

O romance de Rosa

Temas do *Grande sertão* e do Brasil

A bibliografia crítica sobre Guimarães Rosa e, em particular, sobre o *Grande sertão: veredas* é das mais volumosas da literatura brasileira. Ao lado das obras de maturidade de Machado de Assis e de *Os sertões*, de Euclides da Cunha — e talvez mais do que eles —, o romance de Rosa tem recebido de seus leitores uma atenção amorosa, particularmente pertinaz, até apaixonada, de que essa massa de estudos é testemunha eloquente. Mas, também, uma outra espécie *de quantidade* parece distinguir a sua leitura, que apresenta em grau exponencial certas peculiaridades de recepção já verificáveis para outras obras literárias brasileiras anteriores. O professor de literatura brasileira poderá facilmente constatar que, ao menos em solo pátrio, às vezes é mesmo difícil discuti-lo criticamente com seus alunos — o gesto de relativização que implica toda crítica sendo então ressentido

como um atentado à integridade do que não se pode tocar. Quase se poderia dizer — uma profanação. Tudo se passa como se, por sua constituição mesma e pelo pacto que firma com seu leitor, esse livro transcendesse a categoria estético-literária do *enigma*, que no entanto também é a sua, para tender àquela, mágico-religiosa, do *mistério*. Como se sabe, enigmas pedem decifração; mistérios admitem unicamente culto e celebração. O *Grande sertão: veredas* parece pedir ambas as coisas e, de modo menos ou mais sutil, não é raro ver-se, diante dele, o ofício do crítico converter-se na celebração do oficiante — os elementos de objetivação e de distância, próprios do discurso crítico, desdobrando-se em um rito de comunhão com a obra, no qual os limites entre o sujeito e o objeto, o mesmo e o outro, tornam-se ao mesmo tempo fluidos e indecíveis. Por isso, pode-se também dizer que, no seu caso, o “contrato de leitura” — que preserva a distinção das partes em jogo mesmo no mais aceso dos processos identificatórios — duplica-se no caráter fusional do pacto — que por definição supõe um comprometimento importante dos limites subjetivos. Vistas as coisas pelo ângulo dos gêneros e das formas literárias, pode-se dizer que, quem quiser de fato ler o *Grande sertão* guardando fidelidade à demanda do livro, terá de lê-lo ao mesmo tempo com o isolamento e a distância que supõe o romance moderno e com o fusionamento e a *participação* que, no limite, só conhecem o mito e o rito.

Essa esquisita singularidade, para dizer o mínimo, é tudo, menos um acidente da recepção ou mero jogo de categorias críticas: nela se manifesta de maneira decisiva o modo de ser mais íntimo da obra — de que tudo mais depende — e que permanece ainda oculto e resguardado. Tangenciado, obscuramente intuído, subtraído na sua

própria prestidigitação, esse núcleo escondido da obra parece esperar que a crítica, renunciando ao seu enleio nessa duplicidade hipnótica, venha a fazer face à aporia em que a coloca o romance de Rosa, assim como tantas outras obras capitais da literatura brasileira — o dilema insolúvel de sucumbir a um encantamento e ao mesmo tempo denunciá-lo.

Enigma e mistério, objeto de contrato e de pacto, processo e rito, individuação romanesca e fusão mítica, regressão e esclarecimento — tudo nos infinitos hibridismos do romance de Rosa parece apontar para a mistura das misturas, ou a matriz de todas as misturas: a vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto — um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos. É o caso de insistir que, salvo interpretação imediatamente mística ou assemelhada, não se trata aí de uma mistura entre outras, a acrescentar à extensa lista de hibridismos, mas do princípio mesmo de hibridização que, dando-se no nível fundamental da própria relação sujeito-objeto, determina a lógica de base do livro e responde pelo conjunto de sua estruturação formal.

Não há um só nível de sentido no *Grande sertão* que não responda a essa fórmula de base, que constitui assim o desenho interno de cada um de seus temas e motivos, tanto quanto das figuras que assumem e da linguagem em que se investem. Sem dúvida, muito da poderosa impressão que faz o livro vem dessa cerrada coerência interna — quase milagrosa em meio a materiais tão heteróclitos — e da lógica implacável com que ele desdobra em todos os planos um mesmo princípio organizador. Que ele possua uma tal multiformidade já permite começar a ver que esse princípio, conduzido aqui à sua

expressão lógica mínima, não se reduz todavia a um módulo formal estático, meramente reaplicável enquanto tal. Ao contrário, trata-se de um núcleo de movência contínua, que obriga, pela sua própria natureza, a uma série incessante e mesmo dramática de mutações. Ele, assim, engendra formas, investe-se perpetuamente em novas figuras — porém se repõe inalterado em cada uma delas. Como que obrigado à mutação ou à metamorfose contínua, esse motor paradoxal é, no entanto, incapaz de produzir a diferença ou de encaminhar a transformação.

