – essa relação será dada através de um reconhecimento da disparidade ditada pelo narrador. A catarse do leitor através do simulacro será realizada a partir de um reconhecimento no texto de uma nova associação, que nega a representação. O narrador não representa, antes, aponta sua diferença do que poderia ser representado e que deverá ser instado a surgir como novo. Riobaldo, narrador de sua própria história, reconhece as várias verdades de sua experiência: “o senhor, mire e veja, o senhor: a verdade instantânea dum fato, a gente vai partir, e ninguém crê. Acham que é um falso narrar. Agora, eu, eu sei como tudo é [...]” (ROSA, 2001d, p. 453), e sabe que uma verdade instantânea (sem interpretação) não será aceita. É preciso narrar seu simulacro para que o interlocutor compreenda a disparidade entre o que pode ser a verdade e o que ele, narrador, entende como tal.

Ao criar o jogo, o simulacro passa a ter uma relação subversiva com o que se denominava original. Ele corrompe o papel de modelo deste original, porque existe

¹¹ Cf. Deleuze.

no simulacro “um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante” (DELEUZE, 2000, p. 264). Já vimos que o simulacro faz a relação modelo e cópia se transformar, mas aqui tratamos também da relação entre o modelo e o próprio simulacro. Essa relação torna desprezível a questão da origem, porque ambos existem para servirem de comparação, e tanto o simulacro quanto o modelo englobam o potencial de serem interpretados e representados. O simulacro passa a ter vida própria e deixa de ser uma representação, já que a representação não se define em uma relação extrínseca ao objeto. Portanto, a simulação liquida os referenciais e revive os signos agora voltados para ela e não para o real que os originou. A simulação “produz sintomas” do que não tem, porque potencializa interpretações sem ser o modelo, e assim se iguala ao real: “a incerteza do pensamento é que ele não se troca nem com a verdade nem com a realidade” (BAUDRILLARD, 2002, p. 9). Se para o real não existe uma equivalência, apenas a interpretação e a consequente representação, o simulacro também se multiplica em pensamentos incertos e interpretações a seu respeito. A simulação está independente do que um dia foi seu modelo, e portanto livre para produzir simulações sobre si mesma. A partir deste momento, o homem está livre para escolher seu modelo: o real ou seu simulacro.

Assim, muitas casas são enfeitadas com flores de plástico: “pelo menos, elas não morrem”, explicam seus habitantes. Também muitas crianças se apegam a cachorrinhos de pelúcia e não lhes interessa o animal verdadeiro. O relacionamento do sujeito com qualquer objeto desse tipo é real. As flores realmente “alegram o espírito” da casa (na opinião de seus moradores), o cachorrinho pode causar real tristeza se for perdido ou quebrado. Alegria e tristeza são conceitos subjetivos e denotam uma verdadeira relação sujeito-objeto. Se existe aqui uma preferência, ela aparece através da comparação de seus valores representativos. As flores naturais e o animal doméstico podem representar para alguns um trabalho extra de cuidados, além da ameaça de doenças alérgicas, por exemplo. Se o simulacro desvaloriza o modelo, aqui não pretendemos conferir um valor ao simulacro, mas compreendermos a regra de seu jogo. As razões para a preferência são inúmeras, e a utilização desses simulacros também o são: a multiplicidade das preferências causa o desdobramento dos vários usos do simulacro. Quando Baudrillard propõe que “a simulação corresponde a um curto-circuito da realidade e à sua reduplicação

pelos signos” (BAUDRILLARD, 2002, p. 39), ele assume que a simulação altera a ordem do real através desse desdobramento de signos que remontam ao modelo e ao seu simulacro. No entanto, se o cachorrinho de pelúcia é preferido ao animal cachorro (o seu modelo real), se as flores de plástico são preferidas às flores naturais porque não morrem ou porque não precisam de cuidados demasiados para que se mantenham, essas preferências não afetam a *mímesis* artística, pois se esses simulacros trazem em si a intenção artística da imitação, também trazem a intenção da praticidade, do objeto utilitário. A preferência pelo simulacro e não pelo real não denota uma derrocada artística, mas um desvio através do qual a simulação pode perder em seu valor artístico e ganhar em seu valor utilitário.

Como exemplo da escolha do sujeito artístico pelo simulacro, observa-se a narrativa nas obras aqui estudadas. Rosa e Nassar expressam em suas obras a perplexidade do homem perante o mundo, seja em relação à grandeza do sertão e às veredas que costuram esse sertão, seja pela experiência trágica de reconhecer sua *hybris* e sua queda como homem que não se encaixa mais no mundo ou em sua própria casa.

No romance de Rosa, o ex-jagunço vivencia sua travessia pelo mundo enquanto busca entender seus desejos e suas dúvidas. Como compreender a guerra, mesmo fazendo parte dela? Como admirar o amigo e companheiro de aventuras com desejo e paixão? Como saber se sua coragem vem de um pacto diabólico ou de si mesmo? Como ser e estar no mundo, e como interpretá-lo?

“Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de 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, 2001d, p. 237).

Riobaldo se resigna: “Como é que posso com este mundo? [...] Ao que, este mundo é muito misturado...” (ROSA, 2001d, p. 237). E sua perplexidade frente à mistura do mundo o faz ver esse mesmo mundo como simulacro de sua vida. O mundo não o representa, mas se mostra díspar, apesar de toda relação existente entre o sertanejo (Riobaldo, o homem) e o sertão (o mundo).

No romance *Lavoura Arcaica*, é fundamental analisar a relação de André com a família como uma afronta à situação familiar idealizada pelo Pai. A divisão da mesa de jantar pode servir como mapa dessa distinção:

“Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, em um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família” (NASSAR, 1989, 154).

A interpretação da família por André é o simulacro da relação familiar idealizada pelo pai e representada em sua conformidade com a manutenção de uma verdade única da qual o Pai imagina ser portador. André e o Pai sabem da existência dessa linha invisível, supostamente criada pelo tempo e que divide caprichosamente a família, mas André a interpreta como uma nova relação entre aqueles que vivem sob o mesmo teto da casa que o recebeu de volta. A percepção do afeto represado e das angústias subterrâneas daquelas pessoas faz com que André retrate o simulacro do que poderia ser uma família. O incesto ocorrido entre ele e Ana é consequência de seu desejo libertário, mas também de sua compreensão de que ali não existirá a família idealizada, amorosa. Não haverá representação de uma família, mas apenas seu simulacro.

A perplexidade de Riobaldo perante suas dúvidas e a perplexidade de André perante sua negação do que lhe é apresentado como amor produzem uma narrativa que não se preocupa em distinguir a experiência subjetiva da realidade. “Esta indistinção é a pior das subversões. É contra ela que a razão clássica se armou com todas as suas categorias. Mas é ela hoje em dia que de novo as ultrapassa e submerge o princípio da verdade” (BAUDRILLARD, 2002, p. 11). Em *Grande Sertão: Veredas* e em *Lavoura Arcaica*, a literatura faz ver que a ordem estabelecida é mera tentativa de representar a vontade, e não a verdade em si. A mimesis da vida só pode ser o labirinto ou seu simulacro: a perplexidade perante o labirinto.

Sobre a questão platônica da indistinção, Gustavo Bernardo nos propõe uma interessante releitura do mito da caverna: a gruta torna-se sala de cinema e as sombras estão projetadas na tela. Desta vez, no entanto, sentimo-nos confortáveis com as imagens: “estamos ‘programados’ para aceitar como verossímeis os deuses aparentes que transitam na tela grande” (BERNARDO, 2002, p. 158). Ao contrário da mítica caverna, sabemos que na tela estão sombras projetadas, que são imagens do real. Assistimos e interpretamos aquelas imagens, aceitando serem cópias do real. Mas se nos “programamos” para aceitar a imagem, sabendo ser uma cópia,

essa cópia nos gera sentimentos ligados à nossa realidade, tais como medo, tristeza, alegria ou raiva. Nossa relação com essas imagens é simulada, visto que o acordo em suspender a desconfiança em relação à ficção é pura simulação, mas através desse relacionamento com a imagem a realidade se impõe: encarar a imagem simulando acreditar nela é fazer a realidade ser trazida de volta através dessa relação. Logo, a simulação também é uma interpretação. O simulacro não deixa de ser também mais um modo de se relacionar com o real, porque é um outro modo de interpretar, mesmo que seja interpretar uma cópia do real. Se o objeto do real pode ser pensado pelo sujeito através de sua interpretação ou através de sua simulação, termina aqui mais uma hierarquia: não existe uma ordem na dependência entre objeto e sujeito. A realidade não reside no primeiro ou na interpretação do segundo. “A realidade é o relacionamento” (BERNARDO, 2002, p. 138).

Nesse jogo do simulacro, não há como se definir a complexa amálgama formadora do ser humano, se para ela existem interpretações em número tão desmedido que se perdem numa realidade nunca alcançada. Importa, porém, compreender que existem as relações formadas por cada interpretação, e resta a cada homem escolher sua própria interpretação em um determinado momento de sua vida. Como a escolha do movimento contínuo dos personagens aqui estudados, resta ao homem optar pela interpretação feita no instante em que ele se encontra, isto é, a compreensão de sua própria história é realizada em um determinado momento através de sua interpretação dessa história, e pode ser outra no momento seguinte, como pode ter sido outra no momento anterior. Entre o objeto (a *essência* do homem) e o sujeito (o homem em busca de sua verdade), só a relação entre eles através da interpretação pode ser relevante, enquanto essa interpretação for uma resposta satisfatória. A analogia desse relacionamento com a referência entre a obra literária e o leitor é possível quando se entende que o leitor promove a interpretação da obra e esta torna-se representação para seu receptor. Aqui, também nos importa o sistema de relacionamento entre objeto e sujeito. Hans Jauss apresenta sua visão do efeito estético:

“A conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para*, realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa, quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em intra-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou

pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas” (JAUSS, 1979, p. 68).

