

**Teoria da literatura  
em suas fontes  
Vol. 1**

*3ª edição*

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900108863

SBD-FFLCH-USP



332580



CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Rio de Janeiro  
2002

CAPÍTULO 5

Literatura e filosofia:  
*(Grande sertão: veredas)*

BENEDITO NUNES

## PRÓLOGO NÃO MUITO CURTO

1 — De platão a hegel, numa trajetória que vai de *A República* à *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, a filosofia afirmou-se como discurso privilegiado. Nos Livros V e VI de *A República*, condensa-se o traçado, em que a perspectiva metafísica do pensamento filosófico se fixou — perspectiva de que o platonismo foi o conformador e o difusor históricos — da *teoria* como visão do inteligível, como apreensão do verdadeiramente real, objeto último de todo conhecimento, que informa ao mesmo tempo a realidade empírica mutável e fundamenta a ordem dialética das idéias imutáveis. Mas antes de estabelecer, para completar a educação do filósofo governante, as *bases do conhecimento superior*, que completaria, determinando a verdade pela idéia (*orthotes*), a conformação metafísica da filosofia — depois ciência (*episteme*) das primeiras causas e dos primeiros princípios, para Aristóteles —, Sócrates não se esquece, no livro II do mesmo diálogo, de firmar radical diferença entre duas espécies de discursos — a que já o autorizava a posse do discurso racional, do *logos* absolutizado: os *discursos verdadeiros* e os *discursos mentirosos*.<sup>1</sup> Ora, estes últimos são aqueles que os criadores de fábulas inventam (e daí a necessidade de sobre eles exercer-se a permanente vigilância dos fundadores da república platônica) quando, explica-nos passagem do Livro III, abandonam a simples *narração* (*diegesis*) pela *imitação* (*mimesis*).<sup>2</sup> Assim, separado da filosofia e a ela subordinado, o domínio inteiro da poesia, ou do que hoje chamamos de literatura — mas de modo especial a ficção —, ingressava na categoria do discurso mentiroso não-filosófico.

Para Hegel, entretanto, tal separação já apresenta grandes dificuldades. No conjunto das formas pelas quais, a montante dos períodos históricos, o Espírito se realiza a caminho da autoconsciência filosófica, de que a Enciclopédia seria a completa explicitação, a poesia, síntese superadora, é a mais espiritual de todas as artes.<sup>3</sup> Utilizando a palavra, a poesia, que já faz parte

integrante do espírito, dá plena concreção aos interesses espirituais. Oposição e antagonismo se verificam entre poesia e prosa, e não entre filosofia e poesia. Mas, não obstante reconhecesse afinidade entre o pensamento especulativo e a imaginação poética — ou o modo poético de representação —, para Hegel, no momento em que o excesso de subjetividade romântica se aliava à prosificação do mundo — condenando a arte a tornar-se coisa do passado, e assim a subsistir apenas na reflexão estética que a retoma —, somente a filosofia é capaz de estabelecer as conexões do real e do racional. A poesia supera-se na filosofia. Era então de uma outra maneira que se ultimava a discriminação metafísica da literatura iniciada com o platonismo, que firmou o regime das relações entre literatura e filosofia. Dentro do sistema hegeliano, a poesia deixava de ser, como para Platão, um *discurso mentiroso não-filosófico* para revestir-se do estranho aspecto de um *discurso não-filosófico mas verdadeiro*.

2 — Com a partilha do saber na Idade Moderna, depois da época clássica, verifica-se, ao mesmo tempo que o *aparecimento da literatura* — “isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser ‘literária’” — do qual nos fala Foucault,<sup>4</sup> a organização das ciências humanas. Abrir-se-á, já no ciclo da metafísica em crise — pela primeira vez posta globalmente em questão na *Crítica da Razão Pura* (1781) — e da filosofia colocada em face de sua originária historicidade — o perpétuo debate entre o conhecimento filosófico e as ciências humanas, estas reivindicando, “como seu objeto próprio, aquele que teria antes constituído o domínio da filosofia”.<sup>5</sup>

3 — Não é este, por certo, o debate que continuará aqui. Mas, até porque se lhe concedeu prioridade, colocada que foi, nesse colóquio, à testa das disciplinas — Antropologia, Sociologia, Psicanálise e Lingüística — que deverão investigar a literatura, de acordo com os objetos de conhecimento que lhes são próprios, e das perspectivas metodológicas que as particularizam enquanto ciências determinadas, a filosofia está confrontada às ciências humanas. Cumpre-nos, assim, indagar qual seria, afinal, a competência da filosofia nessa matéria.

Essa competência decorreu da discriminação metafísica de que falamos; firmou-se através da Poética, disciplina que, ao lado da Lógica e da Ética, já participava da configuração do conhecimento filosófico enquanto *episteme*, conhecimento subordinativo dos domínios da ação e da atividade formadora,

do *prático* e do *poético*, ao objeto superior de uma ciência do ser. Na época moderna, quando Kant estabeleceu a autonomia dos juízos estéticos,<sup>6</sup> tal competência passaria à Estética.

A primeira constatação que se pode fazer no preâmbulo de um confronto com as ciências humanas, pertinente ao conhecimento da literatura, é o gradual esvaziamento da filosofia, de que a Teoria ou Ciência da Literatura marcou o início em fase recente, ao absorver a Poética e a Retórica, já colocadas sob o regime da Estética. As demais extensões do conhecimento filosófico, que ao conhecimento da Literatura se aplicariam, sofreram um contínuo processo de retração: a filosofia da linguagem diante da Lingüística, a filosofia da arte diante da Sociologia e da Antropologia, a filosofia da Criação literária, de cunho psicologista, diante da Psicanálise.

