

A RELAÇÃO ISOMÓRFICA ENTRE O UNIVERSO DE GUIMARÃES ROSA E O MODO DE EXPRESSÁ-LO



Fernanda Gomes da Silva

Pós-graduada em Linguística e Formação de Leitores. Graduada em Letras - Português/ Inglês (Faculdade Evangélica de Brasília). Professora de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Distrito Federal.

E-mail: gomes.revisora@gmail.com



DOI: 10.56372/desleituras.v14i14.223

Resumo: Este ensaio propõe o estudo do enclausuramento da concepção clássica de representação, à luz de Guimarães Rosa, abalando a percepção de literatura como sendo um produto, para trazer uma perspectiva de conhecimento e reconhecimento. Revela-se, então, a relação entre estética e ética na escrita de Guimarães Rosa, no relevo à dignidade do homem, que se apresenta no embrenhamento do que se diz e da forma como diz, imprimindo e fazendo ser percebido um sujeito. Assim, a realidade que se quer mostrar e o modo de fazê-lo é uma questão a ser observada.

Palavras-chave: Literatura. Guimarães Rosa. Sertão. Infinito. Trajetória.

Abstract: The reality one wishes to portray and the manner in which one does so is a matter of observation. Guimarães Rosa's confinement of the classical conception of representation undermines the perception of literature as a product and introduces a perspective of knowledge and recognition. The relationship between aesthetics and ethics is thus revealed in Guimarães Rosa's writing, highlighting human dignity, which is present in the depth of what is said and how it is said, imprinting and making a subject perceived.

Keywords: Literature. Guimarães Rosa. Backlands. Infinite. Trajectory.

INTRODUÇÃO

Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa não se esgota em sua sapiência e é rica no percurso da compreensão da formação e dos desafios do Brasil, abrangendo variações semânticas a partir de questões territoriais conflituosas à nuances da mente e dos sentimentos. A obra é contextualizada no sertão nas dinâmicas espaciais e geográficas da ocupação de território no Brasil.

Contudo, a obra tem um caráter universalizante, pois busca refletir sobre a natureza do protagonista, avaliando-a também, e como este a revela por meio da linguagem. Funda-se numa condição humana, mas sem se privar por causa do tempo. Riobaldo, então, é percebido numa dinâmica criadora infinita. A obra pode ser tida também como um reflexo de conhecer e reconhecer uma representação. Isso revela o entrelaçamento entre a ética e a estética na obra de Guimarães Rosa, pois a representação se dá nos planos do que se diz e do modo como se diz.

A obra não se limita à contação de circunstâncias passadas nem ao mero acúmulo de especulações, contudo entrelaça estes elementos para criar uma tensão – a necessidade de reconstrução do narrador sobre seu viver anterior, na busca por uma espécie de diluição dos anseios e questões do presente. Tomando como base a pesquisa bibliográfica, este artigo objetiva evidenciar o sertão como o molde do universo de Guimarães Rosa a partir da relação isomórfica entre esse universo e o modo de expressá-lo, evidenciando uma nova representação.

O ENCLAUSURAMENTO DA CONCEPÇÃO CLÁSSICA DE REPRESENTAÇÃO POR PARTE DE GUIMARÃES ROSA

As variações de sentidos, da perspectiva territorial à sentimental (com possibilidades infinitas de perspectivas), nos conduzem a questionar permanentemente o “mistério da nossa existência, individual e coletiva, e dos seus limites” (Souza, 2011, p. 16). A busca por um significado, escamoteado sob vários, projeta o pensamento e a ação no espaço em que se vive. Segundo Souza (2011), todo agir principia pela palavra. Guimarães Rosa evidencia isso por meio de Riobaldo: “O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (Rosa, 2001, p.151).

Sousa (2011) diz que o autor Guimarães Rosa, por meio da fala – o uso da palavra – instigante de Riobaldo, evidencia o vínculo do dimensionamento do sertão com o dimensionamento existencial dos indivíduos, transbordando “o sertão para o Brasil, o mundo, os campos mais alargados da metafísica e do mistério” (Sousa, 2011, p. 14). A plurissignificação da palavra Sertão no enredo se evidencia em termos artísticos, legais e políticos – “cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte” (Rosa, 2001, p.7).

A obra aborda questões políticas do Brasil por meio de metáforas como a intenção de Zé Bebelo de melhorar o país, contudo a partir de um conservadorismo, nos parâmetros do antigo coronolismo. Também levanta críticas sociais como em “Só quando se jornadeia de jagunço, no teso das marchas, praxe de ir em movimento,

não se nota tanto: *o estatuto de misérias e enfermidades*.” (Rosa, 2011, p. 50).

