UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação do Departamento de História

Lorena Lopes da Costa

A *dansa* dos tempos em *Grande Sertão: Veredas*:

História, Literatura, Crítica Literária e Linguagem

Belo Horizonte
2012

Lorena Lopes da Costa

A *dansa*[1] dos tempos em *Grande Sertão: Veredas*:

História, Literatura, Crítica Literária e Linguagem

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientadora: Heloísa Maria Murgel Starling

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História
2012

[1] Conforme grafia do autor João Guimarães Rosa. O uso da letra "s" sugere melhor o movimento da dança.

Dissertação defendida pela aluna **Lorena Lopes da Costa** em **02** de **março** de **2012** e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. **Heloísa Maria Murgel Starling** – Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. **Regina Horta Duarte**
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. **Helena Maria Bomeny Garchet**
Fundação Getúlio Vargas / Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PÓSGRADUAÇÃO
história ufmg

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO EM HISTÓRIA DE LORENA LOPES DA COSTA – Nº REGISTRO: 2010660336

Aos **dois** dias do mês de **março** de **2012 (dois mil e dois)** reuniu-se a Comissão Examinadora composta pelos professores doutores **Heloísa Maria Murgel Starling** – Orientadora (História/UFMG), **Regina Horta Duarte** (UFMG), **Helena Maria Bomeny Garchet** (Fundação Getúlio Vargas/RJ) para julgar o trabalho final intitulado **A *dansa* dos tempos em *Grande Sertão*: *Veredas*: História, Literatura, Crítica Literária e Linguagem** da discente **Lorena Lopes da Costa**, requisito final para a obtenção do grau de **MESTRE EM HISTÓRIA**. Abrindo a sessão no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Área de concentração: História, tradição e modernidade: política, cultura e trabalho – Linha de pesquisa: História e Culturas Políticas, a presidente da comissão, professora Heloísa Maria Murgel Starling, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra a candidata, para a apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A candidata foi considerada **APROVADA**. O resultado final foi comunicado publicamente a candidata pela presidente da comissão. Nada mais havendo a tratar, a presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ata, que foi assinada pelos examinadores participantes. Belo Horizonte, 02 de março de 2012.

Observação da Banca: A banca destacou a qualidade da pesquisa, a seriedade no tratamento de toda a bibliografia que sustentou a reflexão, e a maturidade intelectual da candidata na dissertação e na arguição.

Comissão Examinadora:

Heloísa Maria Murgel Starling

Profa. Dra. Heloísa Maria Murgel Starling – Orientadora (História/UFMG)

Regina Horta Duarte

Profa. Dra. Regina Horta Duarte (História/UFMG)

Profa. Dra. Helena Maria Bomeny Garchet (Fundação Getúlio Vargas/RJ)

AV. ANTÔNIO CARLOS, 6.627 - PAMPULHA
31270.901 - BELO HORIZONTE - MG
e-mail: ppghis@fafich.ufmg.br
FONE: (31)3409-5068 FAX: (31) 3409-5044

Resumo

A presente dissertação de mestrado discute as relações entre história e literatura, de três maneiras, que se entrecruzam. A primeira concerne às relações entre história e literatura vislumbradas em importantes obras do cenário historiográfico contemporâneo, dos Annales aos pós-modernos. A segunda diz respeito ao mesmo tema, mas, dessa vez, explorado na fortuna crítica de *Grande Sertão: Veredas*, a partir da forma como essa crítica lê a história pelo romance, operando, para tanto, com os estatutos da história e da literatura de modo a ressignificá-los. A terceira forma, por sua vez, relaciona história e literatura, por meio de uma leitura autoral e específica do romance rosiano, tendo em vista a linguagem como elemento-chave.

Abstract

This dissertation discusses the relationship between history and literature in three ways, which are intercrossed. The first concerns the relationship between history and literature glimpsed in important works of contemporary historiographic scenario, from Annales to the postmoderns. The second concerns the same subject, but at this time, explored in the critical fortune of *The Devil to Pay in the Backlands*, about the way these critical studies read the history through the novel, working with the statutes of history and literature and, because of that, giving a resignification to them. The third way relates history and literature by a particular lecture, which has language and time as the main keys.