Como objeto teórico, o nível de inteligibilidade da Literatura está condicionado e delimitado pela natureza e pela extensão dos aspectos lingüísticos do discurso. É a conjunção da Lingüística e da Literatura, de que fala Barthes: à ciência da linguagem compete estudar aquilo que é incontestavelmente linguagem.<sup>7</sup> Com fundamento na Lingüística, a Ciência ou Teoria da Literatura torna-se possível.<sup>8</sup>

As virtualidades interpretativas mais gerais da filosofia hegeliana da arte, e o esquema sociológico de Marx, inspiram a *sociologia* mais sutil com que hoje podemos contar para o estudo das conexões internas da obra literária com a realidade histórico-social que nela se inscreve. Por outro lado, franqueando uma redução do historicismo, que atinge o privilégio das formas históricas, como último limite teórico da inteligibilidade das formas literárias, a Antropologia, associada à Lingüística, dentro de um quadro epistemológico que encontra na existência dos signos o seu *a priori* constitutivo, e na diversidade das culturas o sustento empírico de um novo humanismo etnológico — capaz de absorver as anteriores expressões do humanismo ocidental —, permite colocar a literatura, o poético em geral, na escala do funcionamento lógico das estruturas do pensamento.

Finalmente, depois de irrigada pela Lingüística saussuriana, a Psicanálise recebeu um novo registro, que a capacita para investigar a realidade textual, subjacente, da obra literária, onde perdura, transformado pelos mecanismos de que se origina, o dinamismo do ato de escrever. Em vez de ser, como no passado, o instrumento suplementar de uma psicologia profunda da criação, centrada no autor, ela tende, porque principal sustentá-

culo da noção de *escrita*, como perpétuo deslocamento de significações, a iluminar o texto, objeto de uma decifração ou, conforme quer Paul Ricoeur, de uma exegese, que se ocupa do jogo incessante dos significantes e dos significados.<sup>9</sup>

Diante disso, que restou da Literatura para a Filosofia?

4 — Restou muita coisa. Ao processo da filosofia, que a partilha do saber na Idade Moderna e a crise da metafísica condicionam nos dias de hoje, é inerente o conhecimento da Literatura, por via do mesmo caminho que levou a reflexão filosófica a encontrar, desde a Fenomenologia, a presença, que em seguida tematizou, da linguagem enlaçada às próprias coisas — a presença originária das coisas na experiência, a que Husserl pretendeu voltar, no seu projeto de filosofia “*als strenge Wissenschaft*”<sup>10</sup> A literatura é objeto de conhecimento filosófico porque é uma forma simbólica, porque há um domínio do simbólico, a que se atém o pensamento — ponto de convergência e de divergência da filosofia com a linguagem: o domínio do *sentido* das proposições, tal como especificado por Gilles Deleuze, em sua *Logique du Sens*.<sup>11</sup>

Desse ponto de vista, a filosofia pode ocupar-se diretamente do poético, da *poiesis*, da *Dichtung* inerente às formações verbais, e sua competência é fundamental para o estabelecimento da *possível Ciência da Literatura*.

5 — No entanto, essa competência, muito geral, talvez faleça no caso particular de uma obra literária a ser examinada; e se essa obra é um romance, e ainda se esse romance é *Grande sertão: veredas*, é quase certo que competência não haja fora do risco da subordinação da obra à perspectiva hermenêutica de um determinado método, originariamente filosófico, ou do risco, ainda maior, temido por Wellek,<sup>12</sup> de se transformar o texto num *breviário de idéias*. O risco de interpretar é o que assumimos aqui, precisando porém que cabe à filosofia, no interesse do conhecimento da obra literária, refletir sob o foco da *interdisciplinaridade*.

Refletir filosoficamente é sempre colocar o objeto sob a multiplicidade dos nexos que o sustentam. Se a filosofia é abrangente, o seu ângulo de abertura depende, em parte, das disciplinas, que podem considerar diversas espécies de conexões. Num encontro interdisciplinar como este, a função da filosofia talvez seja trazer à consideração, sob a forma de um *não apenas isto, mas também aquilo*, a cláusula do ideal de inclusividade. Mas dado que

inclusividade não quer dizer compreensão totalizada e exaustiva — porquanto a filosofia se sabe um discurso sobre outros discursos — e levando em conta o que da filosofia passou para as outras disciplinas, na abordagem filosófica de uma obra literária, *considerada como forma*, seriam pontos de incidência da reflexão: a) a *linguagem*; b) as conexões da obra com as linhas do *pensamento histórico-filosófico*; c) a *instância de questionamento* que a *forma* representa, em função de idéias problemáticas, isto é, de idéias que são problemas *do e para* o pensamento.

#### GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Tudo o que vai ser exposto acerca dessa obra tem o caráter de reflexão sobre uma *forma*, reflexão que procurará acompanhar, na análise do romance de Guimarães Rosa, os pontos de incidências antes referidos.

O primeiro ponto, *a linguagem*, leva-nos ao aspecto mais sistematicamente estudado das novelas, dos contos, das histórias e do romance do escritor mineiro, objeto de numerosas análises estilísticas que permitiram levantar os recursos poéticos e retóricos aos quais essa obra, e de modo particular *Grande sertão: veredas*, deve o seu poder verbal explosivo.

Depois que se conseguiu isolar as matrizes mínimas do idioma literário de Guimarães Rosa, será conveniente considerar esse poder verbal em função da própria narrativa como um todo. De tal ponto de vista, o que é que peculiariza a linguagem de *Grande sertão: veredas*?

Já observara Mary L. Daniel que a maioria das histórias de Guimarães Rosa e *Grande sertão: veredas* são estruturadas em forma de narrativa oral.<sup>13</sup> Trata-se, portanto, como bem lembrou Walnice Nogueira Galvão, de uma oralidade ficta, “criada a partir de modelos orais mediante a palavra escrita”,<sup>14</sup> mas oralidade ficta que traduz um afastamento e um recuo: *afastamento* em relação às tradições da escrita romanesca, particularmente a oriunda do realismo, e *recuo* para estilo que já constitui o índice da mimese da linguagem que se opera no romance.