A obra e seu receptor não são medidos em valores hierárquicos, nem busca-se a origem desta relação. Mais uma vez, é realçada a importância da relação objeto e sujeito por meio das funções descritas: o objeto artístico demanda percepção e crítica enquanto o sujeito receptor busca a representação. Para que se possa aplicar esse conceito às obras aqui analisadas, é necessário entender seus narradores como personagens que relatam também uma nova interpretação de sua própria história. Em busca de suas identidades, os narradores se veem perplexos diante de sua complexidade e indagam a si próprios enquanto narram suas experiências. As narrativas de suas experiências criam uma relação com o leitor, pois “o eu é não apenas aquele que veste a máscara, mas também um *designer* de máscaras para os outros” (BERNARDO, 2002, p. 88), e é a partir dessas máscaras que eles se relacionam com os outros. Através de seu próprio simulacro, os narradores de Rosa e Nassar representam-se ao leitor. Suas *odisseias* deixam de ser o ponto central de sua narrativa, porque interessa agora a idealização dessa odisseia pelo leitor. Por sua vez, o leitor espera a representação para que possa se identificar com esse simulacro: “o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (*katharsis*)” (JAUSS, 1979, p. 65). A relação entre a obra e o leitor é uma relação contínua. As três categorias – *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* – não têm uma hierarquia, mas uma relação de funções autônomas. Nesta continuidade, a obra é confrontada com a biografia do leitor, que caminha ao lado do narrador e seus simulacros.

5.4. Reprodução e produção

No romance de Raduan Nassar, André abandona a fazenda onde morava com pais e irmãos por não conseguir viver sob a ordem imposta pelo pai. A relação incestuosa com a irmã e o afeto sensual e protetor da mãe não foram suficientes para mantê-lo. Entretanto, não importa ao narrador-protagonista que sua relação com a família tenha se desestruturado: importa, sim, que seu desejo (ou sua

variedade de desejos) em relação aos membros da família ainda o faça voltar, mesmo que pelas mãos do irmão mais velho, representante da moral paterna. Assim André interpreta sua casa, sua família e sua relação com essa casa:

“Eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama a nossa casa, e ama esta terra, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa” (NASSAR, 1989, p. 119).

Não importa o acontecido, mas a interpretação do que aconteceu. Não há como narrar o real, mas apenas a impressão do real. Essa é a mimesis da incerteza do homem. “Para que conto isto ao senhor? Vou longe. Se o senhor já viu disso, sabe; se não sabe, como vai saber? São coisas que não cabem em fazer ideia” (ROSA, 2001d, p. 227). Apesar de todo esforço narrativo de Riobaldo, que inclui detalhes de paisagens, nomes de bichos que passam e descrição do luar sobre moitas, ele sabe que o real só pode ser expresso pela interpretação. É a mimesis da incerteza e a impossibilidade de narrar o real, que Rosa expressa pelo seu personagem.

Nos dois exemplos acima, André e Riobaldo são agentes que expressam a dissociação existente entre fato e narrativa. Como afirma Foucault, “o discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz” (FOUCAULT, 1999, p. 59). A mimesis, então, assume as funções reprodutiva e produtora. A palavra atua como instrumento de representação e significação¹², explorando a realidade como *imitatio*, mas também como força criativa, e vai se tornar independente do objeto imitado pela relação com a interpretação a ser gerada através de sua interpretação original. Em outras palavras, a mimesis como força produtora nasce de sua natureza interpretativa da coisa em si, e se mantém através do potencial de ser interpretada.

Auerbach já apontava a possibilidade da dupla natureza da mimesis. Através da polifonia e da vontade de verdade do chamado “estilo bíblico”¹³ de representação, o autor analisa a figura em seu potencial representativo, mas também indica sua natureza de “acontecimento” contido no fluxo da história:

¹² Cf. Foucault, *op. cit.*

¹³ Cf. Auerbach, *op. cit.*

“A interpretação figural estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas, na qual um deles não só se significa a si mesmo, mas também ao outro e este último compreende ou completa o outro. Ambos os pólos da figura estão separados temporalmente, mas estão, também, como acontecimentos ou figuras reais, dentro do tempo. Ambos estão contidos no fluxo corrente que é a vida histórica, e somente sua compreensão, o *intellectus spiritualis* da sua relação é um ato mental” (AUERBACH, 2002, p. 62).

O que significa dizer que a figura é também agente histórico, que sua relação é naturalmente ambígua e que através da compreensão da figura poderá haver um complemento do real, *i.e.*, uma nova interpretação dessa realidade. Interpretação gera interpretação, em um sentido infinito de complementações de uma realidade (ou acontecimento). Como explica Foucault, em relação à representação:

“Nessa posição de limite e de condição (aquilo sem o que e aquém do que não se pode conhecer), a semelhança se situa do lado da imaginação ou, mais exatamente, ela só aparece em virtude da imaginação, e a imaginação, em troca, só se exerce apoiando-se nela. [...] Se se supõem, na cadeia ininterrupta da representação, impressões por mais simples que sejam, e se não houvesse entre elas o menor grau de semelhança, não haveria nenhuma possibilidade para que a segunda lembrasse a primeira” (FOUCAULT, 1999, p. 95).

A representação se limita à imitação enquanto semelhança (limite imposto à necessidade de algo a se assemelhar) e, de acordo com o filósofo francês, necessita da imaginação para que possa ser gerada. Mas necessita também da imaginação do receptor, para que possa ser continuada. Por isso podemos afirmar que a interpretação (que se utiliza também da imaginação) da representação é contínua – e por isso podemos afirmar que representação e produção são natureza e função da mimesis.

Mas existirá na representação literária também o poder do autor, aquele que, nos termos de Foucault (*op. cit.*), detém a palavra. Esse poder se demonstra na narrativa e na escolha da linguagem. Guimarães Rosa constrói um narrador que se assemelha ao sertanejo, mas que não representa o sertanejo *stricto sensu*, ou seja, não se limita a um objeto a que tenha que se assemelhar. Riobaldo é um sertanejo que enxerga o sertão como “o mundo” e como “dentro da gente”. Em sua narrativa, ele mesmo admite ser “diferente”, “muito diverso” dos outros jagunços. A linguagem de Riobaldo é construída por um mosaico de influências, o que leva o protagonista-narrador a se pronunciar não como uma mera mimesis do sertanejo, mas um simulacro deste. A perplexidade de Riobaldo perante a vida não permite que ele se torne representação, ainda que passível de interpretação. Riobaldo se apresenta como díspar do que diz representar: ele é o sertanejo que percebe o mundo no

sertão, o ex-jagunço que se vê diferente de todos os jagunços. Riobaldo é a diferença.

Da mesma forma, o narrador de *Lavoura Arcaica* se arma da palavra para se proteger de qualquer acusação, pois é impossível acusar quem se metamorfoseia em linguagem. “Que relação há entre a linguagem e o ser, e é realmente ao ser que sempre se endereça a linguagem, pelo menos aquela que fala verdadeiramente? Que é, pois, essa linguagem que nada diz, jamais se cala e se chama ‘literatura’?” (FOUCAULT, 1999, p. 421). As perguntas formuladas por Foucault são deixadas sem resposta. Aquele que detém a palavra não pode ser representado enquanto seu detentor, apenas representar. André não se deixa ver por inteiro, porque sabe estar fragmentado em suas incertezas, e por isso também pode ser visto como simulacro de si mesmo.

A interpretação deixa de ser figural e o acontecimento não é mais necessário entre o acontecimento e sua representação. As narrativas de Riobaldo e André podem ser estudadas como mímesis, porque representam condições humanas e se fazem interpretar, mas a escolha de sua linguagem é também uma demonstração da disparidade, índice de diferenças que constroem valores próprios. A linguagem de *Grande Sertão: Veredas* e de *Lavoura Arcaica* indica as diferenças de seus narradores, perplexos em relação a suas próprias vidas.

Dedicando-se ao estudo do simulacro, Baudrillard discorre sobre a proibição do uso de imagens em algumas religiões, justamente por se tornarem simulações dos santos que representam, tornando-se ícones e fazendo com que os fiéis se fascinem com elas próprias e não com o que representam. Essas imagens acabam por se tornar independentes do que antes representavam, e atuam contra sua função original, a de trazer a Ideia de Deus. Através dessa simulação, as imagens mostram que o fascínio dos fiéis não está diretamente ligado a Deus, mas às suas próprias necessidades, e que esse fascínio não é uma prova de sua existência. A verdade se mostra mais uma vez no relacionamento, não no objeto ou no sujeito. Aqui, a realidade é exposta através do simulacro, “[...] esta verdade que deixa entrever, destruidora, aniquiladora, de que no fundo Deus nunca existiu, que nunca existiu nada senão o simulacro” (BAUDRILLARD, 1991, p. 11-12). A relação entre a

imagem e seu adorador pode revelar que a existência da Divindade original não é necessária.

Esse vazio se dá pela dissipação da multiplicidade de significados, que já não são escolhidos e elevados a um valor maior, mas considerados todos, e assim se perdem, porque se contradizem. Assim nasce a simulação: a realidade responde a todos os significados e os considera. “A realidade tornou-se ela mesma simuladora e nos devolve à sua ininteligibilidade fundamental, que nada tem de mística, mas que seria antes da origem do irônico” (BAUDRILLARD, 1991, p. 29). Pela absoluta grandeza do real, porque este pode responder a qualquer sentido que nos apeteça lhe conferir, cria-se o vazio do sentido. Ironicamente, a multiplicidade de relacionamentos do real com o subjetivo esvazia qualquer tentativa de conferir um sentido absoluto a ele.