Palavras-chave

Historiografia, Crítica Literária, Tempo e Linguagem

Key words

Historiography, Literary Criticism, Time and Language

Agradecimentos

Agradeço, com amor, aos amigos e familiares, que acompanharam de diferentes maneiras essa trajetória. Cada um deles soube dizer:

Carece de ter coragem.

Agradeço à oportunidade de ter oferecido uma disciplina para a graduação e, sobremaneira, agradeço aos alunos. As aulas foram essenciais, como um estímulo ao querer mais.

De dentro de mim: uma serepente.
Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo,
que doía e prazia.

Agradeço, em especial, à minha orientadora, Heloísa Starling, e aos professores: Helena Bomeny, Regina Horta, José Carlos Reis, Claudia Campos Soares e Dabdab Trabulsi.

Os senhores são atiradores.
É no junto do que sabe bem que a gente aprende o melhor.

Agradeço, por fim, ao Departamento de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Minas Gerais, a todos do corpo docente, aos funcionários; e ao CNPq, pela bolsa concedida durante os dois anos de pesquisa.

Índice

Introdução – *Minhas veredas* – p. 5

Capítulo I – Caminhos metodológicos: a relação da história com a literatura ao longo do século XX, por alguns estudiosos – p. 20

I. A literatura e a *História das Mentalidades* – p. 22
II. A literatura e a *História das Mentalidades* no Brasil – p. 25
III. A literatura como novo objeto para a nova História – p. 32
IV. A literatura como fonte fecunda: um manifesto no Brasil – p. 36
V. Outras publicações no Brasil – p. 40
VI. A virada narrativista e as relações entre história e literatura – p. 44
VII. Breve histórico da relação entre história e literatura, por Hayden White – p. 45
VIII. O trabalho histórico, como escrita literária, em Hayden White – p. 47
IX. A agudização do teor literário na escrita da história, em Hayden White – p. 55
X. As respostas à escrita literária da história – p. 60
XI. Retórica e prova: pontos de diferença entre literatura e história – p. 63
XII. História e Literatura – a incerteza e seu reverso – p. 65
XIII. História e Literatura – Historiografia e Crítica literária – p. 67
XIV. História e Literatura – Mimese e Temporalidade – p. 70
XV. Um caminho metodológico: história e literatura nas leituras da crítica literária de *Grande Sertão: Veredas* e a leitura da história no romance – p. 77

Capítulo II - Leituras históricas do *Grande Sertão: Veredas* – três estudos – p. 87

I. As formas do falso: a preponderância da *matéria historicamente dada* – p. 92
II. A história explica a ficção: a historiografia como caminho – p. 98
III. *Retrato do Brasil*: as forças da história na fala de Riobaldo – p. 104
IV. A linguagem de Riobaldo: representação e alegoria do povo e dos embates sociais – p. 111
V. A *nação dilacerada*: o romance em diálogo com *retratos do Brasil* – p. 116
VI. A ficção para além da alegoria – o inapreensível para a historiografia – p. 124

VII. *História em fragmentos* e *história das origens*: Walter Benjamin no léxico da crítica – p. 127
VIII. Teoria política, história e ficção: o emaranhado na narrativa – p. 130
IX. Memória e história: as formas de dizer o sertão – p. 132
X. Personagens por utopias: metonímias da literatura – p. 137
XI. Leituras históricas da literatura: tempo literário e tempo histórico – p. 148

