



GRANDE SERTÃO: VEREDAS, ARTE ENTRE HISTÓRIA E NARRATIVA

THE DEVIL TO PAY IN THE BACKLANDS, ART BETWEEN
HISTORY AND NARRATIVE

Nataly Pinho Chaves¹

*Mestranda - Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade
Federal do Ceará*

*Bolsista FUNCAP (Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento
Científico e Tecnológico)*

Resumo: Articulando uma interpretação de *Grande Sertão: Veredas* junto a leituras dos pensadores marxistas Karel Kosik e Theodor Adorno, entre outros, pretende-se, aqui, explicitar como a arte, e a obra em estudo especificamente, torna-se o “demônio” da ciência histórica, e como o pensamento em torno do personagem Riobaldo mostra fulcros entre narrativa histórica e ficcional, desafiando tanto a história, que afirma sua completude, quanto alguns segmentos da crítica literária, que negam a ligação da literatura com o social. Considerando que a transformação humana deixa marcas na narrativa, na arte, na ciência e na linguagem, busca demonstrar-se, neste trabalho, o choque entre tais construções humanas e como isto se expressa na linguagem do homem e de Riobaldo, expondo as contradições com que o pensamento, em especial o marxista, luta, e a intervenção da arte no processo crítico da práxis. As tensões entre as constituintes da reflexão dialética materialista, se perpetradas na linguagem e no narrar do sujeito, dão espaço para um ato criativo que se coaduna com a construção histórica dele mesmo no ato narrativo, e a construção linguística na qual se insere o poético, a busca incessante do sentido no risco da falta do sentido, a defrontação do homem perante o que ainda não tem palavra, mas que o impulsiona a criar para estar no mundo e recriá-lo.

Palavras-chave: Linguagem; História; Arte.

Abstract: *Articulating an interpretation of The devil to pay in the backlands along the readings of Marxist thinkers Karel Kosik and Theodor Adorno, among others, it is intended here to explain how art, and the work being studied specifically, becomes the “demon” of historical science, and as the thought*

¹ E-mail: nataly_pinho@yahoo.com.br

around the Riobaldo character shows fulcrums between historical and fictional narrative, challenging both the story that says its completeness as a literary critic who denies the connection of literature with the social. Whereas human transformation leaves marks in the narrative, art, science and language, it demonstrates in this work the clash between these human constructions and how this is expressed in the language of man and Riobaldo, exposing the contradictions with that thought in particular the Marxist struggle and the art of intervention in the critical process of praxis. Tensions between the constituents of the materialist dialectic reflection, if perpetrated in the language and tell the subject, give space for a creative act that is consistent with the historical construction of himself in the narrative act and the linguistic construction in which is part of the poetic the incessant search of meaning in the risk of lack of direction, the confrontation of man before that has no word, but that the drives to create for being in the world and recreate it.

Keywords: *Language; History; Art* .

O “ENTRE” – APRESENTAÇÃO

O caráter inesgotável de *Grande sertão: veredas* fisgou a todas as correntes de estudos literários com a isca da linguagem, fazendo do romance um artefato mítico também em termos de fortuna crítica. O livro, depois de ter sofrido certa rejeição inicial, hoje não é somente muito lido: é também intensamente discutido. É infinita a ânsia de falar sobre o *Grande Sertão*. Infinitas as falas do narrador como também dos leitores.

O acúmulo de possibilidades da escrita, e mais especificamente do discurso narrado literariamente, penetra na crítica como um sintoma das questões epistemológicas que se abatem desde há muito sobre as ciências humanas, em especial a história e a filosofia. Falta de coesão ou coerência entre as ciências são também motes para a arte. A arte se faz crítica das ciências, antecipa suas crises e renovações. A ciência se mostra, então, como possibilidade de leitura ou como força conservadora de formas de interpretação da realidade ou modulações entre estas formas.

Uma destas modulações é feita por Willi Bolle (2004, p. 21)², na qual ele nos lança uma proposta em que seria diluída a bipartição entre crítica metafísica e crítica sociológica, histórica e política. A hermenêutica é posta como base de uma reflexão que tem um resultado de cunho político-antropológico, ou seja, a linguagem é posta como componente da “conversa” entre as classes sociais por ter, na sua imanência, a articulação histórica que se dá pela palavra e que revela a concepção que os sujeitos têm de seu tempo e do modo como a linguagem, no discurso, é correspondente ao trabalho da historicidade pelo homem. Uma adesão tão clara a um objetivo a partir de um meio tão diferente de alcançá-lo faz questionar sobre o que a hermenêutica e a metafísica teriam em contato com o trabalho histórico e, ainda, no que isto concerne à literatura, mais especificamente ao romance em questão. Compreende-se, porém, que em se tratando de *Grande sertão: veredas*, é inevitável fazer alianças epistemológicas, ou *pactos*, por assim dizer, de risco.