*Grande sertão: veredas* é um romance polimórfico. As formas heterogêneas a ele incorporadas, por efeito desse recuo, que o nível de oralidade de sua narrativa nos indica, apontam para toda uma atividade preliminar, formadora. Referimo-nos à atividade geradora de *formas simples* (*Einfache Formen*) — a *Lenda* e a *Saga*, o *Mito* e a *Adivinhação* (*Charada* ou *Enigma*),

o *Caso* e a *Sentença*, o *Conto* e o *Memorial* — realizada fora das obras individuais e à margem do disciplinamento das poéticas e das retóricas, e que André Jolles denomina o *trabalho da linguagem* — correlato ao da própria cultura, em sua tríplice função de cultivar, fabricar e interpretar. Tudo o que é criado, fabricado e interpretado é denominado pela linguagem.<sup>15</sup> Mas a própria linguagem, diz Jolles, é criação, fabricação e interpretação, na medida em que ela ordena.

É para esse trabalho nativo da *poiesis* que se volta a mimese em *Grande sertão: veredas*, quando incorpora, entre as suas formas heterogêneas, algumas das chamadas *formas simples*, literariamente pré-históricas, isto é, anteriores à história da literatura, mas nela incidindo, na medida em que serviram de suporte ao desenvolvimento das eruditas. O *Caso* (*Kasus*), a *Adivinha* ou *Enigma* (*Rätsel*) e a *Sentença* (*Spruch*) estão disseminados na forma do romance de Guimarães Rosa.

Uma das matrizes da novela, o *Caso* — questão embaraçosa ou dilemática que exige resposta da parte de quem pode ou tem o dever de decidir — desponta, logo ao iniciar-se a narrativa, assim que a temática do Mal é introduzida, no relato de fatos cruéis (as histórias de Aleixo, de Pedro Pindó e do menino Waltei), que intrigam Riobaldo, o personagem narrador, e de que ele pede o sentido ao interlocutor ausente, mas implícito, a quem sempre se dirige. Os filhos de Aleixo cegaram depois que ele, um dia, “só por graça rústica, (...) matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola (...) Sem remediável (...) Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles menozinhos tinham?” (pág. 14). O menino Waltei, filho de Pedro Pindó, “desde que algum entendimento alumiu nele, feito mostrou o que é: pedido madrasto, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza (...). Pois o senhor vigie: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso e a mãe, dão nele de miséria e mastro — (...) Não sendo como o compadre meu Quelemen quer, que explicação é que o senhor dava?” (pág. 15).

A competência da decisão do *Caso* nem sempre é deferida ao destinatário da narração. Depois que, feito o pacto com o Demônio, Riobaldo assume a chefia do bando, as questões embaraçosas se sucedem, dele exigindo, conforme a honra e os caprichos do seu posto, decisão pronta e irrecorrível. *Caso* é a história de Nho Constancio Alves, a quem Riobaldo condena à morte no íntimo de seu pensamento, segundo o arbítrio dos altos e estranhos poderes que o inspiram, mas a quem, à última hora, por uma inspiração contrária,

acaba poupando; *Caso* é ainda a história do sujeito da égua, daquele viajor aparecido no caminho do bando após o primeiro incidente, e que devendo morrer em lugar do outro, é, finalmente, liberado por força de astuciosa solução, fruto de um debate verdadeiramente casuístico, que faz recair a execução da sentença já ditada no cachorrinho acompanhante da vítima: “Rai-a-puta-pô! Não tenho que matar este desgraçado, porque minha palavra prenhada não foi com ele: quem eu vi, primeiro, e avistei, foi esse cachorrinho!...” (pág. 449). Até certo ponto, o inteiro relato das aventuras de Riobaldo parece enquadrar-se no espírito decisório da casuística, posto que, afinal, o narrador insta, do princípio ao fim, com o imediato e oculto destinatário da narrativa, para que ele se pronuncie, firmado em sua competência de homem instruído, acerca da existência real do Demônio.

Esparsos como os *Casos*, os *Enigmas*, enquanto questões a decifrar, e das quais o conjunto da narrativa traz a chave completa, ponteiavam alguns momentos decisivos para o desenvolvimento da narração, por vezes como parte do enigma das coisas circundantes, enigmas que elas mesmas propõem ao dialogante silencioso ou ao seu substituto em potencial, o leitor, que deverá decifrá-los. Assim, por exemplo, o canto de um pássaro contém uma advertência, um sinal — sinal de sina ou destino: “Nada pega significado, em certas horas. Saiba o que homem pensei. No seguinte: como é que curiango canta. Que o curiango canta é: *Curi-angu*” (pág. 194). O sortilégio do lugar denominado Coruja — próximo de Veredas-Mortas, onde o Pacto se realizará —, lugar que “não desmentia nenhuma tristeza”, também é demarcado por uma dupla charada, em que o Boi e o Buriti, elementos privilegiados no conjunto das transformações simbólicas da Natureza que se operam no curso da narrativa, tomam a palavra, intercruzando os seus dizeres: “Até os Buritis mesmo estavam presos. O que é que Buriti disse; é: — *eu sei e não sei...* Que é que o Boi diz? — *me ensina o que eu sabia*” (pág. 378). Igualmente, a glosa cantada pelo cego Borromeu, quando a tropa do Urutu Branco se aproxima do Paredão, é uma “cita revelada”, de que talvez só ele possui a chave: “Macambira das estrelas / quem te deu tantos espinhos?” (pág. 526).

