

DIÁLOGOS IBEROAMERICANOS: GRANDE SERTÃO: VEREDAS ENTRE REGIONALISMO E VANGUARDA

Marli Fantini¹

RESUMO: O objetivo central deste trabalho é a abordagem de um importante fenômeno literário produzidos no Brasil e na América Latina durante o final do século XIX e início do século XX. Trata-se da “síntese inesperada” do regionalismo conservador e localista com o universalismo vinculado às vanguardas europeias, tendente a rupturas e projeção virtual do futuro. A inter-relação entre esses dois modos resultará numa nova vertente a que Ángel Rama chamou de “transregionalismo”; e Antonio Candido, de “super-regionalismo”. Um resultado dessa mudança é a possibilidade de diálogo do romance Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa, com o romance regionalista de Graciliano e o painel cubista Guernica, de Picasso.

PALAVRAS CHAVES: Regional e Universal, Vanguardas, Guimarães Rosa, Picasso, Graciliano

ABSTRACT: The main objective of this paper is the approach of a literary phenomenon made in Brazil and in Latin America during the end of the nineteenth century and beginning of the twentieth century. It is about the “unexpected synthesis” of the conservative and localist regionalism linked to the European avant-gardes, tend to the abruption and virtual projections of the future. The interrelationship between these two ways will result in a new strand that Ángel Rama used to call “transregionalism”; and Antonio Candido used to call “super-regionalism”. A consequence of this changing is the possibility of dialogue between the romances “Grande Sertão: Veredas”, Graciliano Ramos’s regionalist romance and the cubist painting “Guernica”, made by Pablo Picasso.

KEY WORDS: Regional and Universal, Avant-Garde, Guimarães Rosa, Pablo Picasso, Graciliano Ramos

Este artigo pretende enfocar o trânsito entre o regional e o universal no romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa e sua inter-relação com outras obras. Dentre outros, pretendemos verificar fatores interferentes nesse processo de circulação, seja em decorrência de mesclas geradas pela colonização ibérica ou em razão do forte influxo de vanguardas europeias na América Latina. A tradição nativista e a matriz acentuadamente regional, fortes aliadas da defesa da diferença de nossos territórios literários, geopolíticos e culturais, foram, durante séculos, uma marca dominante de poesia, teatro e

¹ Universidade Federal de Minas Gerais.

narrativas voltadas pela resistência à aculturação e defesa da autonomia dos locais de nossas culturas. Daí, dentre outros fatores evidentes em nossas literaturas, a persistência de temas regionalistas com forte colorido nativista.

Antonio Candido o justifica no “Prefácio da 2ª edição”, da *Formação da literatura brasileira*, onde ele salienta uma espécie de identidade “empenhada” em nossa literatura. Não sem dúvida no sentido social ou ideológico, mas em razão do investimento de escritores e críticos na “construção válida no país”. Ao escreverem, diz ele, estariam construindo o processo histórico de formação da nação e nele se inscrevendo (Candido, 2006, p. 19 -20). Então, fazer literatura seria, de algum modo, fazer a nação.

A literatura do Brasil, como a de outros países latino - americanos, é marcada por esse compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistente na literatura da velha cultura (Candido, 2006, p. 20). Portanto, a relação entre fazer literatura e fazer a nação diz respeito ao movimento de resistência daqueles escritores cuja “alma crivada de raças” (Andrade, 1987, p. 267), conforme feliz imagem poética marioandradina, os impele à contingência de fazer literatura “interessada”, tal qual a entende Candido. Ou seja, trata-se de almas condenadas ou redimidas pela prática de assimilar e, concomitantemente, transgredir as imposições linguísticas, estéticas e culturais de seus respectivos colonizadores. Diferentemente, portanto, de almas desobrigadas desse secular movimento de mão dupla, vimo - nos, desde há muito, impelidos a reconhecer a nossa falta e nosso excesso de origem, a retroalimentar uma iterativa e reciclável heterogeneidade étnica, linguística e cultural. Sempre obrigados a portar, nas mãos borradas, a “pena da galhofa e as tintas da melancolia”, um instrumento auto ficcional de escrita e reinscrita, construção e reconstrução de nós mesmos e da nação.

O processo formativo da literatura brasileira significa então para Candido a “síntese de tendências universalistas e particularistas”. Para identificar os momentos decisivos desse processo, ele distingue antes a “literatura propriamente dita” das “manifestações literárias” (produções isoladas, esparsas, sem continuidade verificável, sem transmissão significativa e sem, portanto, historicidade e relevância para a formação da literatura brasileira. Diferentemente de tais manifestações, a “literatura propriamente dita”, além de mostrar - se integrada a uma série de quesitos ou denominadores comuns (língua, temas, imagens), deveria dotar-se de natureza social e psíquica, conter elementos históricos manifestos e literariamente organizados, fazendo da literatura um “aspecto orgânico da civilização” (Candido, 2006, p. 25).

A “literatura propriamente dita” é aquela que será inserida num sistema literário nacional que, sendo uma “espécie de transmissão de tocha entre corredores”, assegurará a transmissão da “continuidade literária” das obras produzidas no país. Ao realizar seu desígnio, tal literatura estará interagindo com outras de valor equivalente, de sorte a fundar um “sistema”, cujos alicerces definiriam a “continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de “formação literária” (Ibidem). Os alicerces ou os tripés que conferem sustentação ao “sistema” são, dentre outros fatores, assim formulados por Candido:

Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de

público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veledades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (Ibidem).

No setecentos brasileiro, dentre sobretudo os “poetas mineiros”, Candido identifica um momento de valorização da rusticidade, da vida bucólica e, no limite, o indianismo manifesto por Basílio da Gama e, respectivamente, por Santa Rita Durão. Ele reconhece, no gênero praticado por ambos os poetas, uma reinterpretação do diálogo campo - cidade, a releitura local do patrimônio clássico com matizes da tradição bucólica italiana: “Como a vara da lenda, o cajado dos pastores virgilianos, fincado no solo brasileiro, floresceu em cocares e plumas misturando velha seiva mediterrânea à claridade do dia americano ” (Candido, 2006, p. 64).

É, portanto, a partir do diálogo de poetas ilustrados, em trânsito geográfico, literário e cultural entre Brasil e Europa, que podemos observar o tensionamento entre a poesia árcade brasileira – com relevo para os cenários que florescem dentre os poetas mineiros – e as paisagens desenhadas na poesia árcade e neoclássica europeia em geral e particularmente na portuguesa e com quase igual peso, na italiana. Dentre os poetas da chamada “ Escola Mineira”, destacam-se Frei José de Santa Rita Durão, José Basílio da Gama, Tomás Antônio Gonzaga, Inácio José de Alvarenga Peixoto, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, Cláudio Manuel da Costa.

Em seus cenários móveis, a partir de algo como uma “mirada estrábica” (PIGLIA, 1991 , p. 64), Claudio desloca e entrecruza imagens, ideias e paisagens locais com paisagens portuguesas, como nestes versos: “Que muito, ó musas, pois, que em fausto agouro / Cresçam do pátrio rio à margem fria / A imarcescível hera, o verde louro!”. Ao transportar uma ninfa do Rio Mondego (Portugal), para as águas do Ribeirão do Carmo (Vila Rica), esses versos setecentistas estabelecem um entre-lugar literário e cultural entre a velha nação europeia e a nascente nação brasileira. Institui -se, assim, o clima ideal para a constituição do nacionalismo que culmina na vertente muitas vezes exacerbada no Romantismo. A mesclagem literária e cultural apreendida nos versos de nossos árcades e neoclássicos, constitui, segundo Candido, um dos fortes marcos fundacionais da literatura brasileira como “sistema”.