Contudo, a obra não se reduz às questões políticas e sociais, mesmo sendo algo de notoriedade. Segundo Sousa (2011), prevalecem a razão e a loucura, como menciona Riobaldo “Ah, mas, no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo” (Rosa, 2011, p. 239). Sousa (2011) menciona que, dessa forma, a obra “Grande Sertão: Veredas” se enquadra na escola de Erasmo de Rotterdam e Montaigne, pelo fato da busca pela valorização do conhecimento humano atrelado à formação da virtude. Assim, o sertão se expande.

O sertão deve sair da condição de território bruto, sem lei, das paixões não sabidas, e abrir-se às possibilidades dos conceitos, do conhecimento, da reflexão, da sabedoria e do acertado convívio – ideal civilizatório de Riobaldo, o sertão não pode por outro lado tornar-se um mero conceito, espaço triste, desencantado, por demais racionalizado” (Souza, 2011, p. 18).

Assim, o sertão perpassa a desburocratização da vida, por meio da narração, que consiste, segundo Sant’Ana (1975), na articulação da sequência de eventos. De acordo com Sant’Ana (1975), na narração, procura-se o estabelecimento das grandes funções do texto e os motivos em torno dos quais se organiza a narrativa. Para tal, é preciso, em conformidade com este autor, considerar os suportes tradicionais da narrativa: o mito e a história; e estudar os diversos códigos da narração, de forma a evidenciar uma aproximação ou um distanciamento com determinada ideologia social ou literária.

O sertão sendo assim a vida mesma é o universo e o além, os mundos daqui e dacolá, é esse Brasil imenso com as suas travas, a sua formação inacabada, extensões enormes, diferenças, pobreza andantes, esquecidas e abandonadas, forças subterrâneas, horizontes sem fim; é cada lugar na sua plural singularidade, é o trem, uai, que põe mais perto do velho Riobaldo o médico de Sete Lagoas e que leva o sertão para a cidade. Sertão é o tempo que vai, e se perde e se recupera, fragmentado, confuso, enriquecido nas trilhas entrecruzadas das reminiscências e do inconsciente; é a história de cada um inserida na aventura comunitária, nacional e humana dos momentos e épocas que se sucedem (Souza, 2011, p. 20).

O estabelecimento das grandes funções do texto e os motivos em torno dos quais se organiza a narrativa, abordados por Sant' Ana (1975), depende também da localização dos arquétipos que garantem os grandes centros do texto, possibilitando o desvendamento da organização não visível dos capítulos. Assim é preciso, segundo Sant'Ana (1975), localizar os arquétipos, pois sustentam os núcleos do texto, em seguida, desvendar a ordem não aparente (subjacente); e desvestir o significado psicologizante do termo personagem/ persona.

Indivíduos mais respeitáveis, como Lévi-Strauss, a todo instante advertem em suas obras sobre os possíveis erros e exageros de seu pensamento. Acho que se mede a seriedade de um autor pelo grau de desconfiança que ele mesmo tem daquilo que é colocado a afirmar como verdadeiro. (Sant'Ana, 1975, p. 13).

Isso se deve ao desfazimento como deslocação repetida regularmente, explicadas por meio de conceitos solidários. Contudo, objetivando a desestabilização da lógica presente, percepção de Jacques Derrida trazida

por Sant'Ana (1975). Segundo Sant'Ana (1975), a lacuna vertiginosa direciona o homem do século XIX ao preenchimento do desconhecido como uma nova ferramenta: a conversão da História no mito onde o homem descansa seu espírito.

De acordo com Sant'Ana (1975), há significância em o Relatório do I Congresso de Escritores Soviéticos, 1934, ter conduzido a narrativa, sentido amplo, ao romantismo, este se encontrando na base do mito, favorecendo um ato revolucionário direcionado à realidade, de uma prática que modifica praticamente tudo.

Diante disso, é preciso abordar alguns tipos básicos de elementos que auxiliam na interpretação da narrativa, propostos por Sant'Ana (1975): 1º localizar os arquétipos, pois sustentam os núcleos do texto; em seguida desvendar a ordem não aparente (subjacente); 2º desvestir o significado psicologizante do termo personagem/persona; 3º enfocar no nível da linguagem: de natureza estilística e/ ou de natureza semiológica. Segundo o autor, os critérios de prioridade da natureza estilística está para além do conhecimento da obra, ou seja, a camada estilística faz parte do inconsciente.