Neste ponto, embora precocemente e para desenvolver adiante, tocamos em algo de essencial para o livro: essa junção inextricável, em um mesmo princípio, de movência obrigatória e fixidez inamovível, de metamorfose contínua e pura repetição, indica, para a fórmula de base que aqui se trata de identificar, o estatuto da contradição insolúvel. Agitada internamente por uma movência interminável ou movimento pendular contínuo, ela se mexe incessantemente sem, no entanto, sair jamais do lugar. Assume, assim, a configuração de uma espécie de dialética negativa, que a contradição faz bascular sem parada, mas que não conhece superação ou síntese propriamente ditas.

Mas trata-se ainda de compreender como a nossa fórmula guarda tais virtualidades, ou seja, o modo pelo qual a simultânea distinção e indistinção de sujeito e objeto, do mesmo e do outro, impõe a um tempo a mutação contínua e a repetição do mesmo, o movimento e a parada, a metamorfose e a imutabilidade. Melhor do que vê-lo em termos puramente lógicos — o que de resto é simples — é observá-lo na própria consciência do narrador, onde, em primeira pessoa, a obra presumivelmente joga o lance de sua unificação

infinitamente problemática. Em primeira instância, Riobaldo se dá como consciência dividida — ou como quem experimenta “as divisões do ser”, segundo a expressão de um crítico. Os exemplos seriam inúmeros, mas seu *leitmotiv* poderia ser: “Eu era dois, diversos?” — conforme pergunta ele, para imediatamente acrescentar: “O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia”⁵⁶. “Conto minha vida, que não entendi”⁵⁷. No passado do narrador, no presente da narração — nenhuma superação —, o mesmo dilema se põe e repõe inteiro, irreduzível: como o mesmo pode ser outro? Na observação da natureza, na interrogação do cosmo, na demanda religiosa mas, principalmente, na observação de si mesmo, Riobaldo trata de compreender — debalde — como coisas, plantas, pessoas podem passar bruscamente de um modo de ser a outro, de um pólo a seu oposto. Como tantos outros heróis brasileiros, ele também muda, ou melhor, se altera continuamente, sem que, no entanto, isso lhe proporcione a acumulação de experiência que finalmente lhe permita explicá-lo. No entanto, a responder continuamente que o mesmo é o outro, é que Riobaldo estava condenado pela contradição de base que o constitui. Indivíduo isolado, de um lado, membro de fratria ou clã de outro; livre e dependente; homem de lei e de mando, de contrato e de pacto; letrado e iletrado — moderno e arcaico —, como pode a sua consciência obedecer simultaneamente aos regimes antagônicos de constituição do eu que lhe são imperativos — aquele que lhe impõe a distinção do mesmo e do outro e aquele que lhe torna inconcebível essa mesma distinção? A rigor, só há um modo de fazê-lo: “afirmar” que o outro é o mesmo — o que a um tempo preserva a referida

⁵⁶ ROSA, J. Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 369.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 370.

distinção e a abole. Todos e cada um dos gestos de Riobaldo, como narrador e personagem, vêm da experiência dessa fórmula. Assim é que ele se “forma” *passando no seu outro* — ele vem a ser sendo outro —, o que lhe dá a sua conhecida feição de metamorfose contínua, de passagem abrupta de um pólo a outro, de um bando a outro, de uma convicção a outra, de um caráter a outro e, mesmo, emblematicamente, de um sexo a outro — replicação de reversibilidades que constitui a matriz de sua pergunta necessariamente obsessiva e necessariamente sem resposta.

Todavia, é ainda dessa mesma lógica que, se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser. “Tudo é e não é”⁵⁸, conforme ele diz, à sua maneira, nessa metafísica do mato que as vicissitudes de sua ambivalência o faziam inventar. Na medida em que Riobaldo se constitui como mutação contínua, isto é, passando no seu outro, ele vem a ser no e pelo movimento mesmo em que deixa de ser: *ele se forma suprimindo-se*. É esse movimento frustrado da formação supressiva que responde, no livro, pelo regime de eterno retorno do mesmo e pelo sentimento da imutabilidade.