Fazendo as ‘ nostre Indiane’ aplaudirem Metastasio e Tetis nadar no Recôncavo; metendo ninfas no Ribeirão do Carmo e no próprio sertão goiano, os escritores asseguravam universalidade às manifestações intelectuais da Colônia, vazando-as na linguagem comum da cultura europeia (Candido, 2006, p. 73).

O entre-lugar do discurso latino-americano

O desterramento involuntário de nossos primeiros poetas os compele a ocupar o lugar nenhum da “distopia” em sua própria terra. Na melhor das hipóteses, cria-se-lhes a obrigação de criar um espaço simbólico, um “entre-lugar”, uma fronteira entre a metrópole e sua/ s colônia/s. Conforme postula Silviano Santiago, um conflitivo, turvado e simbólico *locus* de enunciação, a partir do qual que o escritor latino - americano possa aprender a manejar a língua da metrópole para, em seguida, combatê-la. Em lugar da cópia servil ao “modelo” ou do silêncio que só reforçariam a dependência e a submissão desejadas pelo colonialismo cultural, Santiago sugere que o intelectual latino - americano marque sua diferença, guardando um lugar – ainda que na segunda fila – no cenário internacional. Lugar que, instituído no entre - lugar, deverá ser demarcado por uma geografia “ de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência ” (Santiago, 1978, p.18).

Marcar lugar, refletir, falar são formas nucleares de dilatar o espaço simbólico por onde florescem as culturas latino - americanas considerando que trazem, a partir de seus primeiros encontros e confrontos com povos ibéricos, a marca de vozes, temporalidades e histórias entrelaçadas e plurais. É desse conflitivo e turvado *locus* de enunciação que o escritor latino - americano deve, segundo Santiago, aprender a manejar a língua da metrópole para, em seguida, combatê-la. Em lugar da cópia servil ao “modelo” ou do silêncio que só reforçariam a dependência e a submissão desejadas pelo colonialismo cultural, o crítico sugere que o intelectual latino- americano marque sua diferença, guardando um lugar – ainda que na segunda fila – no cenário internacional. Esse lugar, instituído no entre-lugar, deverá ser demarcado por uma geografia “de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência (Idem, ibidem).

Em razão de sua produção literária e intelectual se localizar em *loci* de enunciação ambivalentes – forjados entre a assimilação e resistência aos padrões hegemônicos da metrópole – intelectuais e escritores latino-americanos se veem obrigados a traduzir, em seus poemas e narrativas, a consciência de não possuir história, de ter que reavivar tradições perdidas e alheias, de viver em espaços distópicos, em tempos anacrônicos. Essa perspectiva por eles adotada se traduz no conceito de “mirada estrábica”, estratégia desenvolvida no sentido de manejar o olhar, volvendo um olho para sua terra natal – um *locus* de enunciação – e o outro para a inteligência europeia (Piglia, 1991, p. 64).

Steiner discorre sobre a estraneidade e o exílio sofridos por quem cria arte em situação de quase barbárie, a exemplo de Nabokov ou Céline nos quais reconhece a condição de “desabrigados e errantes através da língua ” (Steiner, 1990, p. 21). Escritores e intelectuais latino - americanos, em convergência com os poetas descritos por Steiner, viram- se compelidos a escrever em língua estrangeira, para eles quase ilegível. Diáspóricos em sua própria casa e em sua própria língua, viram-se eles na condição extemporânea e extraterritorial em tempos e territórios que lhes foram arrancados por seus colonizadores. Uns e outros, portanto, condenados a ser e não ser ao mesmo tempo, como “nômades em casa em várias línguas, mas sem estarem fixados em nenhuma ” (Idem, p. 51).

Obrigados, por conseguinte, a desdobrar sua perspectiva e seus espaços de circulação, a refazer continuamente sua identidade nacional, suas memórias, e

suas histórias, fossem as individuais ou as coletivas. Entre assimilação e resistência, civilização e rusticidade, sob a mediação da miragem estrábica e a passos trôpegos, vai-se, sob o viés dessa persistente tensão, fortalecendo o sentimento de pertença, de amor à pátria, de nativismo, de nacionalismo, que se manifestará com maior visibilidade no Romantismo.

Antonio Candido, Ángel Rama e a transculturação narrativa

Sempre atento às fervilhantes discussões entabuladas no Brasil, ao longo do século XX, em torno do vínculo entre literatura, cultura e nacionalidade, Antonio Candido irá registrar, em momentos cabais de nossa literatura, flutuações de posicionamentos e sentidos que vão do ufanismo patriótico ao arianismo aristocrático, da reivindicação de mestiçagem à xenofobia, da submissão ao cânone europeu à busca de originalidade e diferença. Não obstante deixar claro que “ser nacionalista” significa lutar radicalmente contra os perigos que ameaçam a autonomia econômica da nação, Candido adverte que, no terreno das fronteiras culturais, as posições devem ser permeabilizadas, a menos que se queira incorrer na repetição de velhos impasses como provincialismo *x* cosmopolitismo, fonte *x* influência, dominação *x* submissão, que não fazem senão reafirmar relações de dependência. Por mais que tais impasses sejam reinterpretados à meia luz das fronteiras que nos constituem, caso não se leve em conta a urgente necessidade de assumirmos nossa multiplicidade cultural, étnica, literária, estará ameaçada a compreensão de uma nacionalidade complexa como a nossa.

Se entendermos por nacionalismo a exclusão de fontes estrangeiras, caímos no provincianismo; mas se o entendermos como cautela contra a fascinação provinciana por estas fontes, estaremos certos. Se entendermos por nacionalismo o desconhecimento de raízes europeias, corremos o risco de atrapalhar o nosso desenvolvimento harmonioso; mas se o entendermos como consciência da nossa diferença e critério para definir a nossa identidade, isto é, o que nos caracteriza a partir das matrizes, estamos garantindo o nosso ser, que é não apenas “crivado de raças” (como diz um poema de Mário de Andrade), mas também de culturas (Candido, 1995, p. 304-305).

Em 1960, Candido trava, em Montevidéu, contatos com Ángel Rama, crítico uruguaio segundo o qual todo exame da literatura deveria caracterizar-se pela “perspectiva culturalista e histórica”. De 1973 a 1974, quando ministrou na Universidade de São Paulo um curso “breve e memorável” (Candido, 1993, p.140), Rama integrou, juntamente com Candido, o grupo de colaboradores da revista *Argumento*; em 1980 e 1983, ele esteve na Universidade de Campinas, “em atividades de integração latino-americana” (Idem, *ibidem*). Rama (prematuramente desaparecido em acidente de avião em novembro de 1983) recebe uma legítima homenagem de Antonio Candido que o situa numa “geração crítica”, formada por intelectuais “participantes” e “desmitificadores”: “Assim estes [sintetiza Candido] transformaram a cultura latino-americana numa fecunda mediação entre a dimensão nacional e a dimensão universal, em lugar da posição retórica e sentimental do passado” (Candido, 1993, p.144).