Se *Casos* e *Adivinhas* apenas limitada e esparsamente se registram, atualizando-se de maneiras diversas, com ingredientes da narração, onde funcionam com a autonomia de *formas simples*, dentro da forma completa do romance — a qual também se ramifica em anedotas e em trechos novelescos de extensão variável (a novela de Maria Mutema, as histórias de Jõe Bexi-

guento, de José Misuso, do Davidão etc.) — as sentenças ou máximas, a modo de provérbios, de que se pode colher um rico sortimento, se encontram disseminados em quase toda a extensão do tecido narrativo. Ocorrem, aqui e ali, respeitando o teor conclusivo das sentenças proverbiais, e até observando a qualidade relevante característica dessa forma, sintática e ritmicamente acentuada, esses pronunciamentos categóricos, dos quais o personagem parece ser, por vezes, o transmissor, repetindo ou transformando conceitos que seriam partes de uma linguagem coletiva: “Que Jagunço amolece quando não padece” (pág. 278). “Só o que a gente pode pensar em pé — isso é que vale” (pág. 276). “O que é de paz cresce por si” (pág. 272). “Quem vence, é custoso não ficar com a cara de demônio” (pág. 337). “Só quando se tem rio fundo ou cava de buraco, é que a gente por riba põe ponte” (pág. 436). “O que nesta vida muda com mais presteza: é lufo de noruega, caminhos de anta em setembro e outubro, e negócios dos sentimentos da gente” (pág. 435) etc. Frequentes, essas sentenças reforçam o nível de oralidade do relato de Riobaldo, porque nele entreabrem, à custa da natureza circunstancial de ditos e ditados, os marcos de uma experiência em crescimento, auto-interpretada por meio de juízos, válidos para cada momento e para cada situação.

Para Jolles, há correlação entre o Mito e a Adivinha ou Enigma. Nesta, a linguagem faz uma pergunta, que somente os iniciados podem responder; naquele, está respondida a pergunta que a linguagem já fez. O mito do Pacto com o demônio — pacto que Riobaldo teria feito — excede, em *Grande sertão: veredas*, o limite da *forma simples* respectiva, expressão que é, para Jolles, de uma disposição mental ou de um gesto verbal, que cria, entre pergunta e resposta, um objeto de conhecimento absoluto. Direção temática da narrativa, esse mito circunscreve-lhe o traçado épico. É *sobredeterminante* do *epos* do próprio romance, isto é, de sua ação desdobrável em ações singulares memoráveis — apresentadas pelo narrador na medida em que as vai remembering: ações por ele e por outros cometidas, das quais foi entretanto o principal agente, e que compreendem, entre andanças, proezas de amor e feitos de guerra, um conjunto de peripécias desenroladas num ambiente natural e humano de imediata referencialidade regional — o Sertão — geográfica, social e politicamente demarcado — em função da história de jagunços que constitui a matéria fabular. No entanto, o aproveitamento do *mito* que *sobredetermina* o *epos* implicará, conforme veremos, em outra correlação, por sua vez *sobredeterminante* do *mito*, dentro da estrutura polimórfica de *Grande sertão: veredas*.

O *mito* medieval do Pacto com o versátil Enganador pode ser filiado, dentro da cadeia mitológica mais ampla a que pertence — relativa à origem e à natureza do Mal — ao mito adâmico da *queda*,<sup>16</sup> que concede especial papel a um Tentador, espírito luminoso, superior, decaído das esferas celestiais, onde pairava em meio às divinas coortes. De Lúcifer, esse espírito luminoso mas decaído — para referirmo-nos tão-só ao ramo semita, hebraico-cristão, de um dos personagens centrais do mito adâmico — descenderam, por escalas de degradação, os diabos hediondos do fabulário medieval — onde Goethe foi buscar o seu Mefistófeles —, agentes hierárquicos do Anjo rebelde, que o satanismo romântico cultivou. Riobaldo teria outrora cumprido, quando jagunço, o ritual da espera e da invocação nas encruzilhadas, chamando, na desolação das Veredas-Mortas, um desses agentes, *O-que-Diga*, o *Capiroto*, a quem teve como aliado, parceiro invisível de um destino formado, instrumento da derrota de Hermógenes, e que coadjuva a sua ascensão à chefia do bando, substituindo Zé Bebelo.

Mas para o narrador, estabelecido em fazenda própria de herança, o Diabo, acólito e lambaio de Deus, conforme reza a tradição bíblica do Livro de Job, e cuja ação sobre os homens é consentida e estimulada pela divindade, vira *daimon*, na conotação que esse termo já recebia no século V a.C., à época de Sócrates,<sup>17</sup> e que Goethe adotaria no seu conhecido poema órfico de 1817:<sup>18</sup> a conotação de potencialidade desconhecida do indivíduo, mas que a ele se manifesta como potência estranha, exterior, perturbadora e incontrolável. O Ocultador, o Sujo, que “aceita as más palavras e completa tudo em obra” (pág. 233), loucura da loucura, doido sem cura (pág. 223), como o Hermógenes, é o negativo do Eu, o Eu solto, sozinho, neutro e impessoal, que se converte num Ele, encoberto e desencoberto à sombra noturna das Veredas-Mortas: “Afora eu. Achado eu estava. A resolução final, que tomei em consciência. O aquilo. Ah, que — agora eu ia! Um tinha de estar por mim: o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro. Quem que não existe, o Solto-Eu, o Ele...” (pág. 394). Razão forçosa de um intimado, voz da consciência falada pela voz do Outro, o Demônio se encobre como potência estranha e tem a ambigüidade do sagrado: interdita, ela atrai chamando a alma; mas desencoberta conflitivamente, sua interdição levantada se torna permissiva, suspendendo o efeito da interdição que a provocou.

A interdição pende sobre o *poder* e o *desejo* — sobre o poder do desejo — concentrados na figura de Diadorim, o Reinaldo. “Bem-querer de minha mulher foi que auxiliou rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. Em

Diadorim, penso também — mas Diadorim é a minha neblina” (pág. 25). Noutro passo, Diadorim é turbulência. “Tudo turbulindo. Esperei o que vinha dele. De um acesso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim... Que mesmo no fim de tanta exaltação, meu amor inchou de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre” (pág. 39).