² Cf. BOLLE, Willi. “Guimarães Rosa e a tradição dos retratos do Brasil”. In: **grandesertão.br**: O romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

Investindo na possibilidade de esclarecimento de alguns contatos entre a realização artística de Rosa e as reflexões entre os campos do saber antes mencionados, e na esteira do pensamento marxista, dois pensadores se farão mormente presentes: Karel Kosik e Theodor Adorno. Delinearemos, com o primeiro, a relação entre a produção da história e seus pontos de toque com a metafísica e a hermenêutica e, com o segundo, a relação do romance e da lírica, pelo teor poético de *Grande Sertão: Veredas*, com a sociedade. Tudo por uma proposta de interpretação de uma obra literária que, em si mesma, põe em questão seu valor como literatura enquanto objeto da história ou referência a certos discursos históricos, culturais ou sociológicos.

É preciso então, para um exame breve, mas cuidadoso, de ligações tão delicadas, destacar algumas questões instigadas pela obra de modo a retornar a ela com o que foi proposto inicialmente. Para tanto, fazem-se necessárias, respectivamente, as avaliações dos *pactos* entre a metafísica e a história; a hermenêutica e a história e, finalmente, a história e a literatura, pondo em relevo a simbiose que o romance realiza com estes três pares entre si.

1 OS PACTOS

1.1 A metafísica e a história

É oportuno, se isto não for algo mais do que resultado de mera coincidência entre o romance estudado e o que se propõe defender, lembrar-se de que, quando se quer conceituar a história, Deus ou a providência estão implicados na questão, assim como enquanto Riobaldo conta sua história. Esta, retomando Hegel, teria o papel de ser o processo “do devenir real do espírito no palco mutável de seus acontecimentos. [...] aquilo que aconteceu, e que acontece todos os dias, não apenas não se faz sem Deus, mas é essencialmente a Sua obra.” (HEGEL, 1995, p. 373). Karel Kosik (1976), ao questionar tal conceito de história, mostra um importante problema moral e metafísico, afirmando que “a providência justifica e confirma a racionalidade da história” (KOSIK, 1976, p. 230). Ele se refere-se à razão histórica absoluta, predeterminada e teleológica, que é criticada pelo teórico marxista em função da explicitação do teor materialista da sua concepção de história. Nela, assume-se o risco da incompreensão histórica, do caos provocado pela ação humana frente aos acontecimentos e pela relação disto com a tentativa da compreensão racional do homem sobre o que ele próprio realiza. Está descartada, segundo este pensador, a história que liga o conceito e a prática desta ciência ao valor absoluto e à

imagem de Deus, ao problema da teodiceia³ (por que há mal no mundo se Deus é bom?) e à finalidade da história⁴.

Isto permite afirmar que aspectos da história antes desconsiderados (o caos das ações individuais, a eterna mudança, o alternar-se) são parte da narrativa e do enredo de *Grande sertão: veredas*, sendo que diabo e Deus são produções simbólicas com as quais Riobaldo está constantemente em conflito, porque estas figuras se relacionam a um ato (o pacto) que compõe sua razão e seu imaginário. Por ser parte dele, e não estar fora dele como algo superior atrelado a alguma finalidade do relato, Riobaldo questiona⁵, transfigura⁶, esvazia⁷, contradiz e funde, simultaneamente, a imagem que se tem destas duas entidades com a imagem do homem que não tem forma. A epígrafe da obra, “o diabo na rua, no meio do redemoinho”, repetido, grifado e com significado alterado poeticamente em cada ocorrência em várias passagens do romance; os casos de maldade e torpezas fabulados; os relatos de batalha entrecortados por reflexões sobre a participação da violência na vida do homem, tudo conspira para se notar um Riobaldo sem Deus e sem objetivos claros na vida, mas com uma forte atitude filosófica, que só tem espaço na sua narrativa. Isso faz dela a expressão de Riobaldo como personagem que tenta na própria história compreender a si mesmo. Tanto que, na confecção do tecido dos acontecimentos que o marcaram, até o tempo da memória (que é também o tempo da narrativa) deste personagem-narrador é reconhecido como alterador de padrão, sendo dele a metanarrativa *dos tempos* dos afetos e dos

³ “O problema do livre-arbítrio reveste-se no século XX (e quiçá ainda neste início de milênio) com a roupagem existencial, pela qual já não importam exatamente os fundamentos últimos da realidade, mas como nos portamos *em realidade*, como singularidades” (AQUINO, 2006, p. 64).

⁴ “Na concepção materialista [...] a razão se cria na história apenas porque a história não é *racionalmente predeterminada*, ela se torna racional. A razão na história não é a razão providencial da harmonia preestabelecida e do triunfo do bem metafisicamente preestabelecido; é a *batalhadora razão* da dialética histórica, segundo a qual na história se combate pela racionalidade, e cada fase histórica da razão se realiza no conflito com a não-razão histórica. [...] O que o homem realiza na história? O progresso da liberdade? O plano providencial? A marcha da necessidade? Na história o homem realiza a si mesmo. Não apenas o homem *não sabe* quem é, antes da história e independentemente da história, mas só na história o homem *existe*” (KOSIK, 1976, p. 236, grifos do autor).