Capítulo III – Leituras do Julgamento da Fazenda Sempre-Verde – p. 152

I. O Julgamento da Fazenda Sempre-Verde: a primeira reunião política do sertão – p. 153
II. O julgamento como modernização conservadora: Oliveira Vianna dentro da obra literária – p. 161
III. O julgamento como sonho truncado: a literatura e os momentos interrompidos – p. 168
IV. O julgamento como tribunal da história no sertão: a encenação retórica do poder – p. 179
V. Uma releitura homérica: a Assembleia na *Ilíada* e o Julgamento no *Grande Sertão* – p. 187
VI. Leituras críticas da Assembleia do “Canto II”: paralelos com as leituras do Julgamento da Fazenda Sempre-Verde – p. 195

Capítulo IV – O tempo e a palavra – inflexão em *Grande Sertão: Veredas* – p. 207

I. Elementos da literatura rosiana como portas de acesso para se pensar a história – p. 210
II. O barco de Rosa: a linguagem como aporia, a linguagem como solução – p. 226
III. A dança/ *dansa* dos tempos: a linguagem como moto-contínuo – p. 242

Considerações finais – *Minha neblina* – p. 259

Introdução[1] - *Minhas veredas*

As leituras de *Fita Verde no Cabelo* e *Primeiras Estórias* aconteceram em tempos de colégio. Minha leitura foi de incômodo. Tal incômodo gerou interesse, porque, em momento algum, houve ausência de beleza. Quis, então, descobrir João Guimarães Rosa.

No colégio ainda, fiz parte de um grupo de estudos sobre a obra do autor. Fui a Cordisburgo, reli *Primeiras Estórias*. Veio o tempo, depois, das outras leituras, que ocorreram concomitantes aos estudos de história. Dentre elas, a leitura de *Grande Sertão: Veredas*: interminável. Leitura tão infinita quanto o símbolo (*lemniskata*) que o autor escolheu para demarcar seu final.

Senti vontade de estudar a obra. Numa coincidência generosa, fiz estágio no Suplemento Literário de Minas Gerais, no ano de 2006, quando a atenção da equipe se voltava para a confecção de uma edição especial, comemorativa dos 60 anos de *Sagarana*, publicado em 1946, e dos 50 anos de *Grande Sertão: Veredas*, publicado em 1956. Foi o primeiro contato que tive com a crítica literária rosiana. Com ela, a leitura interminável do autor ganhou sabor mais intenso e incômodo mais sério. Nela, vi a beleza mais insondável.

No mesmo ano, no mês de julho, alguns festivais de inverno promovidos pelas universidades federais de Minas Gerais tiveram o mesmo tema como argumento. Em parceria com o Suplemento Literário, o Festival de Inverno de São João Del Rei, como outros festivais, convidou especialistas no tema para palestras e mesas-redondas. Numa delas, ouvi da professora Heloísa Starling algo acerca da leitura de *Grande Sertão: Veredas*, a qual nos convidaria como que a *mergulhar no fundo do Brasil para ouvir o seu lamento*[2]. Nela, vi a beleza mais dolorosa.

---

[1] Com a licença do leitor, uso, apenas por ora, a primeira pessoa do singular, uma vez que a trajetória deslindada, por ser pessoal, se narrada de modo diverso seria falseada. Esse texto propedêutico apenas menciona autores distintos abordados ao longo da dissertação. As referências de cada um de seus textos trabalhados estão dispostas nos capítulos que se seguem, quando eles serão, de fato, discutidos.

[2] A lembrança da frase pode não estar idêntica à forma como foi proferida, uma vez que é aqui somente rememorada.

Comecei, só aí, a perceber que para ir sertão rosiano adentro, o caminho da leitura desaguava noutros. Para alguns críticos, uma porta de entrada era mesmo Cordisburgo. Provavelmente, meu professor de literatura, dos tempos do colégio, com razão pensasse assim. Para outros, estar-viver no Brasil era já transitar o sertão de Rosa, cujo lamento seria, dessa forma, não somente imaginável, mas, mais que isso, concreto. Provavelmente, minha orientadora, a professora Heloísa Starling, com razão também, pensa assim.