*Neblina, turbulência*, eis os elementos atmosféricos, um perturbador da transparência, outro da quietude, que traduzem, para Riobaldo, no reconto de sua paixão avessa, o encanto envolvente, diabólico, de sua exaltação amorosa pelo companheiro “leal, duro, sério e bruto” (pág. 29), que conhecera, como Menino bravo, à margem do De-Janeiro: encanto noturno, de turva origem. Esse “mau amor oculto” (pág. 79), esse gostar “dum jeito condenado” (pág. 91), vem de longe, vem de fora; vem de uma distância sem passado, que Riobaldo não sabe se foi sonhada ou real. “Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos — tudo corre e chega tão ligeiro... Se sonha, já se fez” (pág. 26).

Ao selar o pacto com o Demônio, Riobaldo assina o seu destino, ratificando o pacto do amor proibido: o amor a Diadorim, mediador de sua adesão ao bando de Joca Ramiro e de sua carreira de jagunço — que já assinara o destino dele. A potência estranha, demoníaca, quando evocada no desafio das recordações de Riobaldo, revela-se como potência humana, que se atualizara e se cumprira — essa potência do Desejo, o “ruim-querer”, que, carecendo de “dividimento”, leva o narrador a perguntar-se: “... o Demo então era eu mesmo?” (pág. 443).

O aproveitamento do mito sobredeterminante do *epos*, do ciclo de aventuras narradas, é indissociável da indagação sobre a existência do Demônio, do mal em si, e de seu oposto, Deus — contraponto a que incessantemente se retorna.

Muito próximos se encontram Deus e o Demônio em *Grande sertão: veredas*, a despeito das diferenças que os separam quanto ao estilo, ao modo de ação. Deus é paciente, o Diabo é sôfrego; a vagarosidade divina não dispensa o ardil (“... Deus é traiçoeiro!”, pág. 24) de uma súbita mas disfarçada interferência (como “pingado de pimenta”, cf. pág. 18). O Diabo vige mas não rege; e Deus parece reger sem viger. O primeiro aceita as más palavras e completa tudo em obra (pág. 233); e é por intermédio dele que o segundo manobra com os homens. Chegamos à fronteira do paradoxo, que tudo con-

funde, por não ser possível admitir a existência de um sem a existência do outro. Deus existe mesmo quando não há; Demônio não há mesmo quando existe.

Mas também o mito de referência do romance — o mito do Pacto — aparece conjugado a outro mito de origem — o mito do *Andrógino*, de difusa procedência, representativo da unidade primigênia, da *coincidentia oppositorum*, a coincidência dos opostos, o masculino e o feminino. Esse mito tem por função calcar a projeção mediadora de Diadorim na figura arquetípica, estudada por Jung e Kerényi, da Criança Primordial, dotada de equívocos poderes, ora benéfica ora maléfica, podendo ser a fonte do Bem ou a causa do Mal.<sup>19</sup> Pois Diadorim não é o Menino, assim expressamente chamado, maiusculamente grafado, o Menino com a sua fluvial fluidez, imagem do rio a que se identifica, e introdutor de Riobaldo no conhecimento do mundo, no apreço da individualidade das coisas, de sua beleza — o Menino que lhe transtorna a existência? “Ah, lei ladra, o poder da vida. (...) Aquela mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa feita!” (pág. 140). E não é ainda Diadorim, pelo efeito de sua amizade — amizade inaceitável entre dois guerreiros (“Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação — por detrás de tantos brios e armas?”, pág. 543) —, que ensina Riobaldo a amar, por contraste, Nhorinhá, seu “amor de prata” e Otacilia, seu “amor de ouro”? — “Ao crer, que soubesse mais do que eu mesmo o que eu produzia no coração, o encoberto o esquecido” (pág. 356). Mas, nessa projeção mediadora de Diadorim, por trás da Criança Mítica Primordial, verte-se o depósito de malícia da própria narrativa. Dir-se-ia que o Pacto se infiltra na obra, e que se firma, firmando a total ambigüidade do romance. Vejamos por quê.

É graças a esse segundo mito da Criança Primordial, colocado ao encontro do anterior, relativo ao Demônio, que se produzem aquelas duas mediações entrelaçadas, através de Diadorim — a do personagem protagonista consigo mesmo e com os seus dois amores. Mas é ainda graças a ele que também se produz, num jogo de dissimulações, feito e desfeito no final do romance, a complementação do revestimento literário medieval da narrativa, que o pacto com o Demônio iniciou. De fato, quando morre o Diadorim homem, quando morre o mancebo Reinaldo, cuja dupla natureza, masculina e feminina, a assegurada ambigüidade mercurial do Menino Mítico calçou, o “mau amor oculto”, o amor de “jeito condenado”, impossível porque proibido, sublima-

se no amor permitido, mas impossível, pela mulher disfarçada que ele já era em vida. É o travestimento da mulher combatente em trajes masculinos — êmula das heroínas medievais, dos Romanceiros e epopéias de Cavalaria — que cai sobre a paixão perigosa que o mito permitiu condensar, ao desnudar-se dama, *aquela*, *aquela*, que se chamava Maria Deodorina da Fé Betten-court Marins — “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (pág. 568). A transfiguração onírica cessa, o encanto demoníaco se quebra. Reinaldo Diadorim foi gostado como homem, em dormência (pág. 276), de corpo a corpo (“Meu corpo gostava de Diadorim”, pág. 273). Com a morte, a transfiguração onírica se estanca; a neblina e a turbulência, a atmosfera de sonho, o pesadelo e o encantamento, acentuados na parte final do romance, correspondente às proezas de Urutu Branco, desapareceram. E enquanto o amor interdito se fixa e se sublima na queda do disfarce, o cavaleiro corajoso e encoberto convertido em dama desnuda, o romance “de bel-ver, bel-fazer e bel-amar” (pág. 184) perde o seu encanto de gesta medieval e também se desencanta; a mentira romântica, a mentira do criador de fábulas, se transforma em *verdade romanesca* — nesse caso, a incompletude do sujeito narrador que se busca a si mesmo, e que procura completar-se através da narração. Poderíamos dizer, em linguagem hegeliana, que essa verdade romanesca, a verdade do romance moderno e a verdade do *Grande sertão: veredas*, é, para aproveitarmos o conceito de Lukács, a necessidade, que marca a obra com a muito profunda melancolia de todo grande romance autêntico,<sup>20</sup> de uma contínua e intransfigurável reflexão, jamais totalizada.