Além de se ocupar, sob perspectiva comparatista, de escritores da América hispânica, Rama se debruçou na obra de escritores da modernidade brasileira, à procura de uma melhor compreensão do “sistema literário” latino-americano, ou seja, um sistema literário próprio, em dimensão continental, formando o que ele chama “único sistema literário comum”, do qual o Brasil já constituiria parte integrante e não mais um corpo paralelo, como na concepção anterior. Concepção que privilegiava a língua como critério para delimitar o universo literário latino-americano, o que tinha anteriormente levado o próprio Rama,

outros críticos, escritores e intelectuais em geral a excluir o Brasil (considerado um corpo separado no continente), do mundo hispano-americano. A justificativa para a “separação” é a de que tais sistemas literários são constituídos por uma totalidade coerente, sendo “nitidamente diferenciáveis, com estrutura interna própria, constelação temática, sucessão estilística, operações intelectuais peculiares e historicamente reconhecíveis” (Idem, *ibidem*).

Candido destaca ainda a importância das certas distinções no sentido de elas terem possibilitado a Rama reconhecer em São Paulo e Buenos Aires os principais focos da vanguarda na América Latina. Tendo em vista o exame do modo como tais sistemas se manifestam nas duas metrópoles, Rama infere a existência de ‘dois modos’, ambos comuns a todo o subcontinente. Diretamente vinculado às vanguardas europeias e seguindo uma direção universalista, o primeiro “modo” estaria relacionado à pura formulação vanguardista, representando ruptura radical com o passado e projeção virtual do futuro. O segundo “modo”, penetrando a realidade local tendente ao realismo (com a valorização das tradições) e à nostalgia que resiste às inovações do mundo contemporâneo, suscita o regionalismo e a continuidade com o passado. “Como [reafirma Candido] as tendências renovadoras se exprimiram por vezes nos termos do regionalismo, houve na América Latina uma ‘dupla vanguarda’, gerando certa duplicidade difícil de solucionar”. Tal duplicidade veio a gerar o dilaceramento de escritores do subcontinente, situação a que melhor escaparam os escritores brasileiros, graças ao cunho fortemente nacional de sua literatura. “Neste sentido, Rama [conclui Candido] considera *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a articulação mais feliz do sistema literário brasileiro” (Candido, 1993, p.146).

Na estimativa de Candido, Rama teria acreditado que a superação desses dois modos conflitantes só ocorreria mais tarde, mediante a “síntese inesperada” que viria a produzir o traço mais original e fecundo das nossas literaturas. De fato, isso se concretizou como desdobramento da ‘dupla vanguarda’: “a penetração do espírito e das técnicas renovadoras no universo do regionalismo, condicionando a obra singular de autores como José María Arguedas, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, João Guimarães Rosa” (Idem, p. 146-147).

Em *Transculturación narrativa en América Latina*, obra de 1982, Ángel Rama discorre sobre o papel que tais escritores desempenharam na literatura da América Latina. Ao transitar “entre duas águas”, ou seja, entre esferas normalmente distanciadas histórica e culturalmente entre si, a exemplo da tensão entre o local e o universal, a voz e a letra, tais escritores irão proceder como “transculturadores”. Trata-se, justamente, de intelectuais que viveram um período decisivo de sua infância e adolescência em regiões isoladas das grandes metrópoles – a exemplo do sertão de Minas Gerais, de Guimarães Rosa; da costa colombiana, de García Márquez; ou da Jalisco, de Juan Rulfo. Tendo desenvolvido práticas autônomas e endogâmicas, tais regiões ficaram significativamente isoladas do processo de modernização ocidental (Rama, 1989, p. 95-96). Quando os escritores oriundos dessas regiões, geralmente rurais, integraram-se a centros urbanos, absorveram novas influências, sem contudo perder as marcas profundas de sua cultura regional. Servir de mediadores entre sua região de origem e a ordem supra regional é uma das mais importantes tarefas que eles, enquanto escritores e intelectuais, viriam posteriormente a desempenhar. Em outras palavras, graças à mobilidade posicional, foi-lhes possível, via suas narrativas, estender pontes entre setores localistas com padrões culturais próprios (frequentemente muito arcaicos) e um projeto modernizador de maior amplitude.

Nesse sentido, o transculturador é aquele que desafia a cultura estática a desenvolver suas potencialidades e produzir novos significados sem, contudo, perder sua textura íntima. Rama defende que as narrativas de escritores transculturadores, a exemplo de Guimarães Rosa, são

construídas entre os polos da resistência tradicionalista e do impulso modernizador. Esse tensionamento se materializaria em dois grupos básicos de personagens. No polo de resistência, poderiam ser identificadas personagens representativas de sua região, enraizadas ao local e manifestando-se em defesa de suas tradições. No polo de mediação, situar-se-ia o narrador (também ele uma personagem) ou um elemento externo à obra, geralmente identificado ao destinatário. Depositários de um legado cultural, um e outro teriam a tarefa de instituir a inter-relação da tradição regional (arcaica) com a cultura nacional ou transnacional (modernizada) (Rama, 1989, p. 99-100). Tendo como base teórica a premissa de Fernando Ortiz, Ángel Rama entendeu a necessidade de permutar o conceito de “aculturação” pelo de “transculturação” (ORTIZ, apud RAMA, 1989, p. 32-33). Produtivo intercâmbio a desencadear a transitividade entre culturas diferenciadas, sem resultar em perdas importantes para nenhuma das partes, a transculturação seria então um processo mútuo de assimilação e resistência. Ao agenciar o princípio de “plasticidade cultural”, esse processo se legitima como uma resposta criativa do continente latino-americano à modernidade europeia. Entendida dessa forma, a transculturação, processo desencadeador da transitividade entre culturas diferenciadas, é uma operação que gera novas inter-relações, com perdas culturais mínimas para as partes implicadas.

Rama postula que Riobaldo (narrador-protagonista do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa), não diferentemente de outros mediadores culturais latino-americanos, é um personagem “transculturador”. Como tal, ele realiza várias travessias entre lugares praticamente irreduzíveis uns aos outros. No meio do caminho, ele se vê invariavelmente confrontado pelo desconhecimento de si e do outro. Em convergência com as encruzilhadas em que Édipo se vê confrontado por sua própria cegueira, cada fronteira que atravessada por Riobaldo é um espaço ritualístico, aquele abismo sem fundo onde se reconhece em sua falta, sua insciência, o não-saber de si mesmo:

Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo! — só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto mais embaixo, bem diverso do que em primeiro se pensou (...) Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia...” (Rosa, 1984, p. 60).

De fato, nota-se que Riobaldo, além de circular por várias águas, de atravessar muitas fronteiras, de habitar distintos espaços e culturas, de fazer um pacto ficcional com um interlocutor que, diferentemente dele, detém um saber formal e se identifica com normas urbanas, ele, um ex-jagunço se coloca entre bandos antagônicos, entre diferentes naturezas de amor, entre muitas águas, a oralidade e a escrita, Deus e o demônio. Seu relato, ao se dividir em duas partes, duplica a narrativa do romance, reproduzindo e reafirmando, na própria estrutura, o processo de transitividade, mudanças, heterogeneidade, operados no campo estrutural, linguístico e cultural.

A travessia “real” e “metafórica”, através de várias fronteiras, faz de Riobaldo não apenas matriz experimental de um novo perfil de intersubjetividade, mas também o avatar da passagem do universo colonial latino-americano para a modernidade pós-colonial, sob o vetor dos novos paradigmas migrantes que ele próprio produz enquanto narra. Para obter a potência de que necessita para “ficar sendo”, para enfrentar o medo e o perigo de viver e, fundamentalmente, para ter o poder e chefia necessários às mudanças que pretende realizar no brutal universo da jagunçagem, Riobaldo faz ou pensa fazer um pacto com o Diabo. Contudo, temeroso de perder a alma para aquele, experimenta obliterar o pacto. Como num passe de mágica, ele muda o

nome do lugar onde houve o pacto. Isso feito, as “Veredas mortas”, lugar do pacto, se deslocam e se convertem em “Veredas Altas”. Ao mudar o nome do lugar referencial do pacto, ele aplica o princípio da reversibilidade com que recorrentemente opera, podendo refazer a ocorrência, o que lhe confere a veledade simbólica de desconstruir o pacto e imaginariamente dele livrar-se (no real).