Há a validação do significado (sociedade) pelo significante (fantasia). A pessoa, na conjuntura ideológica, é usuária que não contesta. Assim, “a fantasia é a prova que não renunciamos; sonhos nos gratificam, os mitos nos tranquilizam” (Sant'Ana, 1975, p. 26). Nesse panorama, a obra Grande Sertão: Veredas trabalha, com a perspectiva do significante. Consoante Sant'Ana (1975), o significante consiste num vazio que o dicionário não registra, aquilo que nasce da sintaxe dos elementos, lugar de articulação do inconsciente. Logo,

o ideológico, na perspectiva geral da conceituação (Sant'Ana, 1975), se situa nos níveis do contínuo e da realidade, pois, mesmo sendo a perversão do mito por meio de seu ato ingênuo e preguiçoso, é compreendido como determinação da continuidade.

Quando o ideológico prevalece sobre a continuidade, a arte perde o seu valor, pois se apropria de uma realidade posta fora dela (Sant'Ana, 1975). Um panorama ideológico e mítico consiste em uma realidade fechada. Sant'Ana (1975) afirma que há arte própria em cada ideologia. Estipulando sua arte, a ideologia busca o preenchimento dos vazios que não são preenchidos na prática. “A continuidade dá-se no plano da *langue* e do consenso social” (Sant'Ana, 1975, p. 25).

Dessa maneira, é possível afirmar que Guimarães Rosa estrutura a narrativa como contra ideológica em Grande Sertão: Veredas, porque a contra ideológica depende (Sant'Ana, 1975) do afastamento do código estético vigorante, manifestação de seus referentes próprios, evidenciando-se opaca em relação às bases ordenadoras de outras obras. Há função ideológica na arte, mas a localização de suas estruturas ideológicas tanto em relação à série social quanto em relação ao desencadeamento literário não faz a arte ser menos arte.

Ideologia pode ser uma variável, a partir da qual se esclareça o conjunto das narrativas de uma comunidade. Não se trata, como assinalou Althusser, de considerar a ideologia como uma neurose qualquer, mas como uma estrutura essencial das sociedades (Sant'Ana, 1975, p. 39).

A ideologia sustenta tanto a base social quanto literária, mesmo que não haja consciência dos integrantes

da sociedade. A ideologia se encontra em todas as sociedades, dividindo-se em uma sistemática de ideias que preconiza uma percepção de mundo por meio de legislações e parâmetros conscientes. Assim, é configurada uma base de atitudes, abarcando modos de agir, comportamentos já transformados inconscientes.

Conforme Sant'Ana (1975), A ordenação da série literária é ideológica, pois apresenta leis e nuances para a normalização da função da literatura. E, tal qual a estrutura social está para a ideologia de dominação e/ ou de discordância, as questões ideológicas e contra ideológicas se configuram na série literária.

O sistema das narrativas compreenderia o sentido dialético de uma história que não é feita de exclusões, mas de rearranjo contínuo de seus próprios elementos. Porque a história é feita de silêncios e de linguagem e nenhum existe sem o outro. As diferenças fazem falar as semelhanças e as semelhanças fazem falar a diferença (Sant'Ana, 1975, p. 53).

Miketen (1982), professor da Faculdade de Letras do Centro de Ensino Unificado de Brasília, em “Travessia de Grande Sertão: Veredas”, evidencia que a travessia de Riobaldo consiste no cultivo e na alteração do mito das grandes bases da Antiguidade oriental. Ele também afirma que Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, não se volta à decifração de relações temáticas, correspondência de razões, e, sim, à grandeza e miséria da alma humana, porque Guimarães Rosa, mobilizado pela reflexão do drama da existência, se coloca nas etapas cosmológicas da análise humana.

“O personagem da narrativa terceira é uma anomalia, é uma anti-herói, um ex-cêntrico, um *displaced*,

um gauche” (Sant’Ana, 1975, p. 27). Contudo, o indivíduo se afirma em contraste com a perversidade social, cedimento à natureza perante a cultura. Nessa conjuntura, a arte reflete a inversão da sociedade e do real – o que foi reprimido pela sociedade.

Na literatura, consoante Sant’Ana (1975), apresentando-se alienada das simbologias usuais, logo se converte em meta-romance, pois a arte fala de si, o que já tinha um embrião na antiguidade. O autor por último mencionado renuncia a classificações periféricas e foca no arcabouço composicional.

Desinteressando-se das imagens que o mundo propõe, afastando-se da ideologia e estabelecendo novo código, a narrativa de estrutura complexa em sua versão metalinguística opera, no entanto, o mesmo preenchimento do vazio que faz o mito, a ideologia e a ciência. No interior da metalinguagem se encontrará um mundo inversamente homólogo àquele recusado (Sant’Ana, 1975, p. 28).