Ao mesmo tempo em que crescia meu interesse pela leitura de Guimarães Rosa, nessa altura, crescia também meu interesse acadêmico pelos estudos de história, em especial por aquilo que ela guardaria tanto em comum, quanto de destoante da literatura, cujas primeiras provocações, mas não apenas as primeiras, decorreram das aulas ministradas pelo professor José Carlos Reis, na disciplina "Teoria e Metodologia da História", cursada no início da graduação de História. Desse duplo impulso – interesse pela literatura e pela história – é que nasceu a história de um grupo de estudo[3].

O grupo se compôs por duas alunas do curso de história e pela professora Heloísa Starling, que, de tempos em tempos, abria as portas de seu gabinete, a fim de discutir autores e sugerir novas leituras. As ideias provocadoras fizeram, ao menos em mim, só aumentar a vontade de pesquisar o tema.

Após cerca de um ano e meio de encontros, elaborei o projeto de pesquisa de mestrado, cujo recorte inicial comungava, plenamente, com a ideia de que o sertão rosiano é o Brasil ou, mais especificamente, é o interior do Brasil. Tal recorte priorizava encontrar e conhecer a figura coletiva, maculada pela miséria e tão pouco registrada pela historiografia, composta, no livro, pelos *catrumanos*. Nome que o próprio autor, adapta do latim para dizer de homens quase animais, quase quadrúpedes[4]. Característicos no enredo por uma fala balbuciante; pelo ímpeto da sobrevivência; pela

---

[3] As primeiras sugestões bibliográficas foram de fato dadas pelo professor supracitado. O interesse pelo tema, no entanto, não era único; eu o dividia com uma amiga e colega de sala, a quem sou grata pelas discussões enriquecedoras, Camila Mariana, e com quem compartilhei os estudos e os encontros do grupo de estudo orientado pela professora Heloísa Starling.

[4] Conforme informação de Nilce Sant'Anna Martins. Ver: MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa.* 3. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2008. 536 p.

pele amarelada de tanto comer o único alimento que o sertão oferece sem nada cobrar, o buriti; pelas roupas escassas e decrépitas e pobres; pelo receio à modernidade. Característicos, sobretudo, esses *catrumanos*, pela tristeza de sua existência ou, em outras palavras, pelo lamento que soltam, sempre que, nas águas do livro, alguém mergulha fundo no Brasil. Esses *catrumanos* sustentaram a hipótese inicial do meu projeto de mestrado de que a literatura pode dizer o que a historiografia não disse sobre um passado real, mesmo que ele só seja vislumbrado entremeado a um passado fictício.

Acontece que numa pesquisa, ou nos estudos em geral (tal como os literatos alegam que as personagens exercem sobre eles certo poder, de modo a adquirirem, com o tempo, uma dose de autonomia), algumas questões, porventura, surgem e se incrustam de tal forma no pensamento, que o objeto se pode modificar.

Dessa (quase) fatalidade, duas contribuições se fizeram notáveis. A primeira delas foi a disciplina ministrada pela professora Claudia Campos Soares, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada "Seminário de Literatura Brasileira: *Grande Sertão: Veredas*". As aulas visitaram a fortuna crítica do livro, que se revelou muito mais ampla do que eu poderia supor. Os críticos tratam o *Grande Sertão: Veredas* pelo prisma da jagunçagem à Segunda Guerra Mundial; de releitura de filosofia clássica a laboratório de linguagem. Cada crítico, com seu quinhão de razão.

Das leituras sugeridas pela professora: Antonio Candido, Walnice Nogueira Galvão, Schwarz, José Carlos Garbuglio, Davi Arrigucci, Jean-Paul Bruyas, dentre outras, entendi que o sertão rosiano continua, para alguns e também para mim, podendo ser o sertão dos *catrumanos* – o que, porém, comprometia, em parte, meu objeto de estudo inicial, o qual, eu então, percebi já muito explorado. Mas esse sertão rosiano, para outros e, mais uma vez, para mim também, pode, ao invés de ir Brasil adentro, ir Brasil afora e pode até misturar ambientes, cronologias e histórias.