Os rituais de travessia do herói rosiano

Riobaldo realiza inúmeras travessias, todas de caráter ritualístico, a exemplo da travessia que realiza numa pequena canoa, com Diadorim, uma espécie da “donzela guerreira”, virgem guerreira vestida de homem, em visível parentesco com heroínas de Novelas de Cavalaria da Idade Média. Eles se conheceram no “porto”, lugar de confluência entre duas águas: o rio de-Janeiro e o rio São Francisco. Ambos são jovens: ele contava dezesseis anos; e Diadorim, uns quinze. Convidado por este, entra com ele numa canoa para uma travessia do pequeno para o grande rio. Frente a seu temor de afogar-se, o novo “amigo” cuidadosamente o anima a encorajar-se. Desde seu primeiro encontro com Diadorim até o reencontro anos depois, o herói iniciático recebe dele/dela conselhos e proteção. Para sempre, nutre um profundo amor (nunca materializado) por ele/ela que será seu guia em vários momentos decisivos de enfrentamento dos perigos do viver. Dentre tais momentos, destaca-se o do “primeiro encontro” entre os adolescentes Riobaldo e Diadorim. O cenário tem em si um caráter iniciático: é o “porto”, e neste caso, lugar de passagem e encontro entre viajantes e forasteiros, espaço ritualístico de travessia de um pequeno rio, o De-Janeiro, e a imensidão do São Francisco.

Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão. Aí pois, de repente, vi um menino encostado numa árvore, pitando cigarro (...). Se deu há tanto, faz tanto. Imagine: eu devia de estar com uns quatorze anos, se. Tínhamos vindo para aqui – circunstância de cinco léguas – minha mãe e eu. No porto do Rio -de-Janeiro nosso o senhor viu (...) Porto, lá como quem diz, porque outro nome não há (...) [O menino] Disse que ia passear em canoa (...) Sentei lá dentro, de pinto em ovo (...) Notei que a canoa se equilibrava mal, balançando no estado do rio (...) O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. – “ Eu não sabia nadar...” (...) Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: t ive medo! (...) Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham lágrimas? Doí de responder: “ Eu não sei nadar...! O menino sorriu bonito. Afiançou: “ Eu também não sei” (...) “ Que é que a gente sente, quando se tem medo? – ele indagou (. ..) – “ Você nunca teve medo”? – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – “ Costumo não...” – e, passado o tempo dum suspiro: – “ Meu pai disse que não se deve de ter...”. (Rosa, 1984, p. 99).

Noutra passagem, quando os jovens são assediados por u m homem que os ameaça sexualmente, Diadorim, fingindo aceitar o assédio, desembanha uma faquinha e fura o homem, que foge gritando de dor. Riobaldo, assustado, temendo represália, é novamente acometido pelo medo e implora ao amigo que fossem embora logo. – “Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...”

– ele me moderou, tão gentil. Me alembrei do que antes ele tinha falado, de seu pai” (Idem, p. 101).

Malgrado por um triz, o texto rosiano põe em convergência anacrônica Beatriz e Diadorim, duas das mais adoráveis amadas mortas da literatura. A primeira, personagem modelar imortalizada n’*A divina comédia*, a guiar Dante em sua travessia celestial; a outra, ironicamente a guiar Riobaldo, em suas travessias infernais, cindido entre o medo e a coragem, os pactos e as traições. Ambas espectrais, mas sempre presentes na sua ausência. Não diferentemente de sua aproximação com este modelar personagem de uma obra universal, Riobaldo entra em relação de semelhança e diferença com outros heróis canônicos, com personagens míticos e bíblicos, para, como eles, encontrar seus caminhos – entradas, meios e fins – com a ambição de descobrir o sentido de sua vida, seus desejos, como atingir seus objetivos, e principalmente, como os antecessores gregos de seu criador, conhecer-se a si mesmo. Por quê? Para quê? são aporias filosóficas com que nosso herói sertanejo, como tantos filósofos, persegue a razão e a finalidade do viver. Daí as indagações de Riobaldo sobre as razões e a finalidade do encontro com sua estrela guia, num “porto”, num lugar em que se dá a confluência de dois rios, duas águas:

“Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço: por que foi que precisei de encontrar aquele Menino? (...) Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo? (...) Por que foi que conheci aquele Menino? O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? (Rosa, 1984, p.125-126).

Ser e o não ser ao mesmo tempo

Trata-se de questões não apenas pessoais, mas profundamente humanas, de natureza universal, filosófica e aporética. Especulações existenciais que acometem qualquer ser humano, em qualquer aldeia, à beira de um rio, no sertão mineiro ou numa grande metrópole como São Paulo, Madri, Nova York ou Paris. São heróis ou pensadores que se veem acometidos por angústias existenciais como pode ocorrer a qualquer ser humano. Este é um dos modos mediante os quais Guimarães Rosa faz interagir o regional com o universal. Ou seja, seus personagens via de regra se localizam em contextos arcaicos e endogâmicos, resistentes a mudanças, mas vivendo conflitos demasiadamente humanos. Ou através do contato com a universalidade dos mitos que abordam experiências, estados ou sentimentos geradores de conflitos, como o medo e a coragem, as situações extremas de violência e morte a exigir a superação do medo para o enfrentamento do inimigo exterior ou interior, real ou imaginário. Para tanto, carece de ter coragem até mesmo para conhecer-se a si mesmo e, então, poder assumir a própria potência, como podemos ler neste trecho em que surpreendemos nosso ambíguo e angustiado herói em um de seus momentos de profunda e paradoxal aporia frente a seus dilemas mais irredutíveis: “E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, esta coisa: eu somente queria era — ficar sendo” (Rosa, 1984, p.392).

Para tanto, esse personagem encontrará, em suas trajetórias, diversos guias e mediadores que o ajudarão a se descobrir a si mesmo para, então, como muitos heróis dos mitos, das tragédias, da Bíblia ou mesmo da literatura, poder ultrapassar seus conflitos e dificuldades. Isso feito, ele poderá até mesmo ajudar os outros e ao mundo a se transformar. Sob a mediação simbólica de um outro (seu entrevistador que vem de fora, de uma outra cultura) Riobaldo, um ex-jagunço, começa a interagir com perspectivas, paradigmas e conhecimentos nunca dantes

vivenciados. A entrevista concedida a um senhor “de suma doutoração” constitui em si uma das muitas travessias riobaldianas do real para o simbólico. Ou seja, da insciência para a consciência de si mesmo e do outro, de uma história vivida sob condições bestializantes ao processo de especulação filosófica, à humanização. Todavia, enquanto sob condição subumana e subescravizada, viveu parte de sua vida jovem e adulta tão somente enquanto um aparato bélico nas mãos de senhores de terra, numa região rural, arcaica e hostil, onde o real se manifesta por meio de tiroteios, degolas, intermináveis guerras. Entretanto, a passagem do real em estado bruto para o relato, somente se torna possível graças à delicada e humanizadora mediação de um culto entrevistador “de outro lugar”, homem de “suma doutoração”.