Da comunhão dessa experiência entre o narrador e o leitor poderão nascer novas identificações, através da relação entre as três categorias propostas por Jauss. Ao contrário do que anuncia Baudrillard em relação ao conceito de informação, a narrativa de André ou de Riobaldo não “esgota-se na encenação da comunicação”, nem “esgota-se na encenação do sentido” (BAUDRILLARD, 1991, p. 105), porque existe em sua encenação também a interpretação do que foi a história. Não há na encenação da comunicação apenas o vazio de uma expressão solidificada em uma máscara, nem apenas uma expressão que ironiza o sentido. Existe, sim, a pluralidade de expressões geradas pelas várias interpretações dadas aos fatos ocorridos na vida de André ou no sertão de Riobaldo. A interpretação do narrador não se esgota, porque é enriquecida por suas próprias contradições e várias facetas, e nem mesmo se esgota em si, porque é expressa ao leitor, que dela vai extrair sua própria interpretação.

Como afirma Iser, o narrador “orienta o receptor para a concepção de algo que não existe e permite que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade” (ISER, 1999, p. 77). Essa interpretação é o próprio jogo entre o fictício e o imaginário postulado por Iser. A simulação encenada é a condição dada ao leitor para que ele faça sua interpretação, mas esta se desdobra em infinitas possibilidades, porque a cena simulada não tem correspondência no real. A busca de um único significado do real é impossível.

Gustavo Bernardo deduz que “todo fenômeno observado modifica-se conforme o observador, o ângulo e a distância da observação” (BERNARDO, 2002, p. 161). A realidade ocorre na relação, mas essa realidade somente ocorre naquela dita relação, onde o objeto, sujeito e circunstância se encontram, ou por outra, essa realidade é ajustável ao momento em que objeto, sujeito e circunstância se encontram, porque “a verdade só pode ser devir, retomando e corrigindo as evidências sucessivas” (BERNARDO, 2002, p. 87). A partir desse conceito da realidade ajustável conforme os seus elementos formadores, chega-se à explicação para a preservação de uma voz narrativa em primeira pessoa nas obras de Rosa e Nassar, aqui estudadas. Os narradores seduzem o leitor a comungar com eles o sentimento de perplexidade perante suas incertezas e desejos, e mostram-se conscientes de suas múltiplas interpretações, mas esses narradores jamais se revelarão como uma voz nula, sem personalidade, que poderia se transformar na voz do próprio leitor: a individualidade do narrador se preserva porque é preciso uma voz narrativa que seduza pela encenação. A vertigem causada pela comunhão com outra identidade através da incerteza é a experimentação da perplexidade que causa a nós, leitores, a catarse do reconhecimento, nunca a vertigem de incorporar o papel do narrador. É necessário que o leitor seja seduzido pela dúvida da interpretação, mas o fenômeno de sua verificação do espanto perante o mundo é inalienável. Os protagonistas mergulham e emergem do real livremente. Já não distinguem o “mapa” do “território”, nos termos de Iser. Sua apresentação ao leitor é pura encenação, porque, através dos vazios criados por sua perplexidade, ele simula ser ele próprio. Os personagens de Rosa e Nassar realizam a *performance* de Iser através da grandeza absoluta de uma constante interpretação de seus desejos e indagações e podem tornar-se o que quiser. E, no entanto, sua vontade é tornarem-se eles mesmos. Esses personagens são seus próprios simulacros.

“A literatura não elimina a relação entre disponível e indisponível, mas se transforma em lugar no qual esta relação pode ser encenada. A indisponibilidade encenada do ser humano se manifesta em uma abundância de conflitos imprevisíveis, que pode tornar-se tangível mediante o conjunto das variações do jogo. A peculiaridade desse jogo é a infinitude porque a encenação permite o paradoxo, de outro modo impossível, de experimentar a própria inabilidade do ser humano em possuir a si mesmo” (ISER, 1996, p. 356).

É através da arte e pela encenação que o homem pode resolver a indisponibilidade de ter a si mesmo, de apreender-se. Não deixa de ser irônico que esse texto de Iser se aplique à conceituação da mimesis e da encenação como

performance do artista, quando Guimarães Rosa e Raduan Nassar apresentam justamente essa inabilidade de seus protagonistas de conjugarem o ser e a encenação, como produtos artísticos de suas visões da condição humana: a experiência contínua de seus protagonistas-narradores é a encenação dessa inabilidade, é a *mimetização* da nossa condição.

Como afirma Hans Blumenberg, através de Iser: “a arte não se satisfaz com o estado factual do ser, e privilegia o objetivo de tornar-se” (ISER, 1996, p. 342). Os narradores aqui analisados são personagens que exibem (*i.e.*, encenam) o tornar-se constantemente, porque suas performances baseiam-se em não aceitar seu estado. Se, assim como na vida, também na obra de ficção não podemos conhecer o começo e o fim da narrativa, daí surge o narrador que encena sua angústia, porque precisa recriar-se em suas experiências: “nunca ser por fim presentes para nós mesmos é o mecanismo que nos permite permanecer em transformação no espelho de nossas possibilidades” (ISER, 1996, p. 362). Se não há mais a explicação satisfatória do que somos, existe a possibilidade de encenar a perplexidade da experiência diante dessa condição. Dessa maneira, esses personagens demonstram o processo da mimesis em suas narrativas, através da incapacidade de se definirem.

6. DIADORINS, PAIS E OUTROS MINOTAUROS – A LITERARIEDADE EXPOSTA

"The activity of reading can be characterized as a sort of kaleidoscope of perspectives, preintentions, recollections."
Wolfgang Iser, *The Implied Reader*.

6.1. Destino

A distância entre deuses e mortais era perigosamente abolida nas festas dedicadas a Dioniso, que se entranhava em seus devotos. O homem, em seu êxtase (sair de si) e entusiasmo (o mergulho de Dioniso no homem), sente-se como um deus e ultrapassa sua devida medida como mortal (*métron*), cometendo o descomedimento (*hybris*) em relação aos deuses. A partir daí, existe a punição – e o homem está entregue ao destino cego (*Moirá*). A divisa no templo de Apolo, “Conhece-te a ti mesmo”, é o aviso do deus ao destino daquele que não se limita a ser o que lhe foi concedido ser: homem e mortal. Ou ainda: é o conselho paternal àquele que se resigna a não ser deus.

“O caminhar do *ánthropos*, do ‘simples mortal’, ultrapassando o *métron*, a sua medida, e tornando-se, por isso mesmo, *anér*, ‘herói’, que, em consequência, acabará, fatalmente, nos braços da Moira, do destino cego, é tipicamente uma lição apolínea: ‘todas as coisas têm a sua medida’...” (BRANDÃO, 1989, p. 132).

A medida do homem é sua condição humana. Nessa condição, o destino é seu fio condutor – e é interessante notar que a palavra destino traz em si dois significados complementares: a direção que se toma ou o fado que se tem. O fado, o conjunto de acontecimentos que constitui a vida do homem independente de sua vontade, acaba por ser um dos fios a direcionar esse homem. De acordo com a poesia homérica – determinada e determinante da cultura helênica e, portanto, parte determinante de nossa cultura – o homem que cometesse a *hybris* seria cegado da própria razão e teria por condutor apenas a Moira, o destino, e seu fio. Estabelecer a relação entre o fio do destino e o fio de Ariadne, neste trabalho, é quase uma obrigação.

O destino escatológico do homem – nosso destino último – é o que atribui a nossa história sua primeira – e talvez mais importante – característica trágica: a

certeza de que somos mortais. Mas aceitar a mortalidade como destino não garante ao homem uma direção a ser tomada. Se a cegueira da razão é punição divina pelo desmedido de nossa vontade (ou de nossos atos), é preciso que o destino se travista de moral para que o fio oferecido seja aceito como condutor. É o que Junito de Souza Brandão chama de “apolinização” da tragédia: o devoto de Dioniso era transformado “pelo êxtase e pelo entusiasmo” e, desse modo, “levava inexoravelmente a romper com todos os interditos de ordem política, social e ‘religiosa’” (BRANDÃO, 1989, p. 130). O deus do Teatro era o “contestador” da ordem.

Mas a tragédia (“liturgia” e “apêndice” da religião grega, de acordo com Brandão) não poderia ser admitida dessa forma. Passou, então, a ter um traço mais educativo, moralizante. Mais uma vez, um mesmo termo nos serve de modo ambíguo: a tragédia – seja como obra teatral que teve sua função desviada para a educação, seja como destino que aponta nossa condição humana – nos leva a refletir sobre nosso papel no mundo. Como encarar o destino? Parecem existir duas maneiras: uma delas seria aceitar sua oferta de um fio condutor, que nos obriga a seguir um código e caminhar pelas mesmas vias, já conhecidas e certas de nos levar ao fim do labirinto. A outra nos deixa desenhar nosso próprio mapa, sob o risco de não se achar a saída. A escolha entre elas, embora aparentemente óbvia, é complexa, e provavelmente essa escolha será modificada durante toda nossa vida. O tédio da arquitetura sem surpresas pode nos levar a escolher um caminho sem fio condutor, por onde nos espreita a aventura do incógnito. Por outro lado, a dor de estar sozinho e desorientado pode nos levar à busca de um código de conduta.

Os narradores de Guimarães Rosa e Raduan Nassar, miméticos de nossa condição humana, também são dúbios em suas reflexões sobre o destino. Ao mesmo tempo em que ambos representam o herói desafiante da moral estabelecida (seja pelo código sertanejo, seja pelo código paterno), também se submetem a regras que poderiam ser ditas arcaicas, uma vez que não é possível estabelecer a origem dessas regras. Riobaldo segue seu rumo ditado por guerras das quais ele mesmo não conhece as causas: “Por que era que eu precisava de ir por adiante, com Diadorim e os companheiros, atrás de sorte e morte, nestes Gerais meus? Destino preso” (ROSA, 2001d, p. 214). E aponta, em sua narrativa, que seu “destino

preso” é ir atrás do próprio destino – atrás da “sorte” (que é incerta), mesmo com a morte à espreita. Como diziam os navegadores antigos, de acordo com Fernando Pessoa, navegar é preciso, viver não é. A escolha de Riobaldo é ir em busca de sua sorte: buscar, ele mesmo, as linhas de seu destino.