Passemos ao segundo ponto de incidência do exame da filosofia que nos propusemos a considerar, ou seja, a conexão de *Grande sertão: veredas*, até aqui sumariamente apreendido nos relevos épicos e míticos de sua linguagem, com determinadas linhas do pensamento histórico-filosófico.

O alto nível de oralidade da narrativa, sustentado no recuo para o trabalho da linguagem, é inseparável de um alto nível reflexivo — nível reflexivo de uma prosa entrançada, a que, muito a propósito, se referiu Luiz Costa Lima.<sup>21</sup> Mas o que é que a reflexividade da narração entrança?

Independentemente da articulação metafórica elaborada sobre o espaço social e humano de imediata referencialidade regional — o Sertão —, a reflexividade dominante da narração, isto é, do processo narrativo, do discurso como tal, entrança metáforas que são *topoi* do pensamento. Despren-

didados de um enorme bloco da linguagem filosófica, que liga o neoplatonismo à Patrística, e aquele às doutrinas hermético-alquímicas, esses veios conceptuais, esses filamentos teológico-místicos, distendem-se, disseminam-se, à semelhança do que se verificou para as sentenças proverbiais, por todo o tecido narrativo. Referir-nos-emos à presença de tais filamentos tão-só em certas conceituações ou definições de Riobaldo.

A metáfora da alma espiritual como lugar recôndito, cara a Plotino, talvez seja a mais importante. Liga-se à de *visão interior*, que passou à Mística: “Vender sua própria alma... invencionice falsa! E, a alma, o que é? Alma tem de ser coisa interna supremada, muito mais do de dentro, e é só, do que um se pensa: ah! alma absoluta” (pág. 25). O conhecimento que mais vale surge da maior ignorância, e se aparenta à iluminação súbita: “Sou um homem ignorante. Gosto de ser. Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida?” (pág. 292).

A oposição entre o escuro e o luminoso, entre sombra e luz, inerente à metáfora platônica do trânsito entre o aparente e o verdadeiro, entre o irreal e o real, está nestas e em outras imagens do conhecimento invocadas por Riobaldo: “Mas, a brasinha de tudo é o mesmo carvão só” (pág. 200) — “A luzinha dos santos arrependidos se acende é no escuro” (pág. 138). Mas aqui, como em tudo desse romance, a mistura é a lei. Santo Agostinho comparece na imagem dos *palácios da memória* — “dos meus grandes palácios, onde o demônio não consegue entrar” (pág. 443) — extraída das *Confissões*, e a tradição hermético-alquímica, que absorveu Heráclito, está presente na equivalência entre o *alto* e o *baixo* do fragmento n.º 60 do filósofo pré-socrático: “Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima, o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe” (pág. 217).<sup>22</sup> No entanto, nem uma das linhas do pensamento histórico-filosófico — a neoplatônica, a agostiniana, a heraclitiana, e até mesmo a gnóstica, que nos pode sugerir a idéia da alma absoluta —, nem uma dessas linhas, que se entrançam à reflexividade tensa, enfeixa a perspectiva do narrador e do romance, reaberta a cada passo pelo dinamismo e pela mutabilidade da própria narração.

Ponteando opostos, como ele próprio diz, conhecendo a agudeza dos contrastes, a reflexão de Riobaldo vai além dos *topoi* em que se apóia para caminhar. Sem ter que fazer uma escolha maniqueísta, a suprema sabedoria conquistada pelo narrador, ao coligir a experiência passada no ato de narrá-la, é introduzir, sub-repticiamente, um terceiro termo entre Deus e o

Demônio, já por ele tão aproximados. Não sendo nem um nem outro, esse terceiro termo — o *Grande sertão*, Sertão-Mundo, Sertão supra-regional<sup>23</sup> — é a diferença que os separa, e que os mantém como aspectos complementares de uma mesma *realidade problemática*.

Traíçoeiro como Deus, bruto como o Demônio, o *Grande sertão* sorrateiro, que “vai virando tigre debaixo da sela” (cf. pág. 324), o *Grande sertão* certo e incerto (cf. pág. 149), onde não se pode saber o que vale e o que não vale, antes da decisão e da ação, o *Grande sertão* que ninguém encontra quando procura (cf. pág. 360), é o espaço de errância em que o homem se perde para encontrar-se. “O sertão é bom: tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado” (pág. 427). Essa realidade problemática e onipresente da existência humana e do mundo interligados, em que o sertão regional se transforma, corresponde ao repetido motivo, que alenta a reflexão, do *viver perigoso*, não só arriscado mas incerto, viver de que não há senão um discernimento incompleto e limitado, e cuja regra certa, sempre visada e pressentida, não se possui antecipadamente: “Viver — não é? — é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo” (pág. 550) — “Vivendo se aprende, mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (pág. 389/390).

Ao começarmos a leitura de *Grande sertão: veredas*, é o *epos* que nos envolve e nos entrega ao *mito*; ao terminá-la, porém, é o *mito*, suspenso à indagação reflexiva que foi capaz de neutralizá-lo, que nos entrega a um *ethos*, quer dizer, à inquietação ética ou a uma ética da inquietação, e não a um código moral. Se o mito sobredeterminou o *epos*, o *ethos* do *viver perigoso* sobredetermina, por força da reflexividade dominante da narração, o próprio mito, e o pacto com o Demônio assume então a forma do destino contingente: a *forma da existência que se temporaliza*.