Contando com a escuta sagaz e sutil de um interlocutor que o ouve sem críticas ou julgamentos, o ex-jagunço lhe confia sua traumática história de lutas, culpa e luto mal resolvido e lhe explica que somente concedeu a entrevista, logrando relatar tudo ou quase tudo que viveu graças a sua conduta sigilosa, respeitosa: “De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. Não crio receio. O senhor é homem de pensar o dos outros como sendo o seu, não é criatura de pôr denúncia” (Idem, p. 91).

A voz que se enuncia ao longo do texto é a de um sujeito lacunar e, portanto, faltante e melancólico, que paulatinamente aprende sobre si mesmo e sobre o outro, muito graças, como foi dito, à mediação e ao sigilo ético de seu interlocutor. Clivado entre medo e coragem, ou para apropriar Drummond, frente a “coisas que ainda não são, mas tremem de vir a ser”, o sujeito do conhecimento deposita, portanto, sua confiança no mediador. O que não sabe, aprende ao longo da interlocução: devolver, sábia, reflexiva, perspicaz e às vezes irreverente e provocativamente, aos questionamentos a ele endereçados: “Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda” (Rosa, 1984, p.93).

Como especular ideias frente à brutalidade do real?

No universo da jagunçagem, onde “coronéis” lutam visceralmente por posse de terras, poder político e econômico, jagunços como Riobaldo sobrevivem em condição de escravidão e, na melhor hipótese, de semi-escravidão. Em contextos dessa natureza, buscar o conhecimento de si mesmo pode parecer uma veleidade quase inverossímil. Entretanto, as inúmeras travessias e reviravoltas na vida do ex-jagunço levam-no a muitos feitos heroicos que irão conferir-lhe poder, fortuna e a construção paulatina do próprio universo simbólico, mediante os quais é-lhe plausível transcender a brutalidade do real (e do opressivo meio rural) e encontrar o caminho da superação frente ao sofrimento e às perdas. Não obstante a melancolia ainda a assombrá-lo, é possível perceber que, sob a mediação do seu douto interlocutor, ele começa a falar de sua história sob uma perspectiva intersubjetiva, recolocando-se assim em novos posicionamentos. Ele, assim, vai aos poucos e com tropeços aprendendo a especular, a intercambiar ação, reflexão e sabedoria. A conhecer-se melhor a si mesmo e ao outro, como se lê na passagem abaixo em que já começa a perceber as mudanças realizadas a partir de passagens de brutas experiências de reificação e insciência para a consciência, para a capacidade de refletir e equacionar. Ou seja, na passagem do real para o relato, o narrador se percebe capaz de elaborar o vivido e transformá-lo. Se antes só agia e sobrevivia sem pensar, no presente do relato, já se mostra capaz de especular ideias, de filosofar sobre a experiência vivida.

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os 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

idéia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso (Rosa, 1984, p.11-12).

Assim, o desejo de mudar a própria história de reificação e subalternidade é uma das missões do herói sertanejo. A outra missão, não tão difícil, porém mais heroica, é acabar com o “mal da jagunçagem”, uma peste socioeconômica e existencial de homens que vivem sob as condições bestializantes que ele próprio viveu. Trata-se, neste caso, de processos que se cruzam de forma a desembocar em subjetividades intersubjetivas. Em outras palavras, a realização de um feito que rompe fronteiras, abre caminho para novas formas de diálogo e interatividade. Quiçá uma travessia do local para o universal, do regional endogâmico e embrutecido pela ganância de latifundiários, para um âmbito de mais amplo, mais humanizador, sem as restrições locais. Espaços sem lugares capazes de comportar a heterogeneidade de línguas, culturas e etnias a desencadear inter-relações efetivas entre diferenças. Riobaldo o realiza quando aprende a permeabilizar sua perspectiva mediante o/s foco/s oblíquo/s e manejáveis em dupla perspectiva, como a daquela “mirada estrábica”, de que trata Ricardo Piglia. Colocando-se em posição transitiva, Riobaldo pode manejar sua memória, suas fronteiras, ser sempre outro e buscar outros lugares, quiçá um espaço poético onde lhe seja dado compartilhar desejos e realizações, seja com seus pares ou com seus ímpares, no âmbito regional ou no universal.

Ao encarnar a condição ambígua de jagunço e letrado, de atravessar muitas águas e fronteiras, passear na mão dupla entre local e universal, Riobaldo aprende a se posicionar em vias de mão dupla, de forma a poder, com base no princípio da permeabilidade, bordejar extremos e deslizar de uma a outra margem, sem, contudo, se fixar em nenhuma. Portanto, quando entremescla as “verdades” de margens e bandos opostos, o Riobaldo “cerzidor” aprende (e ensina) a relativizar as certezas culturais de cada polo. Desse modo, as margens por ele abertas são as terceiras margens onde, sob a desierarquização dos absolutos, passam a vigorar a heterogeneidade e o hibridismo linguístico, temporal, geopolítico e cultural.

“Eu sou donde eu nasci, eu sou de outros lugares” (Idem, p. 271) é aquele paradoxo que Riobaldo pronuncia, dentre outros sentidos, no de afirmar e concomitantemente negar a premissa essencialista de que nossa identidade se alicerça tão somente no barro que nos moldou. Se identidade é permanente construção, o “conhecer-se a si mesmo” que Riobaldo tanto persegue é um processo sempre em curso, sob a mediação de outrem, de um si mesmo não ensimesmado, mas um si em travessia, um si sendo sempre outro. Uma subjetividade intersubjetiva, universal, a travessia da travessia, sob o foco oblíquo, transversal e desdobrado. Colocando - se em positividade móvel e transversal, Riobaldo logra manejar sua memória, suas fronteiras e ser sempre outro. É assim que, ao encarnar a condição ambígua de jagunço e letrado, de atravessar muitas águas e fronteiras, ele se posiciona numa linha de fuga que lhe possibilita bordejar extremos e permeabilizar verdades, fronteiras e línguas cristalizadas. Portanto, quando entremescla as “verdades” de margens e bandos opostos, Riobaldo desponta não somente como um personagem exemplar da literatura super-regional brasileira/latino-americana, mas também como um mestre de diplomacia num meio hostil, como o do submundo dos latifúndios e da jagunçagem. Sob o viés dessa sua poética intersubjetiva ele nos pode dizer que “mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende” (Rosa, 1986, p. 289).

Meio jornalista, meio escritor, meio etnólogo, o entrevistador de Riobaldo anota em suas cadernetas de campo o depoimento do ex-jagunço iniciado nas armas e nas primeiras letras. Este se impusera, como supra mencionado, a tarefa heroica de livrar o sertão do “mal da jagunçagem”. A despeito de ter cumprido sua missão guerreira, de ser representante dos valores de sua comunidade e, enquanto tal, responsável por transformações de ordem ética, política e sociocultural, Riobaldo possui, diferentemente de heróis canônicos, uma estatura bastarda, periférica, reificada, decorrente de condições de subdesenvolvimento, sub-humanidade e subalternidade do grupo socioeconômico que ele encarna e representa. O processo de reificação e bestialização a que os jagunços são submetidos é percebido e explicitado pelo “chefe” Zé Bebelo que assim o explicita a Riobaldo: “Só eu... ou você mesmo, Tatarana. Mas a gente somos garrotes remarcados” (ROSA, 1984, p.398). Riobaldo constata por si mesmo que não passa, como os demais jagunços, de “ser homem muito provisório” (Idem, p. 386); ou ser um qualquer, sem nome próprio, um anônimo qualquer, um “fulão e sicrão e beltrão e romão – pessoal ordinário” (Idem, p.58).