⁵ “O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Estas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome esta água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso...” (ROSA, 2001, p. 26).

⁶ “Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens!” (ROSA, 2001, p. 32).

⁷ “O senhor nunca pense em cheio no demo. O mato é dos porcos-do-mato... O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga. Quem entende a espécie do demo? Ele não fura: rascrava. Demorar comigo ele podia. E, o que não existe de se ver, tem força completa demais, em certas ocasiões. A ele vazio assim, como é que eu ia dizer: - “Te arreda [...]” (ROSA, 2001, p. 506).

pensamentos⁸: esquecimento, passado, presente e futuro infinitos e incertos⁹, contra os quais ele luta através do próprio contar, na tentativa de moldar com a própria razão¹⁰. Ele se vê distanciado temporalmente, enquanto narra, da extrema precariedade da racionalização em que se encontrava quando estava dentro dos acontecimentos narrados. Mas nem essa distância o salva de uma falta de conclusão sobre sua vida. Mesmo assim, é ao contar que se dá a tentativa de racionalização dos seus relatos¹¹ e a ânsia do narrar, que para o leitor e a obra é literária e ricamente elaborada, para o personagem é histórica e irracional ainda. Riobaldo quer contar, insiste em ter um interlocutor. Para quê, afinal? Vejamos: “Digo ao senhor. Mas o senhor releve eu estar glosando assim a seco essas coisas de se calar no preceito devido. Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso.” (ROSA, 2001, p. 189); “Para que conto isto ao senhor? Vou longe. Se o senhor já viu disso, sabe; se não sabe, como vai saber? São coisas que não cabem em fazer ideia.” (ROSA, 2001, p. 227).

A ciência faz ideia. Fazer ideia é construção humana, como a arte, a religião, a história o são. Assim é possível ver contatos, não plenitude, entre

⁸ “Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ôntem amanhã: é sempre” (ROSA, 2001, p. 156).

⁹ “E tudo conto, como está dito. Não gosto de me esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro” (ROSA, 2001, p. 423). “A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. [...] O senhor não pode estabelecer em sua ideia a minha tristeza quinhoã. Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente?” (ROSA, 2001, p. 418). “Mas conto menos do que foi: a meio, por em dobro não contar. Assim seja que o senhor uma idéia se faça. Altas misérias nossas. Mesmo eu — que, o senhor já viu, reviro retentiva com espelho cem-dobro de lumes, e tudo, graúdo e miúdo, guardo — mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim [...]” (ROSA, 1994, p. 484, versão digital). “Digo os seis, e acho que minto; se der por os cinco ou quatro, não minto mais? Só foi um tempo. Só que alargou demora de anos — às vezes achei; ou às vezes também, por diverso sentir, acho que se perpassou, no zuo de um minuto mito: briga de beija-flor. Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor — se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso. Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo... Quem me entende? O que eu queira. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual — e é o que é. Isto, já aprendi. A bobéia? Pois, de mim, isto o que é, o senhor saiba — é lavar ouro. Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?” (ROSA, 1994, p. 485, versão digital). “Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava. Tão minhas coisas, eu sei. Morreu a lua? Mas eu sou do sentido e reperdido. Sou do deslembado. Como vago vou. E muitos fatos miúdos aconteceram. Conforme foi. Eu conto; o senhor me ponha ponto” (ROSA, 1994, p. 760, versão digital).

¹⁰ “O senhor entende, o que conto assim é resumo; pois, no estado do viver, as coisas vão enqueridas com muita astúcia: um dia é todo para a esperança, o seguinte para a desconsolação. Mas eu achei, aí, a possibilidade capaz, a razão” (ROSA, 1994, p. 584, versão digital). “De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía dos prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia” (ROSA, 2001, p. 26).

¹¹ “a razão histórica atinge sua própria racionalidade na sua realização” (KOSIK, 1976, p. 236).

elas. Apropriar-se da obra de Rosa e de seus elementos para reforçar abordagens históricas que compreendem nelas um objetivo social direto ou uma categorização dos sujeitos sociais¹² — como se grupos, por menores que sejam, unificassem uma compreensão histórica, um parecer sobre as ações do homem no tempo ou como se a história contada por um grupo ou outro fosse a voz do tempo de um presente a tornar-se passado para um futuro intérprete —, é retirar da arte seu salto, seu trabalho de superação das ideias, das ciências de um tempo específico. Colocamos aqui, porém, e enquanto podemos, Kosik ao lado de Rosa, para demonstrar um encontro que é também confronto, pois muito da ciência esclarece a arte, porém a moral daquela não pode, por força, suplantar essa para se reafirmar em uma redução que, em última análise, é falsa por não corresponder a uma realidade maior do que aquilo que um indivíduo percebe. A história não captura o todo e a arte só o indica.