No seu caso, metamorfose incessante e retorno do mesmo não se excluem, mas aparecem como faces complementares de um mesmo regime — o da formação como supressão ou, se se quiser, o da má infinidade, em que a mutação incessante das formas é um movimento sem resultado, fluxo contínuo e mutante, porém baldado, tal como se exprime já no nome mesmo da personagem — o Riobaldo.

Ora, não é outro movimento, senão este mesmo da formação supressiva, que encontramos em ação já no começo destas

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 12.

linhas, em relação ao leitor. O *Grande sertão*, também ao leitor ele o forma suprimindo-o, isto é, simultaneamente ele o concebe como alteridade e o suprime enquanto tal. Esse movimento que ao mesmo tempo supõe o lugar do outro e o anula, organiza o livro de ponta a ponta, vai do detalhe às grandes linhas da composição, e desemboca onde não poderia deixar de ser: no leitor, cuja alteridade a obra a um tempo ansiosamente solicita e denega. A essa alteridade última e inescapável, a do leitor, o *Grande sertão* estende a lei que é a sua, a única que finalmente conhece: o outro é o mesmo — o que faz desse leitor uma espécie de duplo do narrador, um seu outro e o mesmo, algo entre o contratante e o pactário.

Assim é que a simultaneidade da distinção e indistinção de sujeito e objeto, com as virtualidades que lhe são próprias, constitui o princípio mesmo da consciência narradora — de onde, por assim dizer, a obra flui —, do mesmo modo que lhe determina a estrutura da recepção — onde a seu modo a obra culmina sem terminar-se, escoando-se como para um ponto de fuga infinito. Como tantas obras centrais da literatura brasileira — e de um modo mais decidido que o delas —, pode-se dizer que o *Grande sertão*, nesse lance último em que a obra passa no seu outro indefectível e necessário, o leitor, expõe da maneira mais flagrante o segredo da sua má infinidade. As obras assim configuradas só se definem como tal na sua relação com o leitor. Agitadas, como se viu, por um movimento interno incessante, cuja lei é a passagem contínua do mesmo no outro, elas não sabem terminar-se, não podem acabar, e transbordam de si mesmas, encetando um movimento inclusivo que tende a apagar os limites entre elas próprias e o próprio mundo exterior. Ainda sob esse aspecto, diga-se de passagem, elas desdobram o ato literário, restrito

à significação, em ato mágico, que visa a produzir efeitos diretos no mundo exterior.

Não custa dizê-lo desde já: o signo ∞ em que o *Grande sertão* finalmente desemboca certamente não está lá por acaso, mas tampouco designa apenas a célebre infinitude das interpretações possíveis etc., em que tantas vezes precocemente nos louvamos, abrigo-nos nela contra as dificuldades de explicar a indeterminação. No contexto mais rigoroso da obra, que é o seu, ele é a marca mesma da má infinidade que constitui o ritmo peculiar de seu tempo paradoxal, ou seja, o escoar-se indefinido do que não sabe nem pode acabar.

De certo modo ele é, na obra, o *nosso* signo — isto é, o signo do leitor —, a marca de nossa absorção em um mundo que simultaneamente nos constitui e nos abole, baralhando os limites que nos separam dele.

Todavia, não nos enganemos quanto à natureza desse processo. Se ele comporta, por definição, um traço de encantamento ou sortilégio, de absorção ritual de tipo mágico-religioso, ele é regido por uma *luta de morte*, pois trata-se aí de um movimento de supressão do leitor — na medida em que a obra se apossa dele — assim como do movimento inverso e necessário — na medida em que o leitor, rompidos os limites que o constituem, desconhece a identidade da obra e se substitui a ela, suprimindo-a por seu turno. Conforme acima se disse, para que o mesmo seja o outro, é preciso que o ser seja o não-ser. Cada passagem do mesmo no outro é, por assim dizer, mediada apenas pela destruição, pois se o mesmo suprime o outro, apossando-se dele, por seu turno este o aniquila, ocupando-lhe o lugar.

É, pois, uma dinâmica de luta de morte que aciona o pêndulo da má infinidade, em sua oscilação interminável entre pólos opostos. No fundo da regra que diz — o mesmo é o outro — é um olhar medusante que nos encara, anunciando-nos, na supressão de limites que lhe é própria, a nossa absorção em um mundo híbrido. Na esplêndida coerência formal que é a sua, o *Grande sertão* não falha em nos advertir desse fato também já em sua primeira página. Siderada metalinguisticamente pelo famoso “Nonada” inicial, a crítica, em geral, esquece a máscara gorgônica que o romance instala em seu pórtico:

“Um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, *por defeito como nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo* feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo”⁵⁹.