Grande Sertão: Veredas despertou e desperta, por meio de seus elementos ambíguos, não apenas uma enormidade crítica, mas uma variedade crítica. Mais hegemônica, com grande volume de textos relevantes, uma das correntes críticas atenta-se à observação das relações político-sociais do enredo. Boa parte dos estudiosos dessa corrente tem formação ou parte dela na USP, sendo, em certa

medida, herdeiros da abordagem de Antonio Candido. Para essas leituras, o sertão rosiano, sobretudo, é o Brasil. A ênfase nas relações político-sociais que unem personagens e explicam a guerra do sertão acaba por sustentar a ideia de que o sertão rosiano é *metáfora, alegoria, representação do Brasil*. O mundo de jagunços do romance, assim, permite saber do mundo de jagunços reais, testemunhando a história brasileira.

Noutro extremo, uma vertente mais universalista se faz sentir. Menos preocupados em encontrar o Brasil na obra, alguns críticos entreveem na narrativa, um sentimento moderno, aquele que é próprio ao homem desencantado, sem utopias. *Grande Sertão: Veredas* seria, para essa vertente, o romance da desilusão; até mesmo o nome do narrador diria do caminho que não chega a lugar algum: um rio baldo. Num mundo de incertezas, as perguntas não são respondidas. Nem mesmo o doutor da cidade, que ouve Riobaldo, nem o próprio Riobaldo dão conta de responder às suas inquietações e angústias. Também, aí, testemunha da história, o romance, no entanto, passa a ser entendido, mais fortemente, enquanto *metáfora, alegoria, representação do mundo*, ao invés de sê-lo apenas do Brasil.

Há também um esforço crítico que distancia a literatura rosiana da realidade, seja ela brasileira, seja ela universal. O sertão, nesse sentido, seria *metáfora, alegoria, representação da metafísica*. De maniqueísmos cristãos a misticismos orientais, o *Grande Sertão: Veredas* é também terreno para interpretações religiosas.

Com ênfase na palavra e no discurso geral, no entanto, uma quarta vertente crítica desvenda o sertão rosiano, pensando-o enquanto linguagem; buscando, no texto, mecanismos linguísticos, formas gramaticais e sintáticas que subvertem a língua portuguesa a ponto de transformá-la numa língua rosiana. Nesse caso, o sertão seria *metáfora, alegoria, representação da língua.*

A sistematização dessas quatro vertentes, que as categoriza e ressalta nelas as diferenças, simplifica, certamente, a relação que elas mantêm entre si. Os significados imputados ao sertão de Rosa: o sertão é o Brasil, o mundo, a metafísica, a linguagem não são, na maioria das leituras, estanques. Ocorre, por parte da crítica, a escolha e o investimento num dos significados, mas sem que tal escolha seja excludente dos outros. Mesmo o crítico que enxerga o Brasil no sertão rosiano, não deixa de

reconhecer, nele, por exemplo, marcas de uma universalidade; bem como o que enxerga o mundo no sertão, não deixa de reconhecer aí signos metafísicos.

Estudando essa fortuna crítica, comecei a desconfiar que o diálogo que cada um dos críticos, destarte, estabelece entre literatura e história é bem mais rico que o que se parece poder alcançar denominando seus trabalhos de *leituras históricas*.

No semestre seguinte àquele em que cursei a disciplina de "Seminário de Literatura Brasileira", outra disciplina, dessa vez no Departamento de Pós-Graduação de História, ministrada pelo já citado professor José Carlos Reis, intitulada "História de Historiografia: da abordagem estrutural da História (Annales – 1929/1989) às 'Querelas pós-estruturalistas' (Historiografia pós 1989)", fragilizou ainda mais o objeto de pesquisa proposto inicialmente. Em especial, em função das discussões realizadas em dois módulos específicos da disciplina, quais sejam: "História e Literatura: o ataque pós-estruturalista às Metanarrativas da Modernidade", cujos autores lidos foram Michael Peters, Jean-François Mattei, Zygmunt Bauman, Ankersmit, Linda Hutcheon, Roger Chartier e o próprio José Carlos Reis; e também "História e Narrativa", cujos autores lidos foram: Hayden White, Paul Ricoeur, Luiz Costa Lima, François Dosse, Carlo Ginzburg e, novamente, José Carlos Reis.