No romance de Raduan Nassar, o destino de André será sempre conjugado com a moral paterna. A frase que parece selar seu destino, “estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 1989, p. 34) está intrinsecamente ligada à frase com que o pai exemplifica sua conduta perante o destino: “o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 1989, p. 194). Sabe-se que a primeira sentença vem do romance inacabado de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, em que o protagonista deseja a utópica Flor Azul – desejo romântico de um objeto quiçá inexistente. A partir desse fato, pode-se afirmar que Nassar usa a frase como signo do desejo de André de voltar a uma casa que só existiu em sua imaginação. Em contradição a essa casa, está a casa do pai, rígida em sua estrutura moral. Qual, então, o destino do protagonista-narrador de *Lavoura Arcaica*, que segue para casa com seu irmão? A casa é seu destino, mas como definir essa casa? André parece também concordar com o poeta Fernando Pessoa, quando este diz que “viver não é necessário; o que é necessário é criar”. André ainda acredita em sua *hybris*, ainda se opõe ao destino traçado pelo pai, e volta para casa – seguindo as linhas do destino, mas convencido de que segue para dar continuidade à criação de seu destino – segue o caminho de volta para reconstruir a casa imaginada.

A tragicidade encontrada nesses heróis-narradores é da mesma natureza no que se refere à busca de seu próprio destino. A dicotomia clássica da razão *versus* o destino parece passar por uma tentativa de assimilação da consciência do destino, ao mesmo tempo em que se busca sua interpretação e uma nova escritura desse destino. Os narradores sabem de sua condição humana e compreendem que a leitura do destino é fundamental para que possam seguir sua viagem (sua *odisseia*, por analogia), mas pretendem fazer dessa leitura uma interpretação que os levará a uma descoberta de si mesmos. O destino seria um livro aberto, pronto para ser interpretado e revivido, agora em conjunto com seu intérprete. Talvez essa seja a *hybris* maior de Riobaldo e André: desafiar o destino como traçador de caminhos,

como único fio condutor. Os heróis buscam andar lado a lado com a Moira, querem construir, eles também, os caminhos.

Riobaldo, para quem o sertão é figura primeira do destino, sabe que ele também é o sertão, que ele também faz parte do destino: “estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho [...] Que eu sou muito do sertão; Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001d, p. 325). O ex-jagunço está certo de sua simbiose com o destino e, mesmo que este seja maior do que ele, sabe que é o intérprete desse destino – sabe que seu poder de intérprete deve ser considerado: “sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano!: –... ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo.” (ROSA, 2001d, p. 537). Riobaldo, homem crescido em meio a guerras, sabe que ser herói é lutar.

O narrador de *Lavoura Arcaica* é o filho pródigo que volta à casa da família. Já teve sua visão, no passado, do destino para o qual retorna. A tentativa frustrada de modificar a ordem estabelecida em seu mundo, quando criança e adolescente, fez com que André deixasse o lar e se aventurasse por uma vida que ele mesmo sabia não levar a outro lugar que não sua casa. Devolvido como um cordeiro “tresmalhado” a seu rebanho, o filho rememora suas sensações de desajuste, apesar de seu desejo pela acolhida. As palavras de André ainda na primeira fase de sua convivência com a família, “quero fazer parte e estar com todos, não permita que eu reste à margem” (NASSAR, 1989, p. 123), são o *motto* de sua *hybris*: o homem que retorna para casa prova, mais uma vez, não ser o cordeiro que retorna ao rebanho, mas também não se contenta em estar separado. Quer do destino mais do que é oferecido: quer destruir o que hoje é constituído como família para que possa, ele mesmo, reconstruí-la. Quer uma nova estrutura, em que o Pai, até então senhor de todo o destino doméstico, terá de ser destronado. Aceitar o destino de estar entre os seus é, ao mesmo tempo, lutar contra o destino de estar subjugado às regras paternas, como seus irmãos e sua mãe.

Nos romances aqui analisados o confronto com o destino se dá através de um desafio que tem o amor como origem. André e Riobaldo vivem paixões proibidas por tabus constituídos em seus meios sociais, e ambos lutam para que esse desejo se sobreponha aos tabus. Desafiar a ordem imposta na tentativa de impor em seu lugar o desejo é uma característica heróica que, como visto acima, leva à punição. O

modelo não parece ser modificado em *Grande Sertão: Veredas* ou em *Lavoura Arcaica*. O filho que retorna e o ex-jagunço terão que passar pelo sofrimento imposto pela Nêmesis a suas desmedidas. Diferente da função clássica da punição, porém, os narradores não parecem se ajuizar conforme as leis impostas. O sofrimento parece causar nos dois protagonistas, como na maneira clássica, a maior consciência de sua condição humana, mas diferente da função original da punição, surge dela também a consciência de que o homem pode vislumbrar sua imortalidade como criador. A tentativa de reinterpretar o destino é a ponte entre a condição de ser mortal e a superação da vida como obra finita. André e Riobaldo estarão cegos de razão por estarem lúcidos de seus desejos, e “de que serve uma sensação se há uma razão exterior a ela?”¹⁴. O sofrimento imposto aos protagonistas faz entrever a possibilidade do desejo como reinterpretação da vida, uma vez que, isolados de toda regra social justamente por esse sofrimento, que é absolutamente pessoal, os heróis passam a encarar o destino como caminho de sua subjetividade enquanto criadores. A condição humana passa a ser a travessia em si, não apenas a certeza da mortalidade.

Condição trágica também, porque os narradores se sabem ainda mortais, mas estão agora certos de um destino que não dependerá apenas de tabus e ordens: o destino de sua narrativa, que é ser interpretado, em uma simulação do que é o próprio destino de cada homem. Os narradores sabem que sua história continuará na interpretação de sua narrativa, reconhecem que “todo significativo de uma obra lírica não deve mais ser compreendido como substancial, como se seu significado fosse pré-concebido e eterno; antes, deve ser compreendido como um sentido a ser apresentado” (JAUSS, 1982, p. 145)¹⁵. A literariedade de sua história faz com que os narradores se tornem eternos através de sua história. O destino de André e Riobaldo está nas mãos de seus interlocutores.

Suas vidas estão além da ordem divina, que impõe ao homem a razão como sua única marca. André se lembra de que, ao deixar sua casa, seus olhos “estavam mais escuros do que jamais alguma vez estiveram” e que não poderia “empunhar o martelo e o serrote e reconstruir o silêncio da casa e seus corredores” (NASSAR,

¹⁴ Verso do poema sem título, atribuído ao heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, e que inicia com os versos “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa”.

¹⁵ Os trechos citados dessa obra terão tradução minha, a partir do texto em inglês.

1989, p. 66). Sua cegueira o impossibilitou de dar continuidade a seu desejo e a sua vontade de modificar o que estava estabelecido pelo Pai. Mas ao narrar sua história, o filho dá novo destino a seu desejo e a sua vida: ser interpretada por todos que a lerem.

Ana e Diadorim são os amores proibidos de André e Riobaldo. São o objeto de desejo necessário para que a vontade de poder em cada um se torne *hybris*. A divergência entre o desejo como pulsão e a moral construída artificialmente – o tabu, em termos freudianos – é a pedra de toque para que André e Riobaldo se considerem díspares daqueles que os circundam. Riobaldo propõe a Diadorim, seu ser amado, que deixem a vida de jagunços para que vivam juntos pelo sertão. Que se livrem do destino para eles mesmos mapearem sua sorte juntos. Diadorim, porém, também tem seu “destino preso”: a necessidade de vingança pela morte do pai faz de Deodorina um guerreiro sertanejo, até que a vingança se realize. Riobaldo e Diadorim jamais estarão juntos, a não ser em suas vontades, porque Deodorina morre antes de poder voltar a ser ela mesma. O desafio de Riobaldo ao destino, portanto, se realiza apenas no terreno da vontade. Seu desejo por Diadorim é um desafio ao que foi estabelecido pela ordem sertaneja, pela sua ignorância em relação à verdadeira identidade de Deodorina. Entretanto, mesmo que seu desejo não se realize e factualmente não seja proibido (uma vez que Diadorim é uma mulher), é uma afronta à ordem, porque foi expresso.

Já André realiza seu desejo de ter relações sexuais com Ana, sua irmã. Mas jamais realizará o desejo que verdadeiramente desafia o destino: o de ter sua irmã. A “planta da infância” não perde seu “viço e constância” na vida do narrador-protagonista. Raduan Nassar usa os versos de Jorge de Lima na voz de André porque é ele quem sente a constante vontade de poder, através do desejo. O conceito freudiano da morte do pai está para André como libertação da ordem hereditária, o que ele realiza em parte pela prática do incesto, mas não completamente, porque a possibilidade de uma vida amorosa com a irmã é interrompida pelo próprio pai através do assassinato de Ana. Se no capítulo que trata da partida de casa, a epígrafe do livro é uma homenagem ao viço e à firmeza de André, na segunda parte do livro – “O Retorno”, a epígrafe proveniente do Alcorão é clara: a interdição do incesto como condenação. A ordem religiosa e social

islâmica é utilizada como referência à ordem imposta pelo Pai. Se André é um fauno dionisíaco, em estado de êxtase e entusiasmo, seu Pai é o Minotauro, figura punitiva e moralizante.