Riobaldo, muito avisado, “não quis avistar” esse bicho-homem-coisa sobrenatural, e fez bem, porque a crer nos antigos avisos do mito, olhar nos olhos de Medusa

“é ver-se face a face com o além em sua dimensão de terror (...) o que a máscara de Gorgó nos permite ver, quando exerce sobre nós o seu fascínio, somos nós mesmos no além, esta face mascarada de invisível que, no olho de Gorgó, revela-se a verdade de nosso próprio rosto”⁶⁰.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 9

⁶⁰ VERNANT, J. P. *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 106.

É, assim, a nossa própria morte que nos encara na face misturada de Medusa, e é dessa mistura entre as ordens do mesmo e do outro que lhe advém tal poder:

“Ao contrário das figuras divinas e dos rostos humanos, a máscara de Gorgó, como cabeça isolada, comporta na composição de seus traços aspectos bem marcados de insólito e estranheza. Os enquadramentos e classificações habituais parecem baralhados e sincopados. O masculino e o feminino, o jovem e o velho, o belo e o feio, o humano e o bestial, o celeste e o infernal, o alto e o baixo (...), o de dentro e o de fora (...) — todas as categorias, em suma, interferem, cruzam-se e se confundem nessa face. Assim é que esta figura logo se estabelece numa zona do sobrenatural que, de certa maneira, questiona a rigorosa distinção entre deuses, homens, animais, entre níveis e elementos cósmicos”⁶¹.

Que muitas obras capitais da literatura brasileira apresentem, todas, cada uma a seu modo, essa mesma figura de pórtico, não nos deveria surpreender. Em particular tratando-se do *Grande sertão*, essa espécie de culminância em que confluem e se potenciam várias linhagens centrais de nossa tradição literária. O mesmo olhar medusante — que anuncia a mistura das ordens do mesmo e do outro, e, ao fazê-lo, nos prende em uma luta de morte —, esse mesmo olhar, cujo fascínio é sortilégio e morte, já nos fixa na escritura de encantamento de Alencar, nas suas aberturas triunfais que cruzam de maneira brusca e quase ingênua a história e o mito, de um modo que faria corar seus ilustres modelos românticos europeus; em Machado de Assis, ele se faz solerte na abertura impossível das

⁶¹ Idem, *ibidem*, pp. 101-2.

Memórias póstumas, que fusiona o morto e o vivo, e encena já de modo completo os limites a que nos conduz a nossa aporia nacional — mas aponta também, ainda mais insidioso, nesse intróito em adormecimento maligno com o qual o *Dom Casmurro* sequestra a percepção do leitor; é, ainda, com olhar de Medusa que literalmente nos paralisa a abertura em explosão lutuosa de *O Ateneu*, cujo “segredo” retórico é a ofuscação do leitor pelas “brilhações furiosas” de que falou Mário de Andrade... É ainda o caso para tantas outras obras, mas evidentemente não cabe desenvolvê-lo aqui. De todo modo, em nenhum caso a atualização dessa figura é tão pura quanto em Pompeia, tão desenvolvida quanto em Machado — nem tão explícita quanto em Guimarães Rosa.

Com as variações importantes que seria preciso avaliar em cada caso, a literatura brasileira não cessa de pôr e repor as figuras de um hibridismo que constitui uma espécie de marca de nascença do próprio país, igualmente posta e reposta ao longo de sua história. Nação colonial e pós-colonial, o Brasil já surge na órbita do capital e como empresa dele, mas se estabelece e evolui com base na utilização maciça, praticamente exclusiva e multissecular, do trabalho escravo. Essa contradição de base forma uma espécie de enigma histórico e sociológico que as ciências humanas permanecem a interrogar, entre nós. Quem acompanha o debate brasileiro sabe os trabalhos a que se dão sociologia, história, filosofia, economia para identificar, enfim, o modo de produção que diz respeito à nossa formação histórica, numa querela que prossegue aberta. Ao longo de séculos, e de um modo que nunca superaram completamente seja a Independência, sejam as sucessivas modernizações conservadoras, o Brasil praticou a junção contraditória de formas de relações interpessoais e sociais que

supõem a independência ou a autonomia do indivíduo e sua dependência pessoal direta.