Nesse momento, eu reconheci que, estudando os *catrumanos* (o que não seria pouco nem errado), eu taxaria o *Grande Sertão: Veredas* como fonte para a história e para mim, a historiadora. Nessa relação, eu nunca consegui deixar de ver uma hierarquia talvez simplificadora, talvez orgulhosa.

Numa de suas astutas intervenções, minha orientadora argumentou que, caso eu conseguisse, discutir os *catrumanos* enquanto *párias*, eu poder-me-ia desvencilhar da repetição do objeto e da hierarquia anteriormente aludida. Os *párias*[5], em referência que Starling faz a Hannah Arendt, seriam aquela gente condenada ao absurdo de viver expatriada, sem pátria, dentro da própria pátria. Apesar da validade do argumento, nessa hora eu já estava tomada de interesse pela forma como a própria fortuna crítica do romance havia, em sua variedade, elegendo qualquer que fosse o elemento do romance – jagunço, coronel, *catrumano*, pacto com o diabo, guerra –, estabelecida a

[55] Para o conceito de pária, ver, especialmente, ARENDT, Hannah. *La Tradition cachée. Le juif comme paria*, traduction française S. Courtine-Denamy, Christian Bourgois, 1987.

relação entre história e literatura, criando ou não, ou de que forma criando a hierarquia entre os dois discursos; os dois campos do saber.

Enxerguei nas ditas leituras históricas dos críticos que estudei, porque busquei fazê-lo, um diálogo, apenas poucas vezes explícito, mas latente, com as possibilidades metodológicas que historiadores distintos, ao longo do século XX e início do XXI – boa parte deles estudados na disciplina cursada de "História de Historiografia", anteriormente aludida –, vislumbraram acerca de como história e literatura podem, porque postas em contato, complementarem-se, ou, simplesmente, repetirem-se ou, ainda, ameaçarem-se e, melhor, violentarem-se.

Daí, a mudança de objeto da pesquisa, inicialmente, os *catrumanos* do sertão de Rosa, para a observação de como se deram as relações entre literatura e história nos estudos críticos de *Grande Sertão: Veredas*, e, por outro lado, como elas podem se dar de uma maneira diferente, uma vez que busco fazer uma leitura autoral relacionando-as também. Esse novo recorte é, então, constituído por duas questões-chave ou, em outras palavras, dois problemas, e deixa de ter como objeto único o romance *Grande Sertão: Veredas*. Uma das duas questões se interessa pela forma como a crítica literária do romance encontrou a história do Brasil ou do sertão do Brasil no enredo e, assim, como essa crítica, de forma declarada ou não, relacionou história e literatura. Nessa primeira questão, o objeto deixa de ser o *Grande Sertão: Veredas* e passa a ser composto pelos estudos críticos escolhidos, cuja seleção priorizou estudos de peso no ambiente acadêmico e férteis, no sentido de permitirem explorar a relação que ora interessa. Da presente dissertação, tentam responder a essa questão o primeiro, o segundo e o terceiro capítulos.

No primeiro, como que numa tentativa de construir um repertório instrumental para minha leitura dos críticos de Rosa, encontrando em seus estudos a maneira como cada um relacionou história e literatura, foram discutidos trabalhos de historiadores contemporâneos, que exploraram a literatura, e, por meio de suas obras, ofereceram caminhos metodológicos. Nessa primeira parte, então, buscou-se vislumbrar, no plano teórico, possibilidades de diálogo entre história e literatura, que são, certamente, mais vastas do que o capítulo poderia conter, mas que, de alguma forma, acredita-se, foram sintetizadas. Tais trabalhos, todavia, são descritos no primeiro capítulo não de forma a