Chegamos ao terceiro e último ponto de incidência filosófica que pretendemos abordar: aquele em que a obra se converte numa instância de questionamento. Disse Walter Benjamin que toda a obra artística tem no domínio da filosofia seus irmãos e suas irmãs.<sup>24</sup> Nela está incluída, sob manifestações diversas, o *ideal do problema*, isto é, a idéia de uma verdade, que, sendo da própria obra como tal, é não um mero problema filosófico extrínseco e avulso por ela levantado, mas a intrínseca verdade que prenuncia, verdade que por si só constitui, ainda que como interrogação expressa não se formule, e independentemente de sua prévia aliança com o discurso característico da

filosofia, uma instância de questionamento. “Segue-se daí” — para retomarmos, embora num outro sentido, a reflexão de Walter Benjamin sobre as *Afinidades Eletivas*, de Goethe, e aplicá-la, de imediato, a *Grande sertão: veredas* — “que desde o momento em que, ultrapassando as fundações, nos elevamos em nosso exame até à visão intuitiva do romance terminado, é a filosofia — e não o mito — que é chamada a nos servir de guia.”<sup>25</sup>

Segundo entendemos, essa filosofia, instância de questionamento, chamada a servir-nos de guia, abre-se, em *Grande sertão: veredas*, em torno do problema do tempo, porquanto é justamente o tempo aquele horizonte de confluência da realidade problemática, que o tratamento do mito sobre-determinado por um *ethos* permitiu entrever, com a função, também problemática, do ato de narrar, diretamente visada pelo narrador, e intrínseca ao desenvolvimento do romance.

O uso da categoria do tempo, em *Grande sertão: veredas*, demandaria um exame minucioso que não podemos fazer aqui. No entanto, algumas indicações a respeito são necessárias a fim de concluirmos:

1.º — o *tempo da narrativa* se desenvolve em três unidades temporais distintas: a unidade correspondente ao relato oral que está sendo feito (presente), a unidade dos acontecimentos épicos (passado), e a unidade correspondente às lembranças evocadas (presente-passado);

2.º — o *tempo do relato oral*, de duração limitada — provavelmente três dias e duas noites — situa o narrador e o dialogante no mesmo espaço, dirigindo, portanto, o fluxo da narração para o presente em que ambos se situam;

3.º — o *tempo correspondente aos acontecimentos* que já se consumaram situa-se num pretérito perfeito das coisas transcorridas, que o *epos* retoma (a sucessão ou passagem desse tempo sendo sustentada, em diversos momentos da narrativa, por expressões determinadas);

4.º — o *tempo da evocação, da lembrança*, que leva o narrador a reatualizar o presente do passado, e portanto a colocar-se como que diante dos episódios de sua aventura finda, leva-o também, por força das expectativas, aspirações e decisões tomadas, que a esses instantes remontam, a projetar o *futuro* que neles se presentificou, gerando o passado.

Os três tempos — o passado, o presente e o futuro — formam um só tempo que se distende, um só processo de *temporalização*, que conflui com o processo da própria narrativa. As carências do narrar — e a sua forçosa

necessidade —, as carências desse contar dificultoso de Riobaldo, se desdizendo, depondo em falso, procurando o essencial e encontrando o acidental, dando o verdadeiro como plausível; todo esse contar ansioso do narrador em busca de si mesmo, que é contudo a única maneira que lhe permite ver e saber, alcançar a *matéria vertente* na retaguarda dos fatos, dar formato à vida, reunir e coligir o possível e o impossível, retraçar a ação e compreendê-la; toda essa penúria e toda essa força do narrar depende do tempo como movimento da existência finita em seu cuidado e em sua inquietude. Se o viver é perigoso, se falta ao narrador, sempre no meio da *travessia*, “entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada” (pág. 35), o discernimento do princípio e do fim, é porque o tempo, que de nós desborda, também nos limita. Mas assim compreendidos o viver e o narrar pelo mesmo fundamento, é tão perigoso um quanto o outro. Narrar é perigoso, porque não se pode contar tudo — porque não se pode contar certo — e porque se deve fazê-lo.

Aquelas três unidades temporais que se interligam no processo da narração, produzindo o tempo, enquanto a narrativa vai sendo produzida, traçam, concomitantemente, ao sabor da reflexão e da experiência éticas, a trajetória errante — mistura do falso e do verdadeiro, do certo e do incerto —, do homem no conhecimento de si mesmo e do mundo. “O Diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” A travessia é a existência que se temporaliza, e revela, a cada volta do tempo, maiores questões e maiores problemas, sempre que pensada através das veredas poéticas da narrativa.

#### EPÍLOGO EM CENA ABERTA

Na temporalidade surpreendemos, pois, a instância questionante do romance de Guimarães Rosa, propondo uma questão *do e para* o pensamento — a *ontologia da questão*, como diria Deleuze<sup>26</sup> —, que é por onde, em nossa época, a literatura e a filosofia mais se aproximam. Desse ponto de vista, para voltarmos à matéria do nosso prólogo, o conhecimento da literatura pela filosofia acaba sendo ora um confronto, ora um encontro. Que, no caso particular desta reflexão, o confronto e o encontro tenham se dado num romance é altamente significativo. Pois é pelo romance — pela *verdade romanesca* — que podemos circunscrever um pequeno ou um grande drama — talvez drama da cultura ou do pensamento — adiante resumido em três breves atos.