Ana é o amor proibido de André, mas também uma heroína muda, que se divide entre viver o êxtase e o entusiasmo do desejo e se enterrar na culpa religiosa. A irmã que se deixa seduzir (ou mesmo espelha a sedução, uma vez que ela também sabe seduzir) vive entre a dúvida da culpa e a certeza do entusiasmo. Ao contrário da convicção gerada pelo desejo de André (“Ana a meu lado, tão certo, tão necessário que assim fosse” (NASSAR, 1989, p. 113)), a irmã se deixa punir pela dúvida, e mesmo quando enfrenta toda a ordem estabelecida, sabendo surpreender, sabendo “fazer a vida mais turbulenta” (NASSAR, 1989, p. 187), se deixa ser morta. “Para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros: correntes corruptas instalaram-se comodamente entre vários pontos” (NASSAR, 1989, p. 190). O destino de Ana, entrelaçado ao destino de André, só poderia ser trágico.

A punição de André e de Riobaldo se assemelha na morte dos seres amados. Se Riobaldo desafiou a moral sertaneja, também desafiou sua ordem religiosa ao ensaiar um pacto com o demônio como garantia de que a guerra estaria ganha e de que, assim, Diadorim estaria com ele para o resto de seus dias. O contrato com satanás é mais um tabu criado, desta vez pelo próprio Riobaldo: como acreditar que houve o pacto, se o diabo não estava presente? Mas, ao mesmo tempo, como não acreditar, se toda força do chefe Urutú-Branco parece ter nascido ali? O ex-jagunço viverá no eterno dilema de aceitar a existência do diabo – e, por conseqüência, de aceitar a ocorrência do pacto – ou não. O maior dilema, porém, está presente em uma sutil passagem do romance. A dúvida sobre a causa da morte de Diadorim, que é sugerida como epílogo desse pacto:

“Mas, daí, um pensamento – que raro já era que ainda me vinha, de fugida, esse pensamento – então tive. O senhor sabe. O que me mortifica, de tanto nele falar, o senhor sabe. O demo! Que tanto me ajudasse, que quanto de mim ia tirar cobro? - “Deixa, no fim me ajeito...” – que eu disse comigo. Triste engano. Do que não lembrei ou não conhecesse, que a bula dele é esta: aos poucos o senhor vai, crescendo e se esquecendo... (ROSA, 2001d, p. 526).

Antes mesmo dessas palavras, o narrador já deixa uma pista a seu interlocutor das influências que o diabo poderia ter em sua vida. Quando perguntado

de seu destino por Diadorim, Riobaldo responde: “sei não. O demônio sabe”. Ao narrar essa passagem, pergunta a quem lhe ouve: “me diga o senhor: por que, naquela extrema hora, eu não disse o nome de Deus?” (ROSA, 2001d, p. 212). Mesmo não tendo ocorrido pacto, a morte de Diadorim é consequência do excesso do ex-chefe. Ter como certa a vitória contra Hermógenes (e contra seu destino) pelo entusiasmo do amor de Diadorim foi sua *hybris*. A nobreza de Riobaldo, no entanto, está em reconhecer seus atos e poder expressar a dor causada pela sua *hybris*.

Continuar acreditando em seu desejo, gerador de dores e prazeres. Talvez seja essa a comparação possível dos personagens de Rosa e de Nassar. São heróis que subvertem a ordem estabelecida, sofrem a punição obrigatória de um destino trágico, mas mantêm seus desejos subversivos. Adentrar o labirinto do destino sem aceitar o fim, porque a própria travessia desse labirinto merece ser imortalizada – esse é o maior desafio de Riobaldo e André ao destino.

6.2. A estética da (difícil) recepção

A literariedade exposta nos romances de Guimarães Rosa e Raduan Nassar está diretamente ligada ao fato de que a interpretação estará sempre em débito com essas obras. O destino de Riobaldo e André está entregue a seus interlocutores justamente porque estes últimos serão seus intérpretes, mas esses interlocutores jamais terão a resposta definitiva das histórias narradas, por duas razões específicas: cada leitor terá um novo elemento a ser ajustado à interpretação da obra em cada instante reservado para analisá-la; a segunda razão se baseia meramente em quantidade, visto que as histórias narradas têm uma variedade de leitores que, por si só, garantem a variedade interpretativa do texto. Se nos concentrarmos no caminho tomado por um leitor em relação a uma obra, seu retorno ao texto será realizado através da produção de novas ligações de pontos esparsos da história, novas formulações de razões escondidas no texto, novas modulações nas vozes dos personagens e até novas fisionomias imaginadas – novas interpretações, enfim. Mesmo sua compreensão do texto durante a primeira leitura será constituída de correções de sua percepção (conforme Iser) e consequentes

recriações de sua produção imaginária. Nos textos de Rosa e Nassar, parece haver a consciência de que

“uma frase [*na literatura*] não consiste somente em enunciado [...], mas visa algo além do que realmente diz. [...] É o que lhe proporciona sua qualidade especial em textos literários. Em sua capacidade como enunciado, observação, fornecedor de informação, etc., a frase é sempre indicação de algo que ainda está por vir” (ISER, 1978, p. 277) ¹⁶.

Riobaldo está consciente de que o interlocutor irá, em algum momento, conduzir a história. Ele mesmo despreza a narração como enunciado de fatos, em favor de narrar suas impressões dos acontecimentos, até mesmo confundindo impressões e fatos (e como não confundi-los?). Sobre as mortes e os fatos de uma batalha, o ex-jagunço pergunta a seu ouvinte: “O senhor mais queria saber? Não. Eu sabia que não. Menos mortandades. Aprecio uns assim feito o senhor – homem sagaz solerte” (ROSA, 2001d, p. 246). As mortes já foram narradas de modo suficiente para que ocorra a recepção do fato. A partir daí, o narrador deixa ao interlocutor a oportunidade de lidar com a informação recebida. A literariedade de Rosa está exposta, e sua vontade de narrar, demonstrada, quando Riobaldo se mostra ciente de seu interlocutor e de sua capacidade de compreender e interpretar.

Em *Lavoura Arcaica*, a literariedade se mostra através de uma demonstração constante da possibilidade de mudança. “Toda mudança, antes de ousar proferir o nome, não pode ser mais que insinuada: o tempo, o tempo, o tempo e suas mudanças, sempre cioso da obra maior” (NASSAR, 1989, p. 183). A volta de André anuncia uma mudança, mas a narrativa não permite que se atribua um significado a ela: o filho pródigo não chega a narrar os efeitos dessa mudança – não “ousa proferir seu nome”. Sua volta à casa da família é significado de sua conversão ou prenúncio de uma subversão bem sucedida? Até que ponto a relação entre as alteridades naquela família tornou-se diferente? Até que ponto o incesto, o exílio e a volta de André e a morte de Ana fizeram diferença na vida daquela fazenda? Nenhuma mudança pode ser mais do que insinuada – toda narrativa é indicação, nunca definição. Expor a literatura é entregá-la ao leitor como tarefa cumprida e a ser cumprida.

“A obra literária tem dois pólos, que poderemos chamar de artístico e estético: o artístico se refere ao texto criado pelo autor, e o estético à realização alcançada pelo leitor. Dessa

¹⁶ Os trechos citados dessa obra terão tradução minha, a partir do texto em inglês.

polaridade observa-se que a obra literária não pode ser completamente idêntica ao texto ou à compreensão do texto, mas deve plainar entre os dois” (ISER, 1978, p. 274).

As obras de Rosa e Nassar analisadas aqui se posicionam justamente entre o texto e sua interpretação. No que se refere à recepção estética de suas obras, o convite de Riobaldo ao interlocutor para que adentre o sertão em sua companhia, através de sua narrativa, funciona de modo semelhante à representação da vontade de poder de André em sua verborragia incerta: a palavra escolhida como arma em *Lavoura Arcaica* e os mapas que se movem em *Grande Sertão: Veredas* são as metáforas através das quais texto e leitor estarão em contato.

O sentimento artístico é o mínimo comum entre autor e leitor. A criação artística (esse elemento abstrato realizado pela produção) do leitor provê a continuidade da obra literária, através de sua imaginação. A leitura de um texto sem o devido deslocamento do leitor de seu mundo quotidiano não garante a comunhão com a obra, e muito menos a produção imaginativa deste leitor: “somente ao deixar para trás o conhecido mundo de sua própria experiência o leitor pode verdadeiramente participar da aventura que o texto literário oferece” (ISER, 1978, p. 282). A leitura requer, portanto, um deslocamento do leitor para o desconhecido, ou para o que foi esquecido por ele de sua experiência. A absorção do leitor pela obra literária requer um esforço daquele que se desloca de sua natureza factual para a imaginativa.

O que torna um texto literário não necessariamente o torna somente prazeroso. As idas e vindas de conexões entre as ideias de um texto podem levar o leitor à criação de sua própria história, mas a visão de que essa criação é puramente prazerosa parece não levar em conta o empreendimento realizado pelo leitor. Seria uma visão muito próxima à autoria do texto, senão uma visão romântica em relação a esse leitor, acreditar que não existe trabalho (levando em conta a etimologia do termo, *tripaliare*, relacionada ao sofrimento) do leitor em relação ao texto. Se a obra literária “está condicionada à ‘alteridade’, isto é, relacionada ao outro, a uma consciência compreensiva” (JAUSS, 1982, p. 79), essa compreensão não será dada através unicamente do prazer, mas também do trabalho. A produção imaginativa, que se pretende prazerosa, é precedida pela produção afetiva e do *cogito*. O prazer que envolve a compreensão é sua satisfação, mas esta é precedida do esforço empreendido pelo leitor de conectar as ideias do texto – as “estrelas” iserianas – e

formar seu próprio desenho. No exemplo de Iser, os pontos a serem conectados no texto se assemelham a estrelas no céu, e cada um poderá desenhar sua constelação da forma que lhe for possível (como um arado ou como uma concha para sopa, como diz Iser), de acordo com sua própria história. Mas essa possibilidade prevê um esforço não só imaginativo: exige também que se compreendam as estrelas como tais ou – para não se levar adiante o exagero metafórico – exige que sejam compreendidos os elementos indefinidos do texto. Essa compreensão, subjetiva, também causará prazer, mas somente em sua satisfação. Compreensão e produção serão satisfeitas através de esforço do leitor.