Miketen (1982) realiza um estudo semiótico conduzindo a leitura do arcabouço simbólico e de conhecimentos que conduzem o leitor a hipóteses importantes. O autor diz que os assuntos de “Grande Sertão: Veredas” são resolvidos na linguagem e por meio desta linguagem. Outro ponto levantado por Miketen (1982) é o fato de um texto literário ser compreendido a partir de um plano artístico complexificado.

“A linguagem faz com que do plano de conteúdo sobressaia o plano de expressão, pelo qual o romance transmite a sua informação” (Miketen, 1982, p. 25). Considerando esta última citação, Miketen (1982) aponta o desfecho da narração: o termo “Travessia” estar isolado

entre dois pontos finais, sendo que, no início, a narrativa inicia com a palavra “Nonada”, destacando-se também da mesma forma entre dois pontos finais.

Logo, a esquematização circular se configura num retorno sobre si (Miketen, 1982 apud Campos, 1959). A partir da condição esquemática da narrativa, Miketen (1982) concluiu haver uma correspondência entre os termos “Travessia” e “Nonada” observando, por exemplo, o narrador afirmar “Não desperdiço palavras” (Rosa, 2001, p. 234). No panorama estrutural, o direcionamento da “Travessia” se volta para “Nonada”, configurando-se a simbologia do infinito.

“A travessia, em busca de Nonade, é uma travessia para a solidão, que equivale ao infinito” (Miketen, 1982, p. 23). Este autor relembra uma fala de Guimarães Rosa em uma entrevista a Gunter W. Lorenz, que questionava se tal consciência fosse um acordar da consciência universal, com início da antiguidade oriental contantes nos livros védicos. Os textos védicos são antigos escritos hindus, em sânscrito, tidos como os saberes sagrados mais antigos do mundo.

Segundo Coutinho (2013), a linguagem *stricto sensu* do romance *Grandes Sertão: Veredas* e o seu arcabouço estrutural são caracterizados pela fluidez de diversas nuances, normalmente opostas, coexistentes, constantemente em tensão, colocando à prova a lógica cartesiana, pautada no binarismo excludente das alternativas ou/ou. “Aprender a viver é que é o viver mesmo” (Rosa, 2001, p. 550). Conforme Coutinho (2013), é ressaltada uma lógica inclusiva, fomentada pelo paradoxo: “O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom mari-

do, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses” (Rosa, 2001, p. 10).

Coutinho (2013) ressalta a base questionadora do romance que é feita a partir de uma estrutura básica do princípio da ambiguidade e coloca esse aspecto como uma contribuição para a literatura brasileira do século XX, sendo que é, a partir da dúvida – suscitada pela ambiguidade –, construída a nossa reflexão. “Eu quase que nada sei, mas desconfio de muita coisa” (Rosa, 2001, p. 13). A construção do romance está sob a forma de questionamento e conflitos. O protagonista-narrador, Riobaldo, vive conflituoso por haver vendido a alma ao diabo, sem a certeza da existência do diabo, entretanto.

O desenrolar das inquietações de Riobaldo se dá na narração de sua vida a um interlocutor, que pode ser identificado com “um cidadão urbano e culto em viagem pelo sertão” (Coutinho, 2013, p. 80). O fato de ter feito um pacto diabólico faz com que Riobaldo se sinta culpado pela morte de Diadorim, como afirma Coutinho (2013). Este autor também aponta a convergência do texto para o ponto da obra: de não haver resposta que convença, deixando em aberto para a reflexão do leitor.

Contudo, entende-se, no panorama ficcional da obra, que o diabo é reduzido ao homem humano, de modo fenomenológico. Isso se evidencia, de acordo com Coutinho (2013), pela percepção do narrador de que narrar gera distorção, porém sabe ser a única forma de reexperimentar o que se passou. Dessa forma, Coutinho (2013) afirma isso levar à procura de uma linguagem correspondente com o que se quer expressar.

Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não... Melhor, se arrepere: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada — motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas — vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é? Eh, o senhor já viu, por ver, a feiura de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engulir por sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, côrvo, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico, parece uma quicé muito afiada por ruim desejo. Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo (Rosa, 2011, p. 10).

Este princípio de levar o indivíduo a refletir acerca da holisticidade da existência auxilia no refinamento do ser, elevando o pensamento, por meio de uma narrativa que se pauta em termos estruturais, para além das concepções comuns e impostas. Riobaldo leva isso por representar um indivíduo na constância das incertezas e dúvidas, com desejo, consoante Coutinho (2013), de entender as coisas importantes.

Desse modo, não se restringindo a relatar circunstâncias ocorridas, a narrativa especula os acontecimentos, tentando, insistentemente, interpretar e desvendar o significado do fato, em conformidade com Coutinho

(2013), levando a uma dinâmica dialética, com o término na morte.