A partir desta constatação, temos que, ao fim do romance, sabemos das interpretações de Riobaldo sobre Deus ou o Diabo, de sua dívida-dúvida para com os dois, e temos Riobaldo existente, *atuante*, preso ao exercício de compreensão do mundo a partir de uma *criação*: a sua narração. A participação do divino ou do diabólico é dada na medida em que o personagem narrador absorve e tenciona o valor social que elas veiculam, pois, ao mesmo tempo em que ele é levado a pensar sobre crer ou não crer no que lhe é dado como dos céus ou dos infernos, ele, tentando definir a si próprio, à justiça e a outros valores sociais que estão em jogo no enredo do romance, nota insuficiências no próprio dizer, no próprio contar.

Riobaldo narrador e Riobaldo personagem encontram, nestes termos, importantes similaridades: como personagem, duvida de tudo e tenta, na agitação das circunstâncias e no perigo iminente, formular sua própria realidade, história e liberdade. Ao mesmo tempo, como narrador, ele explicita a si mesmo para si mesmo e para um ouvinte, que, por extensão, é o leitor, e mais: é o outro que pode conduzir o protagonista ao que ele ainda não conhece ou não tem como expressar, aos *nomes* novos. Riobaldo, ao passo que tenta ser compreendido, divide-se entre humildade e despeito quanto ao conhecimento

¹² “E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder” (ROSA, 1994, p. 134, versão digital). “O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda — por isto foi que a estória eu lhe contei —: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome” (ROSA, 2001, p. 125, versão). “O homem não está emparedado na subjetividade da raça, da socialidade e dos projetos subjetivos nos quais de diversas maneiras, sempre definiu a si mesmo; mas, com a sua existência — que é a práxis — tem a capacidade de superar a própria subjetividade e conhecer as coisas como realmente são. Na existência do homem não se reproduz somente a realidade humano-social; reproduz-se espiritualmente também a realidade na sua totalidade. O homem existe na totalidade do mundo, mas a esta totalidade pertence também o homem com a sua faculdade de reproduzir espiritualmente a totalidade do mundo” (KOSIK, 1976, p. 247).

do ouvinte, o que pode ser interpretado como uma crítica, construída no romance, ao modo como a ciência constrói conhecimentos¹³.

Pesa sobre isto o fato de estes elementos estarem atrelados às investidas do protagonista frente ao *modus vivendi* do sertão, visto aqui como uma problemática, potente, que em Kosik é uma solução e cerca também a história: a defrontação do homem com a natureza enquanto súpula da totalidade¹⁴.

O homem não vive em duas esferas diferentes, não habita, por uma parte do seu ser, na história, e pela outra, na natureza. *Como homem ele está junta e concomitantemente na natureza e na história*. Como ser histórico e, portanto, social, ele humaniza a natureza, mas também a conhece e reconhece como totalidade absoluta, como *causa sui* suficiente a si mesma, como condição e pressuposto da humanização. (KOSIK, 1976, p. 246, 247, grifos do autor). E nisto, que conto ao senhor, *se vê o sertão do mundo*. Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho? (ROSA, 1994, p. 484, grifos nossos).

É importante enfatizar que não está em questão retomar uma simbologia do espaço natural do sertão; ao mesmo tempo, se defende, aqui, o sertão enquanto elemento da natureza perceptível, passível de simbolização pelo homem na produção histórica, como poderia ser qualquer outro ambiente. Defendemos, porém, que, ainda que o sertão seja um cenário proposto por Rosa para a polemização da herança histórico-literária ou mesmo historiográfica, o sertão rosiano é, também, e além disso, a natureza violenta de onde emana a possibilidade e constituição humana pela violência. Não há misericórdia no sertão, há o limite, o ferver dos acontecimentos frente aos quais o homem deve ater-se para superá-los pela força bruta do pensar, sem tempo para as

¹³ “Pois, então, por aí se vê, eu já vi: um sujeito medroso, que tem muito medo natural de onça, mas que tanto quer se transformar em jagunço valentão — e esse homem afia sua faca, e vai em soroca, capaz que mate a onça, com muita inimizade; o coração come, se enche das coragens terríveis! O senhor não é bom entendedor? Conto” (ROSA, 1994, p. 212, versão digital). “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. Agora, o senhor exigindo querendo, está aqui que eu sirvo forte narração — dou o tampante, e o que for-de trinta combates. Tenho lembrança. Pelo tempo durado de cada fogo, se é capaz até do cálculo da quantidade de balas. Contar? Do que se agüentou, de arvoados tiros, e a gente atirando a truz, no meio de pobre roça alheia, canavial cortante, eito de verde feliz ou palhada de milho morto, que se pisava [...]” (ROSA, 1994, p. 318, versão digital). “A característica precípua do conhecimento é a decomposição do todo. [...] O “conceito” e a “abstração”, em uma concepção dialética, têm o significado de método que decompõe o todo para poder reproduzir espiritualmente a estrutura da coisa, e, portanto, compreender a coisa” (KOSIK, 1976, p. 18). “Para que o mundo possa ser explicado “criticamente”, cumpre que a explicação mesma se coloque no terreno da práxis revolucionária” (KOSIK, 1976, p. 22, grifos do autor).