A literatura de Guimarães Rosa e de Raduan Nassar são exemplos de um esforço estético de seus autores e de seus leitores. Compreender o labirinto narrativo de Riobaldo requer do leitor ser absorvido pelo texto, entrar no labirinto construído por Guimarães Rosa e se deixar levar pela narrativa e por sua própria interpretação. Assim como Rosa, Raduan Nassar é também um arquiteto de labirintos a serem percorridos e um inventor de asas que serão oferecidas ao leitor. Cabe ao leitor aceitar o convite e escolher o uso dessas asas. Longe de serem obras didáticas, os elementos do texto a serem complementados pelo leitor são deixados não como pistas, mas como ferramentas com as quais podem ser construídas interpretações variadas. O esforço do leitor em construir sua interpretação é uma demonstração de sua aceitação do que lhe foi oferecido. Ao se envolver com o texto, esse leitor terá como consequência de seu esforço uma produção artística própria, a partir de sua interpretação e criação de novos caminhos da narrativa. Vai produzir também elementos que devem ser interpretados por ele como de autoconhecimento, investigando suas associações referentes à narrativa como resultado de sua própria experiência de vida.

Mesmo que se corra o risco de resvalar na investigação a respeito das intenções desse leitor – o que de nada adiantaria, visto que o leitor se torna tão abstrato quanto o autor quando se trata da obra literária – é necessário apontar que a satisfação prazerosa do leitor deve-se também a seu esforço. Não por acaso, a estética da recepção analisa também a reflexão. Assim como a obra literária tem como um de seus limites o texto, o prazer do leitor tem como um de seus limites o esforço dedicado à obra. Não que esse esforço não possa gerar satisfação, mas em

si ele é sinônimo de trabalho, e não de prazer. A leitura não se desenvolve em etapas definidas, *i.e.*, esforço e prazer não serão encontrados isolados em momentos diferentes durante a leitura. Mas é necessário prever não só o prazer, mas o esforço e o sacrifício do leitor em aceitar a tarefa de fazer parte da obra literária.

6.3. Limites do imaginário

Participar da obra literária como leitor requer muito da imaginação, mas é fundamental lançar mão da consciência interpretativa (em sua acepção afetiva, lógica e imaginativa) para que não haja uma extravagância pela faculdade de imaginar. A dissipação do ato criador do leitor em relação ao texto é uma possibilidade devida a uma tendência natural: a internalização subjetiva de uma experiência narrada. Ao lidar com uma obra rica em experiências como *Grande Sertão: Veredas* ou *Lavoura Arcaica*, o leitor poderá perder o fio condutor que o mantém preso à obra literária por vagar através de ponderações a respeito de sua própria vida. Seja por essa razão ou qualquer outra eventualidade, o cuidado do leitor em preservar sua consciência interpretativa (a noção do leitor de que é receptor de algo a ser compreendido e considerado) é determinante para a produção da literariedade da obra:

“O texto escrito impõe certos limites a suas implicações não escritas, para evitar que se tornem por demais manchadas e enevoadas, mas ao mesmo tempo essas implicações, desenvolvidas pela imaginação do leitor, colocam-se em uma perspectiva que beneficia o texto com uma importância maior do que poderia parecer ter em si mesmo” (ISER, 1978, p. 276).

É o que o músico e letrista John Lennon chamou de “olhar através de uma cebola de vidro”¹⁷, em relação às exageradas interpretações feitas pelos ouvintes de suas canções. “Cebola de vidro” (*glass onion*) é uma gíria britânica para monóculo, e a metáfora de se olhar através dela pode ser interpretada como crítica à visão deformada de um receptor em relação a uma obra, uma visão que acaba por limitar a interpretação a um único olhar, sem se relacionar com as referências textuais – sem nem mesmo a ajuda do outro olho, impossibilitando a relação de alteridade

¹⁷ “Glass Onion”, composição de Lennon & McCartney, 1968.

entre texto e receptor. O próprio Iser argumenta que “a qualidade dos textos literários se fundamenta na capacidade de produzir algo que eles próprios não são” (ISER, 1999a v.I, p. 62), mas a desmedida do leitor (talvez tomado pelo entusiasmo causado pela obra) pode levar a exageros.

Apreender um texto ocupa parte do processo de interpretação, sendo essa parte constituída por fatores afetivos e lógicos. Isto significa que o leitor, mesmo durante sua compreensão do texto, pode complementá-lo com sua experiência pessoal. A lógica de um leitor é tão dependente de sua vivência quanto o elemento afetivo e emocional. A perspectiva individual do leitor o colocaria como autoridade em relação ao texto enquanto autor de uma exegese única e ainda não confrontada, não fosse a experiência anterior desse leitor com a alteridade. A soberania do leitor em relação ao texto não se realiza senão pela sua vontade de interpretação, que vai se comparar a outras interpretações daquele texto ou a interpretações alheias de situações que, para o leitor, se assemelham a sua leitura do texto. Em resumo, o leitor desenvolve sua compreensão do texto a partir de uma imposição de sua vontade em relação àquele texto, mas essa vontade teve de ser filtrada pela interpretação de terceiros, não só do texto, mas também de tudo que o leitor relaciona com o texto.

Além disso, a vontade do leitor em relação ao texto (seu desejo de interpretar) sofre constante embate com o próprio texto, uma vez que a lógica da compreensão depende de uma procura por um sentido interno desse texto e o estabelecimento de uma harmonia emocional depende de uma distensão entre o querer do leitor e o que o texto oferece. Compreender lógica e afetivamente o texto é conjugar a vontade do leitor com a oferta do texto em si. Como reconhece Iser, “podemos admitir sem nenhuma dificuldade que esses atos de apreensão são orientados pelas estruturas do texto, mas não completamente controlados por ela” (ISER, 1999a v.I, p. 57). A estrutura de *Lavoura Arcaica* orienta o leitor a compreender que se trata de uma relação familiar conturbada, mas como essa relação vai ser apreendida pelo leitor dependerá de sua experiência de vida, de seu momento e de sua vontade em relação ao texto.

A compreensão do texto é conjugada à imaginação do leitor no que se refere a sua produção da hermenêutica, ou interpretação. Também em relação à

imaginação produtora do leitor, é necessário que se leve em conta a influência de sua vivência e de seu momento como “ser e estar” no mundo. A visão de mundo do leitor será fundamental na criação de sua interpretação, mas seu olhar deve ser filtrado pelo texto, não por um monóculo seu, guardado no bolso e utilizado a seu bel-prazer. O arbítrio da interpretação pode ser uma representação da vontade de poder do leitor (a vontade de impor sua interpretação) – mas é necessário lembrar que a vontade de poder é sempre concorrente a outras vontades. Ser soberano em sua interpretação não é ser absoluto em sua vontade na interpretação, mas em seu desejo de interpretar. Se “apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado” (ISER, 1999a v.I, p. 79) do texto, somente o texto é capaz de limitar a imaginação (logo, a soberania) do leitor.

Em sua indeterminação narrativa, Riobaldo abre o horizonte¹⁸ ao interlocutor, em uma dupla oferta: o convite para que o ouvinte o acompanhe e o complemento em sua história. Assim como a vontade de poder de André é um convite a interpretação de seus desejos. São obras abertas à interpretação, entregues ao leitor sem manuais ou bússolas. A narrativa fragmentada – cronológica, mas não linear; incerta porque não confiável – é uma simulação dos códigos fragmentados previstos por Iser:

“O texto não se adapta aos leitores que o escolhem para a leitura [...]. A relação entre texto e leitor carece de um padrão de referência. [...] Os diferentes códigos fragmentados pelo texto não mais são capazes de regular a interação; na melhor das hipóteses, o leitor terá que construir um código para ajustar a relação com o texto” (ISER, 1999a v.II, p. 102-103).

O teórico reafirma a necessidade da relação entre texto e interpretação, através da relação entre texto e leitor. O código a ser construído pelo leitor, entretanto, não pode ignorar o fato de que o texto funciona como mediador de suas interpretações. Mas a teoria de Iser também toca em um assunto pouco explorado em sua obra: as leituras concorrentes de um texto (os vários leitores, que produzirão várias interpretações) se limitam ao horizonte do texto, *i.e.*, as interpretações de um texto devem ser válidas se a estrutura do texto – mesmo que arquitetada sobre códigos fragmentados – seja sua orientação.

Se essa norma de conduta ajuda a categorizar interpretações de uma obra em relação a sua consistência com o texto, permite também que o cânone não se

¹⁸ Cf. ISER, *op. cit.*

cristalize como tal. A canonização de determinada interpretação é a aceitação do senso comum em relação a uma obra literária. De acordo com Iser, o texto traz elementos a serem complementados, o “não-dado”, e esses elementos não se adaptam a seus leitores. Isso significa que cada leitor terá uma interpretação através de sua conjugação de sua subjetividade com o texto lido. A concorrência entre as interpretações, portanto, será continuada enquanto houver o texto e seus leitores. A soberania de uma interpretação existirá para um grupo determinado de leitores, que concorrerá com outros grupos, como feudos a serem defendidos por quem neles vive e habita. O risco do cânone crítico é justamente essa acomodação em feudos criada pelo senso comum, que é a antítese da soberania da interpretação. A existência de um limite do imaginário imposto pelo texto não pode ser motivo para se limitar a capacidade de imaginação do leitor.