Não possuindo a autoridade da narrativa épica ou da crônica oficial, o testemunho oral do ex-jagunço só se tornará exemplar e só terá assegurada sua aura, se entrar em interlocução com alguém cujo saber ou suposto saber seja capaz de conferir-lhe legitimidade e assegurar-lhe a difusão. É sobretudo nesse sentido que o romance se constrói sob a forma de depoimento – monodialogo, na expressão de Rama, ou “diálogo pela metade”, na de Schwartz (1981, p 38). A despeito de se afigurar como uma entrevista, as únicas palavras que se ouvem no romance rosiano e que reverberam no espaço discursivo são as do sujeito da enunciação, ou seja, do narrador-protagonista do romance, como se estivesse respondendo às perguntas de seu entrevistador. É como se o autor implícito estivesse dando hora e vez à voz recalcada de um sujeito subalterno, um sujeito sem voz e sem história.

Terminada a leitura do romance, damo-nos conta de que o depoimento de Riobaldo é um discurso dialógico a se desdobrar de interior das enumeráveis perspectivas por ele aprendidas e adotadas durante a entrevista. Na mescla e na proliferação de perspectivas distintas e vozes polifônicas, o tempo se fratura, as fronteiras se permeiam, as línguas se hibridizam e culturas heterogêneas podem entrar em diálogo e interação, realizando, assim, o processo de transculturação topológica e narrativa. Para restaurar a coexistência entre sistemas díspares, permeabilizando assim a excessiva distância que os separa, Riobaldo opera como um transculturador que, não diferentemente do escritor-diplomata, autor do *Grande sertão: veredas*, lança pontes sobre o vazio que se interpõe entre as várias instâncias que lhe cabe mediar, como ele próprio enuncia nesta passagem: “Só quando se tem rio fundo, ou cava de buraco, é que a gente por riba põe ponte...” (ROSA, 1984, p.432). Estes são alguns dentre outros procedimentos que, no romance rosiano, possibilitam a travessia do regional para o universal no romance rosiano.

Entre duas águas: do sertão mineiro às vanguardas europeias

Tendo tais interações em vista, torna-se possível, num sentido mais amplo, fazer convergir – ética e esteticamente – palavras e música, estruturas sintáticas e artes plásticas, regionalismo e vanguarda, a exemplo do diálogo criativo que Rosa mantém, sob várias formas de mediação e intercâmbio, com o surrealismo, o futurismo, o expressionismo ou o cubismo, dentre outras manifestações das vanguardas europeias. Um impactante exemplo dessas convergências se patenteia na cena da “matança dos cavalos”, em *Grande sertão: veredas*. Sob a perspectiva pictórica, plástica e rítmica, a cena desponta como uma trágica poesia que paradoxalmente fulgura cênica, musical e epifanicamente dentro do romance. Movimentações e deslocamentos cubistas, lacunas, cortes, recortes e decupagens estabelecem uma fragmentada visualidade fílmica com remissão à trágica poesia de *Guernica*, painel de Pablo Picasso de 1937.

Encomendado a este pintor por republicanos espanhóis, o painel, uma das mais emblemáticas obras do século XX, representa o nefasto bombardeamento de Guernica por aviões alemães, que, durante a Guerra Civil Espanhola, apoiavam o ditador espanhol Francisco Franco. Assim sendo, o painel se torna um testemunho que não se restringe apenas à temática referente à hecatombe resultante do cruel bombardeamento de Guernica, capital do, então, país Basco. Homônimo da região bombardeada, o painel se converte em manifesto estético e simbólico contra o real inassimilável e catastrófico representado por guerras e ditaduras em geral, com recorrência em toda a história de violência da humanidade, o que lhe confere o caráter universal.

No painel cubista de Picasso, identificam-se formas retorcidas, fragmentadas, anatomicamente esfaceladas a exprimir, violenta e dramaticamente, o resultado não somente do bombardeio à cidade de Guernica, mas de toda forma de crueldade e genocídio desencadeadas pelos poderes hegemônicos e suas guerras, inassimiláveis e irredutíveis a qualquer possibilidade de compreensão. Uma mãe — uma *Pietà* basca — que chora a morte do filho; um braço sem corpo; um corpo retalhado, outro incinerado, outro a invocar a piedade de um Deus indiferente à chuva de bombas que a tudo dilacera; um ameaçador touro de cabeça humana, símbolo da Espanha, e da atrocidade da guerra; o relincho apavorado e agônico de um cavalo cuja fugaz humanização é, por um triz, imortalizada no painel monocromático de Picasso, com reprodução abaixo.



(PICASSO, *Guernica*. 1937. Museu Reina Sofia. Madrid. Espanha).

Como se pode perceber, Picasso representa, em seu painel cubista, os efeitos desumanizantes e desintegradores gerados pela guerra civil espanhola, bem como pela crueldade nazi-fascista. Não podemos deixar, nesse ponto, de retomar a reflexão de Adorno acerca da barbárie que, durante a Segunda Guerra, se abateu na Europa, especialmente nos campos de concentração nazistas: “ A crítica cultural defronta-se com o último degrau da dialética entre cultura e barbárie: é barbárie escrever um poema depois de Auschwitz, e isso corrói o conhecimento que afirma por que hoje se tornou impossível escrever poemas ”

(Adorno, 1998, p.26). Não obstante as reflexões de Adorno a vaticinar o silêncio posterior e decorrente de violências inassimiláveis como as cometidas pelos nazi- fascistas, antes e durante a 2ª guerra mundial, nunca se denunciou tanto, fosse através de relatos referenciais, depoimentos e testemunhos literários ou picturais, cinematográficos ou teatrais, jornalísticos ou ensaísticos.

Dentre outras obras sobre o genocídio nazi-fascista, despontam em todo o mundo inumeráveis edições e traduções do *Diário de Anne Frank* e de *É isso um homem?*, de Primo Levi, um dos raros sobreviventes dos campos de concentração de Auschwitz. O último é um romance paradigmático do gênero testemunhal. Embora, em uma ou outra passagem, relativize a potência do testemunho como remédio para a cura de sobreviventes, Levi não deixa paradoxalmente de acreditar que a denúncia das atrocidades precisa ganhar voz e difusão com o objetivo de desencadear a “cura” da alienação e da reificação (Levi, 1988, p. 39). A partir dessa premissa, ele relata, sob o cruzamento da perspectiva subjetiva com a intersubjetiva, experiências de privação, tortura e trabalhos forçados no campo. Em razão dos implacáveis sofrimentos para os quais não havia derivação nem fuga, ele, não diferentemente de muitos outros prisioneiros, entrega-se à melancólica e individualista tentação de desistir de tudo: não mais lutar pela sobrevivência; alienar-se, enfim, frente ao passado, aos desejos, à solidariedade. A expressão extrema dessa desistência era, segundo o próprio Agamben, recorrente em muitos prisioneiros do Lager, identificados pelo jargão der Muselmann, o Muçulmano. Trata -se daquele indivíduo que, ao perder a esperança, o discernimento entre o bem e o mal, abandona paulatinamente sua humanidade, tornando -se um cadáver ambulante (Agamben, 2008, p.49).

Prestes a se consumir seu último pavio, Levi conhece um prisioneiro que o exortará a recuperar a dignidade, mantendo, para tanto, o cuidado de si e do outro, para, assim, preservar a humanidade e a compaixão. Tomado de nova energia vital, Levi toma para si a responsabilidade ética de reagir à atroz experiência de campo e testemunhá-la:

Seu sentido [da exortação], porém, que não esqueci nunca mais, era esse: justamente porque o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este, pode-se sobreviver, para relatar a verdade, para dar nosso depoimento (...) para continuarmos a viver, para não começarmos a morrer (LEVI, 1988, p.39).