¹⁴ “A compreensão dialética da totalidade significa não só que as partes se encontram em relação de interna interação e conexão entre si e com o todo, mas também que o todo não pode ser petrificado na abstração situada por cima das partes, visto que o todo se cria a si mesmo na interação das partes” (KOSIK, 1976, p. 50).

“melhores” soluções (a atenção à moral, ao divino), inicialmente tão caras a Riobaldo. A violência, inclusive, não só no *Grande Sertão: Veredas* como também em outras histórias de Rosa, como *A hora e a vez de Augusto Matraga*, tem peso maior e especial papel na revisão do divino e do diabólico e, portanto, do histórico. A violência não está legitimada por nenhuma maior finalidade na humanidade ou justificada por nenhum poder (divino/ Estatal) capaz de salvar o homem da condição em que vive¹⁵.

A violência injustificada é mais violenta, mais crua no *Grande Sertão* por estar despojada de valores idealistas, o que faz ver os personagens como homens próximos, não como parte de uma humanidade sem face, generalizante e perigosamente desvinculada do caráter humano pelo que nele se deseja de bondade cristã ou de perfeição da consciência. Riobaldo vê-se sem motivo para decidir dentro do grupo, sem *razão* para estar naquele ensejo. Este é seu conflito, e é a graça de sua história. Ele não consegue tomar nenhuma decisão a qual seja dita como *genuinamente sua* no sertão. Apenas depois do pacto ele *parece* chefiar e fazer escolhas *suas*, mostrar-se o homem na macheza, tornar-se o sertanejo esperado pelo grupo e, ao mesmo tempo, pela historiografia até então dada (por quem vinha de fora — como o forasteiro ouvinte) a este rincão do país — não a realizada por cada um de seus habitantes. O diabo lhe oferece a aceitação social, tirando-lhe o estranhamento de si perante os outros, tão melhor inseridos naquele lugar, tão aparentemente *típicos, natos*. O sertão, em Rosa, é a imposição da natureza a uma humanização mais *realista*, que considera não o pensamento elaborado, mas as paixões, o peso do sensível na construção do homem perante a totalidade da natureza, não a de Deus. Entram então o *demônio*, o *amor e a violência*, justapostos ou não no romance, não como oposição à totalidade (já que se trata da totalidade da natureza, não a de Deus), mas como partes (particularidades) dela:

Até podendo ser, de alguém algum dia ouvir e entender assim: quem sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? Ou que Deus — quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximado de Deus é na figura do *Outro*? Que é que de verdade a gente pressente? Dúvido dez anos. Os pobres ventos do burro da noite. Deixa o mundo dar seus giros! Estou de costas guardadas, a poder de minhas rezas. Ahã. Deamar, deamo... Relembro Diadorim. (ROSA, 2001, p. 56, grifos do autor).

¹⁵ “Mas, conto ao senhor as coisas, não conto o tempo vazio, que se gastou. E glose: manter firme uma opinião, na vontade do homem, em mundo transviável tão grande, é dificultoso. Vai viagens imensas. O senhor faça o que queira ou o que não queira — o senhor toda-a-vida não pode tirar os pés: que há-de estar sempre em cima do sertão. O senhor não creia na quietação do ar. Porque o sertão se sabe só por alto. Mas, ou ele ajuda, com enorme poder, ou é traçoeiro muito desastroso. O senhor...” (ROSA, 2001, p. 548).

1.1.1. O demônio

Necessário se faz esclarecer, entretanto, uma certa multiplicidade de sentido posta sob a capa deste *demônio* de Rosa.

Como consequência do abandono, primeiramente, da história enquanto tarefa idealista e redentora do homem e depois, de Deus como perfeição à qual a razão conduz, o demônio passa a ser *a faceta mais familiar ao homem, seu disfarce mais audaz de si enquanto humanidade*, pelo seu vínculo com a irracionalidade, o movimento e a destruição do que é estrutural, cultural e estável.

Deveras? É e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom-amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois — e Deus, junto. Vi muitas nuvens. (Rosa, 2001, p. 27-28).

Mas é preciso lembrar que, no instante em que se está tentando libertação de uma concepção metafísica tal, a vontade de inserção na totalidade refaz, de certo modo, a metafísica¹⁶. Ela seria a experiência além de toda experiência possível de uma só vida frente à natureza. Não está em jogo apenas um diabo