6.4. A vontade de poder na narrativa

Riobaldo e André são protagonistas-narradores, o que estabelece entre eles e a história um manto de subjetividade largo o bastante para que suas narrativas sejam incompletas e inconfiáveis. A profusão de prefixos de negação referentes à narrativa, no entanto, possibilita uma complementaridade dessas narrativas que seduz o leitor a acompanhar os personagens. A nobreza desses narradores é admitida quando o ato de contar a história pode ser comparado ao arbítrio de se recriar sua própria história. Narrar sua história é expressar sua interpretação de si mesmo e aceitar a existência do interlocutor. Nas palavras de Nietzsche, “o livre arbítrio é o nome deste estado de prazer complexo do homem que quer, que dirige e que ao mesmo tempo se confunde com aquele que executa [...] . Foi a sua vontade que triunfou das resistências” (DELEUZE, 1965, p. 59). A consciência dirigente de sua expressão é a mesma consciência de que sua interpretação é incerta, e de que a dúvida perante a vida é uma constante em sua história. A vontade reconhecida de narrar é também a vontade de direcionar sua experiência, e o auxílio daquele que escuta é a resposta satisfatória para o narrador. A satisfação de Riobaldo em ter como se fiar em seu interlocutor é o prazer de ser guia e ao mesmo tempo co-intérprete de sua história expressa:

“Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. Agora, o senhor exigindo querendo, está aqui que eu sirvo forte narração – dou o tampante, e o que for – de trinta combates. Tenho lembrança.” (ROSA, 2001d, p. 245)

Todo prazer e toda dor de reviver sua história estão resumidos na soberania de ser seu intérprete e narrador. Sua vontade é o que reina, enquanto Riobaldo confessa e expurga sua vida. Mesmo que sua soberania não seja sinônimo de certeza, a memória e o reexame de sua experiência são uma demonstração de sua vontade de poder, mostra de que pode, a qualquer momento, avaliar a verdade em movimento de sua história. Não é por acaso que Guimarães Rosa fazia questão de inserir no idioma português a diferenciação entre “história” e “estória”: não que estória viesse a ser sinônimo de mentira, mas de narrativa. A estória contada por Riobaldo é a interpretação de sua história. O movimento de sua vontade (sair dos fatos e adentrar o labirinto da interpretação desses fatos) é fundamental para que ele se mantenha íntegro em suas incertezas.

Enquanto Riobaldo tem a consciência da narrativa incerta, André não se dá conta de sua própria narrativa, mas se assemelha a Riobaldo pela importância atribuída à interpretação da realidade. Ao dar sentido a seus movimentos de partida e retorno de casa, o narrador de *Lavoura Arcaica* investiga os fatos familiares, a relação familiar ganha significado enquanto André dá sentido – através das palavras – a sua própria jornada. Mais uma vez, não importa se sua interpretação vai se mostrar inexata, como sua impressão do lugar do avô na mesa de sermões da família: “O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia.” (NASSAR, 1989, p. 154-155). Está claro que o avô permanece ocupando uma influência sobre a família, mas não se pode expressar – e André não expressa – a extensão dessa influência. A verdade não é factual, mas interpretativa, e André vive em meio a uma batalha de interpretações que ele mesmo criou ao subverter a ordem de sua casa. Mas ser narrador dessa história lhe resgata a soberania. A certeza de suas palavras reflete sua vontade de poder, mas a contradição de suas certezas reflete a metamorfose constante de suas interpretações em relação a sua vida, ainda que a vontade de poder se mantenha:

“A vontade aparece-me antes de mais nada como uma coisa complexa, uma coisa que como unidade só tem o seu nome. [...] Em qualquer vontade há primeiro uma pluralidade de sentimentos, o sentimento do estado de onde se quer sair, o do estado para onde se tende, o

sentido destas mesmas direções. [...] A vontade não é só um complexo de sentir e de pensar, mas ainda e antes de tudo um estado afetivo, a emoção de dirigir” (DELEUZE, 1965, p. 58).

A emoção do narrador-protagonista é a origem de sua lide interna, que ele expressa (e, desse modo, exterioriza) como vontade de poder. A vontade como resumo de sentimentos é um resumo do próprio Nietzsche para a definição da vontade de poder, resultado de vontades internas que concorrem entre si e demonstração de um arbítrio que pretende concorrer com outros arbítrios externos a ele. A nobreza de André é indicada pela narrativa, porque esta é sua expressão da vontade de poder. A nobreza no sentido nietzscheano, em que a soberania não se assemelha ao autoritarismo, mas à capacidade do livre-arbítrio.

Talvez por usufruir de seu livre-arbítrio, os narradores de *Grande Sertão: Veredas* e *Lavoura Arcaica* possam oferecer a possibilidade de interpretação a seus interlocutores. Não há didática em sua narrativa, mas a exposição franca de incertezas (em Riobaldo) e a demonstração da contradição (em André). A relação entre texto e leitor é baseada na consciência de que toda narrativa é interpretação de algo. O leitor sabe de antemão que aquela narrativa já é interpretação, e não tentativa de simular a verdade, porque os narradores demonstraram abertamente suas vontades. Daí o convite ao leitor para que complemente o não-dado, daí a confissão de sua inabilidade em tratar com a verdade: “Digo franco: feio o acontecido, feio o narrado. Sei. Por via disso mesmo resumo; não glosa. No fim, o senhor me completa.” (ROSA, 2001d, p. 531). Complementar o texto em seus espaços, interpretar a imprecisão, criar a partir de uma narrativa incompleta – eis a chance do leitor exercer sua vontade de poder.

A vontade de poder do leitor se realiza através da interpretação do texto. O texto é devir em sua natureza, nasce para se metamorfosear em obra literária, devir da relação entre o próprio texto e o leitor. A relação do leitor com o texto tende a se equilibrar enquanto ocorre a leitura, mas esse equilíbrio é sempre provisório, sempre o devir dessa relação. Não haverá fato consumado gerado pelo ato da leitura, no que concerne à interpretação da obra, mas uma contínua interpretação. O ato da leitura não se realiza em uma verdade, mas em uma relação interpretativa. Querer a verdade ao invés da interpretação é

“o querer deter-se ante o factual, ante o *factum brutum*, o fatalismo dos ‘*petit faits*’ [...], a renúncia à interpretação (a violentar, ajustar, abreviar, omitir, preencher, imaginar, falsear e o que

mais seja próprio da essência do interpretar) – isso expressa ascetismo da virtude, tão bem quanto qualquer negação da sensualidade” (NIETZSCHE, 1987, p. 139).

A relação entre leitor e texto é a realização de desejos complementares. Procurar o fato em meio a essa relação é reprimir o desenvolvimento do arbítrio, da vontade. A vontade acima da verdade parece ser um lema subversivo e imoral, mas a moral como mantenedora de cânones e verdades irá interromper a vontade interpretativa. O ideal ascético – a busca por uma verdade essencial – é o contrário do ideal narrativo realizado em Riobaldo e André.

7. CONCLUSÃO

“Tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto.”
Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*

“Existe é homem humano. Travessia.”
Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*.

A comparação entre Raduan Nassar e João Guimarães Rosa é uma busca de convergências em relação à construção, exposição e recepção de seus textos. Para a realização dessa busca, escolhi analisar o uso pelos autores citados da mimesis como tradução de uma dada realidade e ao mesmo tempo produção de novas realidades. A mimesis em sua dupla função garante à obra um olhar de viés artístico e, portanto, interpretativo. Na mimesis, estão congeladas verdades escolhidas pelo artista. Deve ser salientado o fato de que a mimesis não espelha a verdade, mas a escolha do artista do que ele entende por verdade. Essas verdades congeladas se derretem sob os olhos do leitor, que as transforma em novas realidades. Nassar e Rosa reproduzem o que interpretaram ser a realidade e oferecem essa reprodução ao leitor através da produção de nova interpretação.

Faz-se, então, necessário um estudo da hermenêutica como objeto crítico e libertário do homem. A crítica se torna libertária a partir de seu reconhecimento como instrumento subjetivo do homem, que busca se tornar soberano em sua interpretação. Cabe ressaltar que a liberdade interpretativa nada tem a ver com ideais utópicos de se livrar das amarras culturais e de influências outras: a soberania crítica inclui em si o reconhecimento da influência e a concorrência de forças ascendentes e descendentes agindo sobre ela. Mas a crítica soberana só merece esse nome por ter a subjetividade como seu elemento de formação. Pelo uso da lógica através da compreensão e pelo uso da sensibilidade através de seu lado afetivo, o homem pode se libertar do senso comum e da interpretação cristalizada em cânone.

A crítica torna-se, portanto, instrumento do leitor para que a ação hermenêutica possa conceder a esse leitor sua possibilidade de produção, pela *poiesis*, e de recepção, pela *aisthesis*. É o fenômeno da “liberação de” e “liberação para”, preconizado por Jauss e que podemos associar ao movimento de “vir de” e “ir para” do conceito nietzscheano de vontade. A leitura está ligada à vontade como

potência de uma soberania subjetiva em sua relação semelhante de movimentos – ser influenciado e influenciar, criticar o objeto e produzir novo objeto a ser criticado. A leitura é um momento de transformação do leitor e de metamorfose da obra literária.

Como afirma Iser, o espaço entre autor e leitor não se resume ao livro, mas à infinidade de intenções e experiências ocorridas entre eles. Por isso, o leitor interpreta a mimesis, que já é uma interpretação da realidade feita pelo autor. Ainda que essa tradução de uma realidade seja experimentada de modo subjetivo pelo leitor, é ainda a mimesis contida na obra que torna essa experiência passível de compreensão e de produção de uma nova experiência. Acredito que a transformação dos conceitos de mimesis está intimamente ligada à definição do que é interpretar. A mimesis, como tradução e recriação de realidades, deve ser entendida como ferramenta fundamental na contínua elaboração de uma obra literária.

Autor e leitor são intérpretes, portanto a interpretação do leitor não é apenas a decodificação na mimesis de uma “tola realidade”, como diz Cortázar, se referindo à realidade do senso comum. Não interessa na mimesis apenas a verossimilhança, mas a relação entre o texto e a realidade, isto é, a reprodução interpretativa da “tola realidade”, a arquitetura produzida no texto pela releitura do que o autor enxergou como real. Mimesis e interpretação estão em relação indissolúvel.