Guernica , um monumento de humanidade

Tendo em vista a criação de Guernica, num contexto de fortes mudanças históricas, sincronizadas com acompanhadas num nível mundial, o crítico de arte Giulio Carlo Argan (2010, p.592) postula que “Picasso quis fazer e objetivamente fez o quadro mais importante do século ”. Sem deixar de dialogar com Adorno, Argan afirma que Guernica é “ um quadro depois do qual não há nada a dizer, e nada pode ser dito porque não há mais possibilidade de discurso” (Idem).

Guernica , enfim, não se reduz, como já dissemos, à representação de um acontecimento datado, meramente histórico ou geopolítico. O testemunho

referencial do bombardeio é filtrado pelo sentimento de consternação que invadiu o artista, e é esse sentimento que fará do painel cubista uma obra prima a ultrapassar acontecimentos datados. Ao analisar o impacto da guerra sobre Picasso, Ingo F. Walther (2007, p. 67) acredita que “ más que describir el hecho histórico em sí, el cuadro describe el efecto que este tube em la psique de Picasso”. Para melhor endossar suas premissas, Walther lança mão das palavras poéticas criadas por Picasso para ilustrar seu ciclo de águas-fortes “Sueño y mentira de Franco”. Nestas, Picasso faz, pela primeira vez, referência explícita à luta entre republicanos e fascistas no contexto da guerra civil Espanhola. As drásticas e animadoras imagens verbais da torrente poética materializam o gesto de temor e dor a triunfar como representação da parte negati va da vida humana:

Gritos de niños, gritos de mujeres, gritos de pájaros, gritos de árboles y de piedras, gritos de ladrillos, de muebles, de camas, de sillas, de cortinas, de cazuelas, de gatos y de papeles, gritos de olores que se arañan, gritos de hu mo, de los gritos que cuecen em el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón (Apud WALTHER, 2007, p. 67).

Currais de arame farpado

Sob o influxo da herança regionalista de Graciliano Ramos, das vanguardas em geral e, em especial do painel *Guernica*, Guimarães Rosa irá ficcionalizar, no romance *Grande sertão: veredas*, “o mal da jagunçagem”, um equivalente das atrocidades nazi-fascistas na América Latina e principalmente no Brasil (sob a ditadura do Estado Novo). O contexto histórico do romance pode ser reconhecido no processo de modernização tardia da América Latina em geral. Especialmente no Brasil, esse contexto se reflete no arrastado e mal resolvido processo de assimilação da República já há muito proclamada, mas com leis ainda não assimiladas e praticamente ignoradas por vários setores rurais brasileiros. O cenário sertanejo em que se ancora estética e alegoricamente a obra-prima rosiana retrata esse processo, por sua vez alicerçado em leis forjadas por latifundiários e asseguradas por seus aparatos jagunços. Se, de um lado, o cavalo e o touro do painel de Picasso têm sua motivação inicial na ditadura espanhola, de outro, o quadro da "matança dos cavalos", em *Grande sertão: veredas*, encena o cruel assassinato de indefesos cavalos confinados em curral de arame farpado. Neste, podemos reconhecer uma remissão à justiça com as próprias mãos, como a exercida na República Velha do Brasil e na nefasta ditadura de Getúlio Vargas. Uma imagem nodal dos crimes então cometidos é o “ curral de arame farpado”, uma indubitável referência (metafórica) às cercas de arame farpado de campos de concentração nazi-fascistas.

Trata-se esta da metáfora empregada por Graciliano Ramos (escritor regionalista – ou super-regionalista, no entendimento de Candido – e importante predecessor de Rosa), em seu romance testemunhal *Memórias do cárcere* (Ramos, 1969, v.1, p. 17), para aludir aos campos de concentração nazi-fascistas, bem como às prisões do Estado Novo, onde ele próprio esteve

confinado. De fato, é recorrente a ocorrência de pesadelos em vítimas de opressão, guerras, prisões e toda a forma de violência. *Memórias do cárcere*, ou “livro de cadeia”, como a ele se refere seu próprio autor, é exemplar nesse sentido. São tênues as linhas que mesclam o relato ficcional ao documentário testemunhal, mas, de todo o modo, a escrita das *Memórias* se impõe como forma de resistência e denúncia ao Estado Novo, às torturas e a outras formas de atrocidades impostas aos presos políticos.

As minhas armas, fracas e de papel, só podiam ser manejadas no isolamento. No íntimo havia talvez o incerto desejo de provocar a nova justiça inquisitorial, perturbar acusadores, exibir em tudo aquilo embustes e patifarias (Ramos, 1969, p. 52, v.1).

Em correspondência metafórica com os campos de concentração nazi - fascistas, o cárcere é o “curral de arame farpado”, onde os presos, como gado confinado, ficam, sob constante tensão, à espera do abate: “Era como se fôssemos gado e nos empurrassem para um banheiro carrapaticida (Ramos, 1969, p.124, v. 1) “ Num curral de arame farpado, como bichos, prosseguiu Tamanduá” (Idem, p. 16 - 17, v.2). Prestes a ser libertado, o narrador é abordado pelo diretor da Colônia Correcional. Indagado sobre sua profissão, ele revela ser escritor e deixa claro que usará suas “ armas de papel” para denunciar torturas, reificação, assassinatos a que foram submetidos os presos políticos (e os comuns), grande parte dos quais condenados sem saberem por que e sem processo, ou seja, sem qualquer proteção legal.

— O senhor é jornalista? [indaga o médico, diretor da Colônia Correcional de Ilha Grande]. — Não senhor. Faço livros. Vou fazer um sobre a Colônia Correcional. Duzentas páginas ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico (...) O médico me enterrou os olhos duros (...) saiu resmungando: — A culpa é desses cavalos que mandam para aqui gente que sabe escrever (Ramos, 1969, p.274-278).

O médico tem plena consciência do perigo que encerram as palavras, de sua capacidade em denunciar, modificar realidades, impedindo que caiam no esquecimento. Um dos episódios mais chocantes dentre os testemunhados por Graciliano em suas memórias do cárcere é o da deportação de duas presas políticas, Olga Prestes e Elisa Berger, ambas judias e suas companheiras de confinamento. Elas foram entregues à gestapo, em razão de “ acordo” da ditadura “ sem freios” de Getúlio Vargas com os nazistas, como revela a denúncia abaixo. Embora de valor histórico inestimável, o teor da denúncia é lamentável sob o ponto de vista humano, uma humanidade que, em semelhante contexto, acaba reduzida à degradação e à reificação.

Uma noite chegaram-nos gritos medonhos do pavilhão dos primários, informações confusas de vozes numerosas. Aplicando o ouvido, percebemos que Olga Prestes e Elisa Berger iam ser entregues à gestapo (...) nunca mais foram vistas. Soubemos depois que tinham sido assassinadas num campo de concentração na Alemanha (RAMOS, 1969, p. 15. v.2).

Por que se matam cavalos?

Ao fazer remissão aos currais cercados por arame farpado, usados nas fazendas brasileiras de agropecuária para confinar bois e cavalos, Ramos patenteia a convergência metafórica entre homens e animais, ambos barbaramente reificados nos dois contextos que vêm a ser apropriados por Rosa: o do regionalismo brasileiro e, respectivamente, o das vanguardas europeias. Cabe salientar que o termo "matança" significa assassinato em grande escala, ou seja, genocídio, acontecimento de dimensão catastrófica, a exemplo das dizimações em massa produzidas pela Guerra Civil Espanhola e pela Segunda Guerra Mundial.