No diálogo de João Guimarães Rosa com Gunter W. Lorenz, Hoisel (2006) destaca o fato de no início o autor do romance ficar maravilhado por ser reconhecido como “o homem do sertão”, por Lorenz, reconhecendo-se o escritor como tal. E Rosa menciona que esse homem do sertão é o ponto inicial.

Adentrando no homem do sertão trazido por Guimarães, Hoisel (2006) afirma que a natureza dele é fabulista, intrínseca à habilidade de contar e ouvir histórias como integrante de sua fisiologia corpórea. Como consequência dessa relação visceral com as estórias, de acordo com Hoisel (2006), os contos vão até Guimarães Rosa. Nele não há a necessidade de inventar.

Depois, na entrevista com Gunter W. Lorenz, Rosa apresenta o local em que nasceu, Cordisburgo, Minas Gerais; em seguida afirma que a escrita o transporta para esse mundo e que não é possível a separação da biografia e da obra dele. Afirma-se regionalista, pois o espaço do sertão é um símbolo, o molde do universo de Rosa, consoante Hoisel (2006). No estabelecimento de sua genealogia, o autor mapeia um lugar que constitui seu sentimento ao império suevo-latino e que oferece “o cenário no qual transcorrem suas aventuras ficcionais” (Hoisel, 2006, p. 58).

O diálogo entre Rosa e Gunter traz a mediatização e a forma da percepção do autor. As cenas construídas no diálogo abarcam a conjuntura do espaço e a “des-situação geográfica” – termo usado por Hoisel (2006). Segundo esta autora, esse deslocamento se configura na metáfora, dos símbolos e imagens conotarem vários

sentidos. Por exemplo, quando no diálogo com Gunter, Rosa (1983) afirma ser vaqueiro e diz que, narrando alguém uma tragédia, quando se olha nos olhos de um cavalo, é possível ver quanta tristeza há no mundo. Afirma ainda que o mundo estaria melhor se somente os vaqueiros o habitassem.

Na conversa, o sertão ganha conotação simbólica, reverberando o feixe de significados contidos na produção literária, principalmente em “Grande Sertão: Veredas”. O vaqueiro e o sertanejo são imagens que simbolizam e desvelam um mundo de ser e de estar no sertão-mundo, na qual se situa seu interlocutor e todos aqueles personagens que constituem sua estirpe literária: Goethe, Dostoievski, Tolstói, Flaubert, Balzac, irmãos anímicos, habitantes do seu império suevo-latino: Cordisburgo, coração do universo (Hoisel, 2006, p. 63).

O sertão, sempre marcado na obra de Guimarães Rosa, é núcleo de análise de vários críticos, de acordo com Hoisel (2006), na procura por compreender as nuances física, geográfica, simbólica e metafísica. Referente ao entendimento geográfico da obra, Hoisel (2006) menciona o estudo de Alan Viggiano intitulado “O itinerário de Riobaldo Tatarana”, este demonstra os locais mencionados na obra, evidenciando pesquisas realizadas por Guimarães Rosa na “atrevesia” de aproximadamente cinquenta léguas a cavalo com a companhia dos vaqueiros Mariano e Zito (Hoisel, 2006).

Essa abordagem geográfica não ficcional se torna ficção, núcleo mitológico e simbólico que se encontram na não-ficção, fornecendo base por meio dos núcleos mencionados para poder se pensar e experimentar a geografia. Segundo Hoisel (2006), abrangendo os percursos da obra, delineadores dos espaços geográfico e sociocultural

brasileiro, há uma constante na subjacência da geografia, evidenciando as importantes tradições do Oriente e do Ocidente que focaram na conduta das personagens “na travessia pelo sertão – Ser Tão – caminho da aprendizagem e de busca do conhecimento” (Hoisel, 2006, p. 65).

Nessa conjuntura, o desígnio de Riobaldo, de acordo com Miketen (1982), é ter um poder, anunciando sua perspectiva evolutiva interior, essência do ser. Contudo, para obter o almejado poder, é preciso um passo inicial: uma travessia, considerando “o homem dos avessos”, de Antônio Cândido (1964, p.132).

Acrescenta-se que Coutinho (2013) examina os distintos níveis de narrativa e mostra a combinação destes níveis na produção de efeito. Segundo o autor, a obra traz Riobaldo, um velho fazendeiro contando sua trajetória de jagunço, como uma pessoa que “fazia e mexia” sem pensar, sem tempo pré-fixado, contudo, no momento presente, o protagonista está de “range-dente”, ou seja, com um aspecto mais vívido. Assim, este criou um prazer especular pelas ideias. Em conformidade com Coutinho (2013), isso é um aspiral sumário do arcabouço estrutural do *Grande Sertão: Veredas*.