¹⁶ Leandro Konder (2013), crítico marxista, reflete sobre um “tom metafísico” em Kosik, afirmando: Kosik chega ao problema colocado por Marx: a dificuldade não está em compreender a ligação da antiga arte grega com a sociedade do seu tempo, está em explicar por que ela ainda hoje pode nos proporcionar uma rica experiência estética e, do ponto de vista formal, vale como norma e modelo insuperado. O filósofo tcheco enfrenta o problema e começa por observar que a ‘supratemporalidade’ da obra de arte não é outra coisa senão a sua temporalidade perdurando como atividade. E acrescenta, com agudeza e rigor, que não pode ser ‘supratemporal’ (isto é, não pode se situar *acima* do tempo) algo que nasce *no* tempo. A seguir, procurando explicar como a ‘temporalidade’ de uma obra de arte consegue perdurar como influência ativa, Kosik se reporta a um caráter humano genérico, que existe como condição geral de todas as fases históricas e, ao mesmo tempo, como produto particular de cada época (Kosik, 1976, p. 161). Ele ressalva que semelhante caráter humano genérico não existe de maneira autônoma, como substância imutável. Mas, ao mesmo tempo, funda nele um valor ‘meta-histórico’. Falando em valor ‘meta-histórico’, Kosik não estaria abandonando o terreno do rigoroso imanentismo historicista? Não estaria acolhendo elementos metafísicos em sua concepção do marxismo? Não estaria deixando de conceber o marxismo como *historicismo absoluto*, como postulava Gramsci? E a concepção de um caráter humano genérico pelo pensador tcheco não estará assumindo uma feição inevitavelmente *substancialista*?. Aqui demonstro a crítica da ciência sobre a ciência no tocante à arte, considerando a obra literária em estudo neste artigo como uma das mais potentes provocações à separação entre a práxis, a metafísica e a arte, cujos limites Kosik aborda, como bem aponta o estudioso brasileiro. Lembramos que, no marxismo, descartando os fundamentos idealistas do ser ligados à metafísica, funda-se uma ontologia a partir da construção do real com base no material. Cf. sobre Gramsci: ACANDA, Jorge Luis. *Sociedade Civil e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, em que a autora esclarece que, para o marxista italiano, “O imanentismo hegeliano torna-se historicismo; mas só é historicismo absoluto com a filosofia da práxis” (2006, p. 127), na qual se considera os trabalhos humanos (sociais, artísticos, científicos). O que Konder sugere, portanto, é que haveria, para Kosik, um dado para além da práxis, comum a qualquer criação histórica materialista possível e sobrevivente aos tempos, o que representa uma interessante (contra)posição frente ao que o marxismo consolidou como materialismo histórico.

que é a outra face da moeda do divino. É o próprio Deus que é recriado na anulação do pecado e da moral, figurado nas potências da agitação, da vida e da morte presentes na natureza, entre o São Francisco e as Veredas-Mortas. Entre o pensar e o guerrear. Na diluição de tais dualismos, nos desnudamentos dos fenômenos, só resta o perigo de viver:

Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que o outro queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa? Tudo era para sobrosso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. E por isso eu não tinha licença de não me ser, não tinha os descansos do ar. A minha ideia não fraquejasse. Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo! (ROSA, 2001, p. 436).

E é parte do viver o perigo do contar. Há passagens, no relato do protagonista de *Grande Sertão: Veredas* que são marcas da dúvida sobre o fazer de sua história, similar à aflição de não saber o que dizer frente às adversidades dos fatos narrados e seus desconhecidos teores:

E foi assim que as horas reviraram. – A meia-noite vai correndo... – eu quis falar. O cote que o frio me apertava por baixo. Tossi, até. “Estou rouco?” --- “Pouco...” --- eu mesmo sozinho conversei. Ser forte é parar quieto; permanecer. Decidi o tempo --- espiando para cima, para esse céu: nem o setestrêlo, nem as três-marias, --- já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo. A vulto, quase encostada em mim, uma árvore mal vestida; o surro dos ramos. E qualquer coisa que não vinha. Não vendo estranha coisa de se ver. (ROSA, 2001, p. 436-437, grifos do autor).

Aparentemente, o diabo é a força de Riobaldo frente às emergências. É a possibilidade de um domínio *dele* sobre os acontecimentos. No fundo, porém, ele é a metamorfose de Riobaldo (entre sentimento, razão e ação) nas circunstâncias, o disfarce de Riobaldo para si mesmo na relação com o outro: em termos da história em Kosik, o demônio é a *não-razão histórica* (KOSIK, 1976, p. 236) com a qual a razão histórica entra em conflito a cada produção da história, gerando a impossibilidade de qualquer fixação de interpretação da realidade e do tempo pelo homem. É também a força da natureza, da totalidade, em enfrentamento da razão enquanto pretensão de totalidade.

1.1.2 A hermenêutica e a história

Conforme demonstrado anteriormente, Kosik faz frente ao que o idealismo alemão colocou como responsabilidade da história ou sua função. O sentido em se fazer história, segundo ele, não está, portanto, fora dela:

Assim que o renascimento descobriu que o homem é criador de si mesmo e que pode ser aquilo que ele mesmo se faz, anjo ou besta, leão humano ou

urso humano, ou *qualquer outra coisa*, tornou-se logo evidente que a história humana constitui o desdobramento destas “possibilidades” no tempo. O sentido da história está na própria história: na história o homem se explicita a si mesmo, e este explicitamento histórico — que equivale à criação do homem e da humanidade — é o único sentido da história. (KOSIK, 1976, p. 236, grifos do autor).