Assim, a contradição e as infinitas complicações que derivam do fato de que a alteridade — ou a autonomia — do outro seja ao mesmo tempo reconhecida e negada, pressuposta e inconcebível, constituem em profundidade o imaginário paradoxal das relações interpessoais e intersubjetivas no Brasil. Estas são, naturalmente, matéria literária — em especial, matéria de romance — e as formas literárias brasileiras não cessam de atualizá-las, de um modo que a crítica, em geral, ainda está longe de acompanhar.

Não poucas de nossas singularidades ou esquisitices literárias — e outras ambivalências nada literárias, regressivas e parafascistas — encontrariam explicação nesse âmbito, a começar pelas misturas incompreensíveis de encantamento e terror, doçuras enormes e violência desatada, pungência tão extrema — como em poucas literaturas se encontra — em conjunção com uma indiferença que também raramente encontra igual, um sadomasoquismo profundo (que Mário de Andrade e Gilberto Freyre foram dos poucos a ousar teorizar)... O leitor reconhecerá aí muito do *pathos* do *Grande sertão*, e no seu núcleo identificará a luta de morte entre o mesmo e o outro no quadro de relações que acima evocamos.

Com a agudeza literária que era a sua — e retomando em novo patamar tantas indicações que o precederam —, Guimarães Rosa vai reencontrar no fundo Sertão essa contradição insolúvel e central que singulariza o Brasil. No romance de Rosa, a luta de morte que lhe faz o núcleo expande-se desde a consciência do indivíduo até a guerra sertaneja, e projeta-se em lei cósmica e princípio metafísico. Ganha, assim, dimensão monumental, e exige para expressar-se uma

confluência espantosa de gêneros — do jorro lírico à amplitude épica, da dubitatividade romanesca ao conflito dramático, de tinturas trágicas. Mas se dessas alturas retornamos ao seu princípio expressivo, isto é, à consciência narradora, lá reencontramos essa infinita suscetibilidade ao outro, que faz, deste, fonte de todo gozo e de certa aniquilação, o que, assim, lhe dá poder de vida e de morte sobre o sujeito. No Brasil, o outro é da ordem da *iminência*. Vivendo de modo aparentemente tão afirmativo a sua identidade, Riobaldo, no entanto, nunca é ele mesmo — na medida em que a todo momento é tomado ou possuído pelo projeto de um outro. Muda, assim, incessantemente, conforme se viu, mas como quem é vítima de uma possessão que o retira de si mesmo e o substitui por um outro. Concebendo-se ele, por um lado, como indivíduo autônomo, não pode menos que experimentar cada uma *dessas alterações* como uma despossessão de si, ou um aniquilamento, a que replica com o movimento inverso, mas simétrico, de investir furiosamente o outro e, por seu turno, tratar de suprimi-lo. É desse modo que ele muda incessantemente, mas é também assim que cada uma dessas mutações é mediada por uma morte — em que ele é suprimido pelo outro e/ou em que o suprime. A imagem da luta de morte em que, na “rua da guerra”, se entrematam jagunço e jagunço, intercambiando-se as posições — no que “aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações”⁶² — é bem a imagem matriz do livro, como que a figura exteriorizada de seu modo de ser mais íntimo.

⁶² ROSA, J. G. *Op. cit.*, p. 450.

Por isso, quem rege o turbilhão das mutações não é deus, mas o diabo, espírito da destruição e pai de toda mentira. “O diabo na rua, no meio do redemoinho” — é o próprio subtítulo do livro, e sua sùmula. Movimento sem resultado outro que o puro aniquilamento, o giro incessante das mutações turbilhona em torno de um centro inteiramente parado, no qual vige o demo — a perfeita imagem infernal da má infinidade. Movimento imóvel, ele não conhece superação ou síntese, mas apenas o entrematar-se dos princípios em oposição e, assim, o conflito sempre renascente.