Então, ressaltam-se as duas bases constituintes da narrativa: um tempo presente e um tempo passado. Segundo Coutinho (2013), há uma interpenetração dessas duas bases, estabelecendo uma tensão. A base do passado se subdivide em duas linhas: uma objetiva, consistindo no transcorrer dos fatos; e uma subjetiva, constituindo-se nas aflições internas. A base do presente é composta pelas experiências que o narrador-protagonista passa. Também no presente há uma subdivisão: a natureza meramente especulativa e a característica crítica ou metalin-

guística, segundo Coutinho (2013). Na metalinguagem o narrador narra com expressividade mais fidedigna.

A narrativa de Riobaldo não é nem o mero relato de fatos ou eventos passados nem a simples acumulação de uma série de especulações empreendidas no momento da narração, mas a mescla dessas duas modalidades, e é precisamente nesta mescla que reside sua tensão básica: um desejo do narrador de reconstruir com exatidão os episódios de sua vida passada com o fim de dissipar as dúvidas e ansiedades do presente, e a consciência da impossibilidade de realizar esse desejo, pelo menos nos termos esperados, em virtude da defasagem temporal que permeia os dois momentos e da dificuldade de reconstruir experiências concretas por intermédio da linguagem (Coutinho, 2013, p. 85-86).

O início da obra é no tempo presente e seu final também, encaminhando-se o questionamento por toda a narração. A predominância acronológica evidencia um caos, que se dissipa por completo com a narrativa apreendida como um todo. Coutinho (2013) afirma que o narrador-protagonista narra numa sequência caótica, conduzindo uma movimentação fluída e refluída que surpreende o leitor comum: “Ai, arre, mas que esta minha boca não tem nenhuma ordem. Estou contando fora, coisas devagadas” (Rosa, 2001, p. 21).

O tipo de linguagem da narrativa é construído com uma intencionalidade subjacente. Conforme Coutinho (2013), o que Riobaldo empreende em conhecer é totalmente diferente da percepção da narrativa latino-americana antecedente, assim a linguagem do protagonista consiste em uma nova expressão e determina um relacionamento isomórfico entre seu universo e a maneira de expressá-lo caracterizando a percepção por meio de uma nova representação.

[...] o narrador emprega um processo semelhante ao que caracteriza sua visão e constrói o relato inteiro sob o signo da busca. Nesse momento, contudo, surge um problema: se, por um lado, a identificação entre linguagem e realidade atenua o grau de distorção efetuado pelo narrador ao relatar suas experiências, por outro, o caráter experimental dessa linguagem aumenta-lhes as dúvidas a respeito da eficácia que esta teria para representar sua visão de mundo (Coutinho, 2013, p. 91).

A realidade que se quer mostrar e o modo de fazê-lo é uma questão a ser observada. Segundo Miketen (1982), o material da linguagem é a base para a compreensão do conteúdo e da obra. “Um conteúdo desta natureza não pode existir nem pode ser transmitido fora de uma determinada estrutura” (Miketen, 1982, p. 35). Este autor menciona o conteúdo da narrativa de Riobaldo como direcionador de um arcabouço estrutural de dimensionamento tríplice, materializando a evolução interior do protagonista e descaracterizando sua personalidade.

E eu mesmo senti, a verdade duma coisa, forte, com a alegria que me supriu: — eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo! A quase que gritei aquele este nome, meu coração alto gritou. Arre então, quando eu experimentei os gumes dos meus dentes, e terminei de escrever o derradeiro bilhete, eu estive todo tranquilizado e um só, e insensato resolvido tanto, que mesmo acho que aquele, na minha vida, foi o ponto e ponto e ponto (Rosa, 2001, p. 281).

A fundamentação dessas repetições, conforme Miketen (1982), consiste no mito da iniciação. O autor defende que não se dá de forma mecanizada a repetição, mas, sim, da forma de estrutura complexa, espelhando o critério qualitativo. Há outros autores que defendem não haver repetição no texto artístico, porque a repetição é

orientada por uma regra direcionada ao texto não-poético. Dessa forma, é defendido que a linguagem poética nega a repetição e afirma o efeito conotativo.

Se, na linguagem corrente, a repetição de uma unidade semântica não altera a significação da mensagem e provoca, sobretudo, um efeito desagradável de tautologia ou de agramaticalidade (mas, de qualquer modo, a unidade repetida não acrescenta um sentido suplementar ao enunciado), o mesmo *não* se dá na linguagem poética. Nela, as unidades são não-repetíveis, ou, em outros termos, *a unidade não é mais a mesma, de forma a ser possível sustentar que, uma vez retomada, é já uma outra* (Miketen, 1982, p. 37, apud Kristeva, 1974, grifo nosso).