Isto a iguala a qualquer outra matéria da história e, assim, ela, enquanto texto e ideologia, se torna passível de revisão e crítica. Nisto se insere a linguagem¹⁷. Ora, de que matéria em comum são feitas a história e a literatura senão a linguagem e a interpretação? E, considerando aqui Riobaldo como personagem de constante autoexplicitação, indagador das causalidades, inquiridor de si e do universo, como ignorar que, em sua insatisfação com o que ele encontra frente ao que o possa definir, ele está *balbuciando*, em intensa procura dos *nomes* a dar para o que é ele quanto ao que acontece para consigo e para com os outros no mundo¹⁸?

Nesta atribuição que Kosik dá à linguagem na história, ou seja, não fazendo da linguagem um produto de submissão à história metafisicamente projetada para o bem, mas como uma atividade humana libertadora no instante em que ela se faz em um homem que reconhece em si uma ação particular, *sua*, na linguagem e no tempo, vislumbramos a fronteira da história com a matéria-prima de todo escritor, à qual Rosa deu lugar, na figura de seu personagem-historiador-de-si e falador-de-si, não só à linguagem *para* a história, mas à linguagem *para* a arte. A incompreensão que ronda a arte literária através dos tempos seria similar à que cerca o homem que tenta *criar-se* na história e, para isto, precisa diferenciar-se dos demais¹⁹: “Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo.” (ROSA, 2001, p. 32-33).

Kosik e Rosa, então, colocam para seus leitores a seguinte questão: será necessário, para um *refazimento* original do homem na história, a arte? Seria a

¹⁷ “A substância social objetiva sob o aspecto das forças produtivas materializadas, da linguagem e das formas de pensamento, é independente da vontade e da consciência dos indivíduos, mas existe somente por meio da sua atividade, de seu pensamento e linguagem” (KOSIK, 1976, p. 238, grifos do autor).

¹⁸ “Dar nomes [...] envolve a articulação entre sujeito e objeto que se desdobra no processo de objetivação/exteriorização [...] conecta dialeticamente a universalização do nome e a particularidade do objeto concreto nomeado” (LESSA, 2007, p. 94). “Essa complexa operação de *dar nomes* possui uma característica bastante peculiar: desdobra-se espontaneamente no ser social. [...] O complexo social da fala evolui sem requerer a intervenção de um grupo de especialistas [...] seu poder de influência sobre a evolução de uma língua é [...] muito menor que os impulsos que brotam da vida cotidiana” (LESSA, 2007, p. 95).

¹⁹ “Com gosto... Como é de são efeito, ajudo com meu querer acreditar. Mas nem sempre posso. O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre — o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!” (ROSA, 1994, p. 14-15, versão digital).

arte o único meio? Caso entendamos a arte como única atividade na qual está evidenciada a particularidade humana constitutiva da construção histórica particular, sim.

O que faz de *Grande Sertão: Veredas* uma obra-prima é esta convocação à reconstrução de sentido, propulsionada pela arte através do deleite estético e pelo ato histórico na consideração do que este prazer de ler relembra remotamente dos aspectos conflitantes do pensamento em constante trabalho dialético no empreendimento da formulação histórica. As fronteiras entre a historicidade e a literatura estão, portanto, na criação do narrar, na inventividade. É então que se encontra a história, a partir da lacuna deixada pelo anseio de plausibilidade dela mesma, como fantasma na literatura, a qual transforma esta lacuna, esta potência antes não assistida, em fala ou escritura, em produto humano. Aqui encontramos uma fresta a partir da qual se entrevê Rosa e Riobaldo como espelhos e disfarces um do outro, assim como a linguagem literária pode resultar em uma produção histórica na medida em que é uma crítica a esta, registro da impossibilidade de sua completude.

1.1.3 A história e a literatura

Isto toca e modifica profundamente a concepção de que o romance teria características do realismo ou de uma adesão panfletária ao discurso de um grupo cultural historicamente oprimido (jagunços, sertanejos etc.). Não seria, portanto, um projeto rosiano “dar voz ao sertanejo”, mas uma consequência de um trabalho literário em que o modo como a linguagem é operada indica o que todos os homens, em *totalidade*, fazem *individualmente* com a linguagem. A escolha pela figura controversa de Riobaldo na sua relação com o sertão, seria, não casual, claro, mas uma oportunidade de dar um tom ancestral (o eco do passado presentificado em uma cultura que se afirma, perante os tempos modernos, no anacronismo) ao discurso múltiplo de Riobaldo: o elemento de tradição da prosa; mas, antes disto, *a voz da invenção individual que cria uma cultura em detrimento de uma outra cultura de voz e da voz de uma outra cultura*. Adorno nos chama a atenção para o perigo do termo *realismo* quando se trata do romance contemporâneo: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como as coisas realmente são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo.” (2003. p. 57, grifos do autor). Em convergência, em sua *Palestra sobre lírica e sociedade*, Adorno volta a tratar “das coisas como realmente são”, afirmando que, por mais que se julgue comumente que a lírica, quando relacionada à sociedade enquanto a teoria literária a aprecia, se torne objeto subjugado às questões sociais e, portanto, determinável e limitado por esta inoportuna aproximação, não é a isto que deve vir uma leitura da lírica. Ele aponta: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.” (ADORNO, 2003, p. 66). E acrescenta, ainda, que

[...] o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não

subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p. 66).