Enfim, é de capital importância nos remetermos ainda à 1ª e à 4ª capas do romance *Grande sertão: veredas* (ilustrada por Poty, desde a primeira edição), onde podemos identificar os reflexos especulares e picturais de *Guernica*, bem como das imagens poéticas criadas por Picasso para acompanhar suas águas-fortes "Sueño y mentira de Franco".



Segue, enfim, abaixo um recorte do episódio relativo à "matança dos cavalos", em *Grande sertão: veredas*, um réquiem com ecos e reverberações de painel e poesia do artista catalão:

— “ A que estão matando os cavalos!” (...) os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgolpeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboldeou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de

raiva — rinchado; e o relincho de medo — curto também, o grave e rouco, como urro de onça, trompando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembesto — naquilo tudo a gente viu um não haver de doidas asas. Tiravam poeira de qualquer pedra! (. ..) Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dor — o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados. — “ Os mais malditos! Os desgraçados” O Fafafa chorava. João Vaqueiro chorava. Como a gente toda tirava lágrimas. Não se podia ter mão naquela malvadez, não havia remédio. À tala, eles, os hermógenes, matavam conforme queriam, a matança, por arruinar. (. ..) os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dor também (Rosa, 1984, p.317-319).

Falar a partir de um lugar (des) marcado

Guardamos a convicção de que vencer o medo do passado e libertar -se para o futuro são desafios cabais para a arte testemunhal. Seja de forma oral ou escrita, o testemunho de acontecimentos traumáticos é, em alguma medida, uma importante alternativa para sancionar a travessia do real para o simbólico, do vivido para a vivência, do regional para o universal. Para, e enfim, reeditar histórias perdidas, alinhar corpos esfacelados e fazer do medo a via da coragem.

Eric Hobsbawm (1998, p. 32) identifica, no período compreendido entre as duas grandes guerras mundiais, a “Era das catástrofes”. Ao passo que a Primeira Guerra envolveu todas as grandes potências, a Segunda foi global, já que praticamente todos os Estados independentes do mundo viram -se com ela comprometidos, o que, nesse sentido, faz dela “ uma aula de geografia do mundo” (Hobsbawm, 1998, p.32). Nessa geopolítica propícia à geografia do mundo, Rosa, Graciliano e Picasso souberam, através de suas respectivas criações, revestir, com novas roupagens, a pobre referencialidade nua e crua de um universo em crise, em grande parte responsável pelo enfraquecimento de um humanismo a destituir o homem daquilo que lhe é próprio. Nesse contexto, Agamben trata a máquina humanista como um “dispositivo irônico” que denota a ausência do Homo de sua natureza própria, que o deixa suspenso entre o animal e o humano, cujo ser “será sempre menos e mais que ele próprio ” (Agamben, 2013 , p.53). Isso considerado, se nos revela inequívoca a potência estética de Rosa, Graciliano e Picasso em dotar de imagens picturais e literárias seus testemunhos frente às catastróficas, terrificantes e bestializadoras experiências geradas pela “era dos massacres”, expressão com que Singer identifica esse período histórico (Apud HOBBSAWN, 1998, p. 32).

É de se salientar que nenhum dos três criadores em convergência neste trabalho tangenciou para a indulgência ou a comiseração a dolorosa luta pela liberdade e todos os cabais sofrimentos e temores experimentados por todos quantos, voluntária ou involuntariamente, se alistaram nas trincheiras desse século de inumeráveis massacres e incontornáveis processos de desumanização. Malgrado patente a relação entre ficção e substrato documental nas obras em questão, nenhuma delas faz concessões a alegorias exacerbadas ou

engajamentos explícitos, o que não com pouca frequência tornou dados e irrelevantes ao século tantos filmes, pinturas e literaturas. O sertão do tamanho do mundo que, na sutil alegoria rosiana, se encontra em toda a parte, patenteia-se como um espaço de intersubjetividades diferenciais, onde, sem fecho ou portei ras, os pastos franqueiam as fronteiras, margens e passagens. Onde sobreviventes de toda a sorte de violência podem criar cantigas, poemas, narrativas, seja para intercambiar experiências para lembrar ou para esquecer seus mortos. Lembrar ou esquecer o “diabo” rosiano, que torna “muito perigoso” o viver; lembrar ou esquecer os “currais de arame farpado” que tanto se referem ao coronelismo quanto ao Estado (Novo) brasileiro, ou aos campos de concentração nazifascistas; atualizar nosso campo ético, ao vislumbrar com Picasso, o bombardeio de Guernica.

Ao encontrar no “testemunho” seu espaço privilegiado, estes *loci de produção e enunciação* se mostram propícios a reflexões, não políticas no sentido estreito, mas em seu mais profundo sentido ético e estético. Testemunhos a se expressar nos réquiens e imagens sangrentas que despontam das criações de Rosa, Graciliano e Picasso, onde choram homens e animais sacrificados pelo vão poder de alguns poucos tiranos, ditadores e latifundiários. Importa, enfim, entender e suplantar razões, contextos, fronteiras e currais, sejam eles referenciais ou metafóricos, a possibilitarem ambos o desencadeamento de várias formas de crueldade, em que se matam homens e animais, estes ainda mais indefesos que aqueles.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W. “Crítica cultural e sociedade”. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Maendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.
- ANDRADE, Mário. “Improviso do mal da América”. *Remate dos males*. In: *Mário de Andrade: poesias completas* (Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- _____. “O trovador”. *Paulicéia desvairada*. *Mário de Andrade: poesias completas* (Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- ARGAN, Carlo Giulio. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. Tradução, notas e posfácio: MAMMÌ, Lorenzo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARGUEDAS, José Maria. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura Comparada”. *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 215.
- _____. “O olhar crítico de Ángel Rama”. *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

- _____. A nova narrativa; Literatura e subdesenvolvimento. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. Uma palavra instável. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- _____. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Senac; Ateliê, 2008. 2ª Ed.
- HOBSBAUM, Eric. Trad. Marcos Santarrita. *Era dos extremos: o breve século XX (1914 -1991)*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- PICASSO, Pablo. *Guernica*. 1937 (01 de mayo-4 de junio, Paris). Museo Reina Sofía. Madrid. Espanha. Año de ingreso: 1992. Dimensiones : 349,3 x 776,6 cm. Exppuesto en Sala 206 .06 .
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. Congresso ABRALIC (2: 1990: Belo Horizonte). *Anais ..* . vol.1 . Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- PUENTE, Joaquin de la. *El Guernica: historia de um quadro*. Madri: Sílex Ediciones, 2008 .
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, 1989.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- ROSA, João Guimarães. “ Diálogo com Guimarães Rosa”. *Guimarães Rosa : ficção completa*. 2 V. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1.
- _____. *Grande sertão: veredas*. *Guimarães Rosa : ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. vol. II.
- _____. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1ª ed., 1956.
- _____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 21ª ed.,
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino- americano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHWARTZ, Roberto. Grande-sertão: a fala. *A sereia e o desconfiado*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- STAINER, George . *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TAPIA, Alberto Reig. *Violencia y terror: Estudios sobre La Guerra civil Espanhola*. Madri: Ediciones Akal, 1990.

Submetido em 15/11/2017

Aceito em 17/02/2018