Assim, aquilo que poderia ser considerado como quebra de padrão lógico consiste em uma base conotativa. Hoisel (2006) menciona a existência dos paradoxos para expressar aquilo que não existe palavra para ser expresso:

Mire veja o senhor tudo o que na vida se estorva, razão de pressentimentos. Porque eu estava achando que, se contasse, perfazia ato de traição. Traição, mas por quê? Dei um tunco. *A gente não sabe, a gente sabe*. Calei a boca toda. Desencurtamos os cavalos (Rosa, 2001, p. 114, grifo nosso).

Guimarães Rosa, tanto no conteúdo quanto na forma, foge à dicotomia. Miketen (1982) relembra que o lema do escritor é considerar como uma unidade a linguagem e a vida, em que a personalidade espelha o idioma. Assim como na vida há continuidade, a linguagem precisa se desenvolver de modo constante, pois o idioma consiste no caminho ao infinito. Conforme Miketen (1982), Guimarães Rosa tinha uma percepção aguçada do embrenhamento entre língua, literatura e vida.

Meu cavalo era bom, eu tinha dinheiro na algibeira, eu estava bem armado. Virei, vagaroso. Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte. Com vinte dias de remanchar, e sem as trapalhadas maiores, foi que me encostei para o Rio das Velhas, à vista da barra do Córrego Batistério. Dormi com uma mulher, que muito me agradou — o marido dela estava fora, na redondeza. Ali não dava maleita. De manhã cedo, a mulher me disse! — Meu pai existe daqui a quartode-légua. Vai, lá tu almoça e janta. De noite, se meu marido não tiver voltado, eu te chamo, dando avisos. Eu falei! — Você acende uma fogueira naquele alto, eu enxergo, eu cá venho... Ela falou! — Ao que não posso, alguém mais avisando havia de poder desconfiar. Eu falei! — Assim mesmo, eu quero. Fogueira — uma fogueirinha de nada... Ela falou! — Quem sabe eu acendo... A gente sérios, nem se sorrindo. Aí, eu fui (Rosa, 2001, p. 115).

Essa citação mostra a relação entre língua, literatura e vida a partir da emersão na tecitura textual de um personagem “singular, territorializado linguisticamente, com uma história circunscrita espacial e temporalmente” (Hoisel, 2006, p. 71). Esse personagem, por meio da linguagem, vive nascendo e renascendo, como afirma Hoisel (2006), limpando as palavras das cinzas do cotidiano na busca pelo infinito.

Contudo, como afirma Coutinho (2013), a narrativa de Guimarães Rosa não abandona a direção racionalista. O sertanejo está tanto para a ordem mítico-sacral quanto para a lógico-racional e condena a hegemonia do racionalismo, pois este não pode perpetuar como o maior nível de realidade, segundo Coutinho (2013). Guimarães Rosa, assim, viabiliza possibilidades.

sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que

isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso. Pois então. Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? (Rosa, 2001, p. 118).

As questões dicotômicas do racionalismo são derubadas pelos marginalizados – “lúcidos em sua loucura, ou sensatos em sua aparente insensatez” (Hegel, 2006, p. 31). Desconstrói-se, então, a narrativa hegemônica da lógica do Ocidente e buscam-se possibilidades. Contestar o pressuposto lógico dicotômico, da vertente cartesiana, na procura por uma diversidade de percursos, consiste em um ponto fundamental da obra *Grande Sertão: Veredas*.

Regional e universal, mimética e consciente de seu próprio caráter de ficcionalidade, “realista” e “antirrealista”, ela é, por excelência, um produto do século XX, uma arte de tensões e relatividade e, ao mesmo tempo, a perfeita expressão do contexto de onde emerge, uma terra que só pode ser compreendida quando vista como um grande amálgama de culturas (Coutinho, 2013, p. 32).

Os sentidos, na concepção ampla, se assentam, de modo implícito, em bases como “a sensatez da mensagem, o caráter oculto do sentido, e, não obstante isso, a inteligibilidade” (Lopes, 1978, p. 3). Em relação à sensatez da mensagem, o autor afirma que o sentido do discurso é externo, colocando-se em uma dinâmica transcendente ao discurso, e que denominamos texto. Sobre o caráter oculto do sentido, o pesquisador apresenta que é como se “uma pluralidade de sentidos ocultasse um sentido

único” (Lopes, 1978, p. 3), contudo, com a prevalência da inteligibilidade, base de sentido.