A história ligada a Deus, avaliada anteriormente, produz uma falsa uniformidade dos homens, algo puramente ideológico, que aplicada à literatura, não considera o apelo do individual ao universal, mas instaura uma questionável lei universal pela razão ideológica de um grupo social. Nesse sentido, Adorno critica o que se ignora da poesia, da história e da sociedade, o potencial de criação que se liga à intuição poética, que liga o particular ao universal enquanto natureza das criações humanas (arte e história em especial). Em uma apreciação da lírica em relação com o social, enfatizar-se-ia, desta forma, o que o poema em si mostra de percepção da interação com o mundo, sem que o olhar do leitor tenha exigências históricas ou sociais sobre o poema.

A lírica rosiana encontra-se, portanto, com sua prosa, porque a retirada ou fragmentação do sentido histórico das palavras expressa esta libertação do sujeito do qual Rosa faz um personagem. Mas como contar, com palavras tão novas e exclusivas, uma história? A solução que Rosa encontrou para este impasse foi o próprio correr da história, a própria narrativa, que ora obscurece o sentido da palavra e do contado, ora o revela *na ação de contar e de “linguajar”* do homem Riobaldo, como em “ — *Nonada*. Tiros que o senhor ouviu [...]” e “O senhor *nonada* conhece de mim; [...]” (ROSA, 2001, p. 23 e p. 611, respectivamente, grifos nossos); “O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. *Nonada*.” (ROSA, 1994, p. 875, versão digital, grifos nossos).

A ARTE – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se há alguma formulação do autor Guimarães Rosa em torno de algum propósito exterior ao seu romance, ela está na ligação entre o ato reinventivo de Riobaldo sobre sua história e a reinvenção de si nela, que pode chegar a quem lê como exemplo do mais abnegado intento de descobrir-se sem saber como, pois não há finalidade humanística (no sentido idealista do termo) no contar, no narrar; assim, o diabo encontra espaço para assomar porque “Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele...” (ROSA, 2001, p. 58).

Rosa desfere, neste âmbito, seu golpe de linguagem, seu tiro no entendimento comum da linguagem e da narrativa: ele conta e faz da narrativa de Riobaldo o fluxo em que se inserem os sentidos. Faz da lírica a decomposição poética da palavra, que mira nas suas partículas para a rearticulação da linguagem, tão estranha, mas também tão familiar, remetendo ao que Adorno chamou de *a manifestação do aspecto não captado*, o que no homem se desconhece enquanto ele vive, mas que ele tem ânsia de conhecer. Porém, na

poesia, como ela se faz arte no que reserva de mistério, só dá intuição deste desconhecido. Intuição que, segundo Adorno, deveria ser para o ser social o próprio fundamento da construção histórica, livre das construções humanas preestabelecidas e das micro e macropolíticas que forjam grilhões à sensibilidade e ao pensamento autêntico dos indivíduos — e, portanto, também à linguagem destes.

Ao despojar-se dos usos comuns da linguagem, Riobaldo conta com uma linguagem só *sua*, sendo que esta linguagem só sua é a *arte* de Rosa. Nela há uma forte fusão entre a narrativa e a poesia e muito do poético está guardado no que a palavra, objetivamente, não oferece em sentido pleno, em consonância com o que, em Riobaldo, é indeterminação pessoal e histórica. O romance impõe, dessa forma, que o leitor faça pacto com o mistério da linguagem, com o que nela há de indefinível ainda, de promessa de entendimento, de imagem. Neste sentido, a referencialidade da linguagem ao objeto se desfaz, dando lugar a uma estranha familiaridade não só do uso da palavra, mas de sua *articulação e invenção*.

REFERÊNCIAS

ACANDA, Jorge Luis. **Sociedade Civil e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2003.

AQUINO, Jefferson Alves de. Leibniz e a Teodiceia: o problema do mal e da liberdade humana. In: **Revista Philosophica**, n. 28: Departamento de Filosofia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

BOLLE, Willi. Guimarães Rosa e a tradição dos retratos do Brasil. In: **grandesertão.br**: O romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da História**. Tradução de Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1995.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Tradução de Célia Neves e Alderico Toríbio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LESSA, Sérgio. **Para compreender a ontologia de Lukács**. Ijuí: Editora Unijuí, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. O diabo na rua, no meio do redemoinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. O diabo na rua, no meio do redemoinho. Editora Nova Aguilar – Biblioteca Luso-Brasileira, 1994. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/carloshgn/files/1/20292/GrandeSertoVeredasGuimaresRosa.pdf>> Acesso em: 11 nov. 2015.