A imagem que abre o livro, em figura de Górgona, conforme se viu, não por acaso associava já, imediatamente, a mistura das ordens do mesmo e do outro à manifestação do diabo. Para que o mesmo seja o outro, é preciso que o ser seja o não-ser. A figura de Medusa, colocada ali no pórtico, constitui também uma espécie de limiar do além, advertindo-nos para o regime peculiar ao livro — o da formação como supressão. Por isso, limiares, passagens, “travessias” constituem seus “lugares” de eleição: neles se dá a ver que o sujeito que se forma suprimindo-se, isto é, que se constitui *passando* no seu outro, é propriamente uma criatura do *limite*, que se constitui precisamente *no limite*, entre o mesmo e o outro. Se é onipresente, embora razoavelmente desconhecido, na literatura brasileira em geral, esse regime do limite torna-se, em Guimarães Rosa, um verdadeiro princípio de poética — que encontrará sua expressão mais alta e depurada na célebre narrativa de “A terceira margem do rio”, figuração definitiva dessa fronteira intangível — a misteriosa “terceira margem” —, algo que não é o mesmo nem o outro, mas precisamente o *limite* entre ambos, instante inapreensível em que o mesmo passa no outro, a vida na morte, o ser no não-ser.

As figurações desses seres do limite proliferam no *Grande sertão*, mas bastaria evocar aqui sua aparição mais alta e central, que é, naturalmente, Diadorim. Nele, ou nela, se dá a ver que o mandamento de que o mesmo seja o outro constitui, para Riobaldo, o inferno mais fundo ao mesmo tempo que o gozo mais almejado. Constituído ele próprio na passagem mutuamente supressiva do masculino e do feminino, Diadorim aparece como a encarnação de seu desejo mais fundo, do fantasma que o habita.

Que Diadorim apareça sempre como “um impossível”, ou “três tantos impossível”, não desmente esse fato, antes lhe traz a confirmação mais completa. A Riobaldo — como aos demais “heróis” de nossas letras — só o impossível interessa, só ele é pertinente — pois o que é fazer que o mesmo seja o outro senão operar, em ato praticamente puro, a realização do impossível? Obrigados, pela contradição insolúvel que os constitui, a “resolver a quadratura do círculo” — conforme a expressão de um crítico —, os “heróis” brasileiros mais lídimos, na literatura e fora dela, são aqueles que operam prodígios, e que assim assumem, de algum modo, uma dimensão fáustica. Não por acaso, o *Grande sertão* é, ele também, uma narrativa fáustica, cheia de reminiscências goethianas e assombrada pela ideia do pacto demoníaco. Afasta-se, porém, a grande distância, do *Wilhelm Meister*, cujo modelo, sob muitos aspectos essenciais, inverte. Inverter é ainda aproximar-se, mas, submetido ao ritmo da má infinidade, que por definição não conhece superação ou síntese, o romance de Rosa acaba por contrariar essencialmente o romance de formação clássico, que tem por eixo axiológico a renúncia à totalidade, o recorte nítido das identidades sexuais, a especialização produtiva, a crítica das aparências... Cantará hinos sublimes, é

verdade, às ambiguidades sexuais de Mignon, ao mundo incestuoso do Harpista, à desordem erótica do mundo teatral etc. — mas só o fará em fúnebres despedidas, como quem entoia elegias ao que ficou para sempre perdido. O estatuto da formação supressiva, entretanto, só conhece a ultrapassagem que não supera, e as oscilações intermináveis do mau infinito.

Possuindo como princípio a passagem do mesmo no outro, o *Grande sertão* tem bastante confundido a crítica. Nesse seu mundo intermédio, de reversibilidade contínua, é forte a tendência a encontrar virtudes exclusivamente positivas, que entretanto lhe são estranhas.

Nos seus meios de caminho, travessias, limiares, passagens, não é raro que o filósofo encontre a autêntica mediação, onde não há senão o puro limite; que o crítico literário encontre a síntese que supera e transforma, onde vige a má infinidade; que o pretense moralista enxergue apenas uma dialética do verdadeiro e do falso, fenômeno de superfície da reversibilidade do mesmo e do outro, na verdade estranha à oposição de verdade e erro, realidade e máscara...

“Riobaldo é apenas o Brasil”, disse Rosa em célebre entrevista — afirmação que, por si só, relança a polêmica quanto a se saber se, enfim, em Rosa, o salto do sertão para o mundo é imediato ou se, ao contrário, ele passa por uma mediação essencial, que é o Brasil. Observando o regime do limite que vige no livro, talvez vejamos que ambas as posições estão certas e erradas ao mesmo tempo. É inerente à formação supressiva, própria ao regime do limite, que ela ponha a mediação no e pelo mesmo movimento em que a subtrai. Assim, é certo que o *Grande sertão* passa pela mediação do Brasil, mas é igualmente certo que, nele, a mediação é a

imediatidade. Esse movimento é o mesmo que move a balança hipnótica que prende o leitor, assim como é no seu ritmo que bate o esquisito coração metafísico da obra.