Dentro da obra *Grande sertão: veredas*, a desordem consiste na redução das palavras para o sentido original como se acabassem de surgir para uma representação ideal. Segundo Hoisel (2006), o escritor Guimarães Rosa não se interessa na nuance instrumental do sistema verbal, e, sim, em sua recriação-fundação.

Vou reduzir o contar! o vão que os outros dias para mim foram, enquanto. Desde que da rede levantei, com aquele peso anoitecido, amanhecido nos olhos. Tempo de minha vazante. A ver como veja: tem sofrimento legal padecido, e mordido e remordido sofrimento; assim do mesmo que ter roubo sucedido e roubo roubado. Me entende? Dias que marquei: foram onze. Certo que a guerra ia indo. Demos um tiroteio mediano, uma escaramuçinha e um meio-combate. Que isso merece que se conte? Miúdo e miúdo, caso o senhor quiser, dou descrição. Mas não anuncio valor. Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja. 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 (Rosa, 2001, p. 193 e 194).

A plena significação da obra se estabelece na linguagem dramática e trágica. O trágico como a determinação de uma desordem advinda de um ato transgressor, consoante Hoisel (2006). “É uma desordem com relação ao sistema anterior, mas é uma ordem em relação aos referenciais adotados no interior do discurso que se cria” (Hoisel, 2006, p. 73). Assim, a linguagem se revitaliza por meio do modo de ver o universo, tornando-se possível várias formas de organizar os elementos e suas relações, retomando a expressão.

O discurso perturba porque ele é outro (que é, virtualmente, um oponente), e porque ele é, como o “outro”, enigmático, constituindo um problema a resolver: na passagem do discurso ao texto conta-se, subjacentemente, uma narrativa que vai do não-saber ao saber. Ora, ser enigmático não quer dizer ser desprovido de sentidos, mas, pelo contrário, ter sentido demais – ser conotado – e escapar, assim, ao domínio: só posso dominar o que conheço; procurar o sentido do discurso é uma das maneiras pelas quais as pessoas manifestam um envergonhado desejo de dominação (Lopes, 1978, p. 3 e 4).

Esse desejo revela uma vontade de transformar algo, sendo que “a transformação final tem um caráter universal” (Bloom, 2001, p. 17). Guimarães Rosa nos auxilia na busca de sentidos do discurso para que haja reflexão e avaliação, conduzindo o leitor “à convicção de que a natureza que escreveu é a mesma que lê” (Bloom, 2001, p. 18 apud Emerson). *Grande sertão: veredas* possui uma base avaliativa e reflexiva, herança da condição humana e solta da perversidade do tempo. Assim, Riobaldo possibilita ser lido e faz a leitura de si mesmo a partir de um processo criador infinito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa tem sido revisitada por vários estudiosos para a compreensão dos aspectos físico, geográfico, simbólico e metafísico. Contudo, o ponto em destaque das pesquisas referentes à obra se consolida na relação isomórfica entre o universo do autor ou do narrador-protagonista e o modo como esse universo é expresso, suscitando uma nova apresentação nessa conjuntura.

A utilização da palavra desnuda o relacionamento seara do sertão com a seara existencial dos indivíduos,

expandindo o sertão para área alargadas do mistério e da metafísica. Isso se nota na multiplicidade do termo sertão no enredo, que aparece na perspectiva artística, legal e política, por exemplo. Dessa forma, é preciso considerar concepções semióticas para compreender o arcabouço simbólico e de conhecimento que conduzam o leitor a hipóteses importantes. Contudo, vale ressaltar que é na linguagem e por meio dela, numa relação intrínseca, que se dá o entendimento de um texto literário no plano artístico complexificado. O plano de expressão se desenrola no plano de conteúdo pela linguagem, construindo uma informação.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: *Tese e Antítese*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1964.

COUTINHO, Eduardo F. *Grande sertão: veredas* Traversias. Realizações Editora: São Paulo, 2013.

HOISEL, Evelina. *Grande sertão: veredas: uma escrita biográfica*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2006.

LOPES, Edward. *Discurso, texto e significação: uma teoria do intérprete*. São Paulo: Cultrix: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

MIKETEN, Antonio Roberval. *Travessia de Grande Sertão Veredas*. 2.ª ed. Ver. Brasília, Thesaurus Ed., 1982.

SANT'ANA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1975.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Diálogo com Guter Lorenz. In: Coutinho, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 62 – 97.

SOUSA, Patrus Ananias. Sertão: a forte palavra. In: Salles, Carlos Corrêas (org.). *Nos sertões de Guimarães Rosa*. 1 ed. Curitiba, PR: CRV, 2011.