O primeiro já conhecemos: foi a discriminação da literatura pela filosofia, mais propriamente da chamada *ficção narrativa*, em *A República*, de Platão. O segundo ato desse mesmo drama começou com a vigência da estética moderna, de Kant a Hegel, quando o artístico ou o poético posto entre a aparência e a essência, entre o concreto e o abstrato, naquela região que a filosofia hegeliana autorizaria a chamar de *ser espiritual* (*Geistigsein*), entra em cena um personagem novo, que mistura as realidades separadas, os gêneros, os estilos, a narração e a reflexão: precisamente o *romance*, embaraçoso para Hegel e inabsorvido pela referida estética moderna.

O terceiro ato ainda não acabou. Situamo-nos nele. Mas esse ato pode ter começado com o grande embaraço — a “*grosse Verlegenheit*”, que Nietzsche sentiu, e que já era um sinal do aguçamento da crise da metafísica que despontara em Kant: o embaraço de saber se “a filosofia é uma arte ou uma ciência”.<sup>27</sup>

Daí por diante, com a passagem da linguagem ao primeiro plano da reflexão — passagem que já se efetuara em Nietzsche —, descobre-se o solo metafórico da *filosofia*, e pode-se então começar a perguntar se ela não é uma certa espécie de literatura; daí por diante, descobre-se a discriminação platônica: repassados na mesma *vontade de verdade*, o discurso verdadeiro, filosófico, pode dissimular tanto quanto o discurso falso, literário, pode revelar. Eis por que, ao conhecer a literatura, a filosofia tende a ir ao encontro de si mesma, a fim de não somente interrogá-la, mas também, refletindo sobre um objeto que passa a refleti-la, interrogar-se diante e dentro dela.

## Notas

Para as citações do romance, intercaladas neste trabalho, ver João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, 2.<sup>a</sup> edição (texto definitivo), Livraria José Olímpio Editora, Rio de Janeiro, 1958.

1. *A República*, XVII, 376, e.
2. *A República*, V-392, d, VII-394, d e VIII-395, b, c.
3. Hegel *Esthétique* (trad. de S. Jankélévitch), Tomo III (2.<sup>a</sup> parte). *Les arts romantiques, La Poésie*, pág. 8, Ed. Aubier.
4. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, pág. 313, Gallimard.
5. Idem, pág. 357.
6. Como juízos de gosto estético, que correspondem a um modo de representação por meio da satisfação desinteressada, e cujo objeto, representado sem conceito, é o Belo. (cf. *Crítica do Juízo*, Primeira Parte; *Crítica do Juízo Estético*, Seção I, Livro Primeiro, Analítica do Belo.)
7. Roland Barthes, *Linguistique et Littérature*, in *Langages* n.º 12. Didier/Larousse, 1968.
8. Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, pág. 216, Editora Perspectiva.
9. Paul Ricoeur, *L'art et la systématique freudienne, Le Conflit des interprétations (essais d'herméneutique)*, pág. 204, Ed. Seuil, Paris, 1969.
10. E. Husserl, *Philosophie als strenge Wissenschaft (A filosofia como ciência rigorosa)*, 1911.
11. Seria, além da *designação*, da *manifestação* e da *significação*, a quarta dimensão das proposições. Cf. *De la Proposition*, Troisième série, *Logique du Sens*.
12. René Wellek y Austin Warren, *Teoría Literaria (Literatura y Ideas*, Cap. X), Editorial Gredos, Madri.
13. Mary L. Daniel, *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*, pág. 138, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1968.
14. Walnice Nogueira Galvão, *As Formas do Falso*, pág. 70. Editora Perspectiva, São Paulo, 1972.
15. André Jolles, *Einfache Formen*, pág. 16, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1968.
16. Cf. Paul Ricoeur, *Finitude et Culpabilité*, II, *La Symbolique du Mal*, Aubier.

17. Ver, a propósito, Xenofonte, *Apologia*, II, e Platão, *Apologia de Sócrates*, 28, e.
18. As quatro estrofes desse poema, que Goethe comentou em 1820, quando publicados na *Morphologie* e em *Kunst und Altertum* (II. 3), versam, sucessivamente, sobre as cinco palavras-chave *Demônio*, *Acaso*, *Amor*, *Necessidade* e *Esperança*. Cf. Henri Lichtenberg, *La Sagesse de Goethe*, La Renaissance du livre, Paris.
19. Kerényi, *L'enfant divin*, Jung, *Contribution à la psychologie de l'archétype de l'enfant*, in C. G. Jung e Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie (L'enfant divin — La jeune fille divine)*, Petite Bibliothèque Payot, Paris. Ver, também, de Jung, *Psicología de la Transferencia*, págs. 45/46, Buenos Aires, Paidós. Acerca da *androginia*, particularmente, Mircea Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, pág. 234, Gallimard.
20. Georges Lukács, *La Théorie du roman*, pág. 80. Éditions Gonthier, 1963.
21. Luiz Costa Lima, *O Sertão e o Mundo: Termos da Vida, Por que literatura*, págs. 93/94, Petrópolis, Vozes, 1966.
22. “Um só e mesmo caminho para cima e para baixo” — Heráclito, Frag. 60. É o que a Tábua Smaradigna, documento básico da tradição hermético-alquímica, repete ampliando: “... o que está embaixo é como o que está em cima, o que está em cima é como o que está embaixo...”.
23. Referiu-se Antonio Candido ao supra-regionalismo de João Guimarães Rosa, no quadro das tendências atuais da novelística da América Latina. Vide, do ensaísta, *Literatura y Subdesarrollo, América Latina en su literatura*, Coordenação e introdução por Cesar Fernandez Moreno, Siglo Veintiuno Editores.
24. Walter Benjamin, “Affinités Electives” de Goethe, *Oeuvres Choisies*, Julliard.
25. Op. cit., idem, pág. 151.
26. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, págs. 252/253, Presses Universitaires de France, 1968.
27. Nietzsche, *Das Philosophenbuch*, 53, pág. 69, Aubier-Flammarion.