Guimarães Rosa e Raduan Nassar demonstram sua mimesis através de uma literatura complexa, de linguagem ao mesmo tempo rebuscada e verborrágica, se entendermos esses dois termos como sinônimos de preocupação estética. Linguagem rebuscada, aqui, corresponde a uma pesquisa minuciosa do uso da palavra. Para chegar a um texto que é simulacro do sertanejo, Rosa lançou mão de sua cultura da linguagem local, mas adicionou sua cultura geral e sua criação de neologismos à narrativa. Nassar pesquisou a linguagem de referência: as citações e a reprodução em seu texto de trechos alheios são resultado de uma vontade de representação do mundo como espelho da alma humana – a literatura, ligada à experiência do próprio autor, é geradora de sua narrativa. Ainda em relação à complexidade da literatura dos autores aqui analisados, a verborragia encontrada na narrativa também é ferramenta estética, e nunca sinônimo de abuso inconsequente

das palavras. A verborragia de André é fundamental para demonstrar sua vontade de poder, e a profusão de palavras de Riobaldo nos serve como metáfora para sua incerteza perante a vida.

Essa preocupação estética é reflexo da consciência narrativa de Rosa e Nassar, isto é, o texto desses dois autores explicita a construção do labirinto narrativo, demonstrada nas idas e vindas da narrativa e na incerteza dos narradores. Fundamentalmente, consciência narrativa significa estar ciente da existência de um interlocutor. Por isso, o texto é um labirinto em construção: cabe ao leitor complementar esse labirinto, ao mesmo tempo em que busca desvendá-lo. Guimarães Rosa e Raduan Nassar são arquitetos de seus labirintos literários, mas, como Dédalo, são também inventores das asas oferecidas ao leitor: está criada uma nova possibilidade ao texto, uma nova solução (nos termos do leitor) para as obras. O leitor, como Ícaro, passa a ser também criador. E se os desafios propostos pelo texto se contrapõem ao leitor, como minotauros habitantes da construção literária, não devem ser encarados como ameaças aniquiladoras, mas elementos componentes da aventura aceita pelo leitor: a interpretação do texto.

BIBLIOGRAFIA

ARRIGUCCI Jr., Davi. Borges ou do Conto Filosófico. In: *Jornal de Resenhas*, n.1. São Paulo: Folha de São Paulo / Discurso Editorial / USP, 3 de abril de 1995. p. 16 – 19.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – a Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. 4. ed. Coleção Estudos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: UNESP, 1993.

BARTHES, Roland. Da Obra ao Texto. In: _____. *O Rumor da Língua*. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57 – 106.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógios d'Água, 1991.

_____. O Assassinato do Real. In: _____. *A Ilusão Vital*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 65 – 89.

_____. *A Troca Impossível*. Trad. Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. 5. ed. Obras Escolhidas, vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. p. 197 – 221.

_____. A Tarefa do tradutor. Trad. Karlheinz Barck et alii. 2. ed (rev.). Rio de Janeiro: Instituto de Letras/UERJ, s.d. p. V-XII (Cadernos do Mestrado).

BERNARDO, Gustavo. *A Dúvida de Flusser*. São Paulo: Globo, 2002.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2004.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do Efeito Estético*. Niterói: EdUFF, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. Org. Calin-Andrei Mihailescu, trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. Tendências Contemporâneas. In: _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997. p. 431 – 553.

BRANDÃO, Junito de Souza. Dioniso ou Baco: o deus do êxtase e do entusiasmo. In: _____. *Mitologia Grega*, vol. I. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1989. p. 113 – 140.

_____. Dos Jônios à Ilha de Creta. In: _____. *Mitologia Grega*, vol. I. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1989. p. 49 – 66.

_____. Hermes Trismegisto. In: _____. *Mitologia Grega*, vol. II. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1989. p. 191 – 207.

_____. O Mito de Teseu. In: _____. *Mitologia Grega*, vol. III. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1989. p. 149 – 174.

CAMPOS, Haroldo de. A Linguagem do Iauaretê. In: _____. *Metalinguagem – ensaios de teoria e crítica literária*. 2. ed. Coleção Nosso Tempo. Petrópolis: Editora Vozes, 1970. p. 47 – 53.

CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. 10. ed. Coleção Debates, n.1. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. Crítica Julio Ortega e Saul Yurkievich. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

_____. *Valise de Cronópio*. 2. ed. Coleção Debates, n.104. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

_____. *Obra Crítica*, vols. 1 e 2. ed. Saúl Yurkievich; trad. Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa, Ledor de Homero. In: *Revista USP* (Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa). São Paulo: USP, 1997-98. p. 46 – 73.

_____. O Mundo Escutado. In: *Scripta* (edição especial do III Seminário Internacional Guimarães Rosa). Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. Sobre a questão da mimesis: carta aberta a Roberto Schwarz. In: NAVES, Rodrigo (ed.). *Novos Estudos*. São Paulo: Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, 1992, n.33, p. 171 – 172.

_____. Hermenêutica e Abordagem Literária. In: _____. *Teoria da Literatura em suas Fontes*, vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 52 – 83.

_____. Representação Social e Mímesis. In: _____. *Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 216 – 237.

_____. *Mímesis e Modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. 4. ed. Coleção Estudos. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. *Gramatologia*. 2. ed. Coleção Estudos. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Diferença e Repetição*. 4. ed. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1965.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 3. ed. Coleção Debates, n. 49. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. Sobre la fenomenologia. In: _____. *Palabra! Instantâneas Filosóficas*. Trad. Cristina de Peretti e Paco Vidarte. Madrid: Editora Trotta, 2001. p. 57 – 67.

_____. *A Voz e o Fenômeno*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. 5. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Ed. SENAC SP, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. 8. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx / Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, 1980.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu e Outros Trabalhos*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol.XIII. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1974.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica em retrospectiva*. Vols. 1 e 2. Trad. Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2007.

GUILLÉN, Claudio. A Estética do Estudo de Influências em Literatura Comparada. Trad. Ruth Persice Nogueira. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 157-174.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Literatura em suas Fontes*, vol. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 417 – 441.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesia*. 2. ed. Trad.: Samuel Ramos. México: FCE, 2006.

_____. De L'Essence de la Verité: Approche de l'Allégorie de la Caverne' et du 'Théétète' de Platon. Trad. Alain Boutot. Paris: Gallimard, 2001. pp. 153 – 169.

_____. Sobre a Essência da Verdade. In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. 4. ed. Trad. e notas: Ernildo Stein. Coleção Os Pensadores, vol.5. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 117 – 135.

_____. Tempo e Ser. In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. 4. ed. Trad. e notas: Ernildo Stein. Coleção Os Pensadores, vol.5. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 203 – 219.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura – uma teoria do efeito estético*. Vols.1 e 2. São Paulo: Editora 34, 1999a.

_____. O Fictício e o Imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da Ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma

Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b. p. 63 – 77.

_____. O Jogo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da Ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b. p. 105 – 115.

_____. *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Trad. Johanness Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

_____. A Interação do Texto com o Leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Coleção Literatura e Teoria Literária, vol.36. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83 – 132.

_____. The Reading Process: A Phenomenological Approach. In: _____. *The Implied Reader – patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978. p. 274 – 294.

JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minnesota: University of Minnesota Press, 1982.

_____. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: _____ et al. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Coleção Literatura e Teoria Literária, vol.36. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43 – 62.

_____. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: _____ et al. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Coleção Literatura e Teoria Literária, vol.36. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63 – 82.

KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade de Juízo Estética. In: _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 45 – 200.

KOTHE, Flávio R. O Herói Trágico. In: _____. *O Herói*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 25 – 29. Série Princípios.

LAWRENCE, D. H. Whitman. In: _____. *Studies in Classic American Literature*. Penguin Classics, 1991. p. 171 – 187.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. 7. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MELLING, David. The Nature of Knowledge: The Theaetetus. In: _____. *Understanding Plato*. Oxford: Oxford University Press, 1987. p. 125 – 138.

MOREIRA SALLES, Instituto. Entrevista. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, set. 1996. p. 23 – 39.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche*. Trad. Oswaldo Giacoia Junior. São Paulo, Annablume, 1997.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed., rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Genealogia da Moral: um escrito polêmico*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. Col. Os Pensadores.

NUNES, Benedito. Literatura e Filosofia – (Grande Sertão: Veredas). In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Literatura em suas Fontes*, vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 188 –207.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de Baile)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém: (Corpo de Baile)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. *Noites do Sertão: (Corpo de Baile)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

_____. Meu Tio o Iauaretê. In: _____. *Estas Estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001f, pp. 191 – 235.

_____. *Correspondência com seu Tradutor Italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.

_____. *Correspondência com seu Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason: (1958 – 1967)*. Ed., org. e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti, trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: ABL; Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2003b.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SEDLMAYER, Sabrina. *Ao Lado Esquerdo do Pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

TEIXEIRA, Ivan. Rosa e Depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro). In: *Revista USP*, n. 36 (Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa). São Paulo: USP, 1997-98. p. 100 – 115.

TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma Lavoura de Insuspeitos Frutos*. São Paulo: Annablume, 2002. Originalmente apresentada como Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 2. ed. Coleção Debates, n.98. Trad. Maria Clara Correa Castello et al. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

_____. *As Estruturas Narrativas*. Coleção Debates, n.14. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. *Estruturalismo e Poética*. 2. ed. Coleção Que é o Estruturalismo?. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

VALÉRY, Paul. Discurso sobre a Estética. Trad. Eduardo Viveiros de Castro. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Literatura em suas Fontes*, vol.1. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 7 – 25.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Filiação intensiva e aliança demoníaca. In: *Novos estudos – CEBRAP*, n.77. São Paulo, Março de 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100006&script=sci_arttext> Acesso em: 11 jan. 2009.

WELLEK, René. A Crise da Literatura Comparada. Trad. Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.