se apresentarem resumidos, mas de forma a apresentarem, sobretudo, a maneira como cada um dos autores utilizou a literatura. Brevemente, vale elencar: a Febvre e a Sérgio Buarque de Holanda, a literatura serviu para fazer acessar a mentalidade de uma época, numa dada sociedade – isso, na primeira metade do século XX. Décadas depois, num manifesto que buscou renovar e alargar o campo da história, Starobinski explorou o diálogo da literatura com seu contexto, mas priorizando a região intratextual que se forma entre as camadas internas do texto e seu contexto circundante e que revela ao historiador antecedentes intelectuais, vizinhança intelectual e horizonte enfim. Na mesma intenção de consolidar a literatura enquanto fonte legítima para o historiador, alguns trabalhos no Brasil também foram realizados. Dentre eles, alguns[6] foram explorados no sentido de evidenciar quão simplificada pode ser a relação entre os dois campos e o quanto o historiador pode negar autonomia à literatura em seus estudos, ficando ela, muitas vezes, restrita a ilustrar e repetir o que a historiografia já mostrou.

Num outro extremo, aproximando os dois discursos e também apresentando outra possibilidade de fazer dialogar história e literatura, o primeiro capítulo se dedica ainda à virada narrativista, em especial, dedica-se à obra de Hayden White. Nela, enfatiza-se o teor ficcional da história, a qual para ser fabricada lida com documentos que são, eles mesmos, textos. O próprio historiador, por sua vez, só dá inteligibilidade aos acontecimentos se imputa a eles características essenciais para a construção de um enredo. Os argumentos de Hayden White ameaçam a ideia de que a história é mais próxima da verdade do que a literatura. Nesse sentido, a hierarquia entre elas é também ameaçada e o esforço de utilizar a literatura para comprovar a história se torna risível.

As reações à defesa do teor ficcional da história, por sua vez, também acabam por fornecer outras possibilidades metodológicas de fazer dialogar história e literatura. Às vezes, de modo a conservarem o receio que a proximidade entre as duas causa, como é o caso de Ginzburg, que, a despeito disso, leva o uso da literatura muito mais

[6] Certamente, há trabalhos no cenário nacional que optam por outros caminhos. Esses foram escolhidos, no entanto, por sua relevância acadêmica – suas referências, bem como a de todos os outros autores aludidos nesta introdução, aparecem citadas nos capítulos seguintes.

longe que o uso ilustrativo, mas, exige do historiador, ainda assim, a necessidade comprobatória para tal uso. Às vezes, de modo a enxergarem em cada uma delas o reverso da outra, reconhecendo nas duas a clara possibilidade de desvendar o real por meio delas mesmas e do jogo de espelho que encenam, como é o caso de Zygmunt Bauman.

Por fim, LaCapra e Ricoeur oferecem, também, cada qual, dois outros caminhos para se pensar a relação entre história e literatura, que, dentre os discutidos, parecem oferecer vantagens para as duas questões norteadoras da pesquisa.

LaCapra identifica três contextos registrados na leitura do texto. O primeiro é o da escrita, que inclui do tempo do autor, intenções, ideologias e discursos. Pensar esse primeiro contexto oportuniza pensar a maneira como o texto chegou a um acordo com sua época. O segundo momento é o da recepção, que investiga a forma como o texto é lido em diferentes meios. No terceiro, por fim, o da leitura crítica, o autor chama a atenção para a possibilidade de se considerar na leitura do romance, além de vozes de contestação e oposição, os caminhos pelos quais o texto pode auxiliar a historiografia a elaborar criticamente sua própria voz.

Com a leitura crítica, fica posta a questão mais sugestiva que nasce do romance em direção à historiografia. Tal questão reelabora a dimensão da narrativa nos dois campos em questão, tanto a literatura quanto a história, uma vez que sugere a possibilidade da escrita contemporânea da história apreender algo de natureza autocrítica a partir do discurso literário, usado ou explicado por ela frequentemente de forma reducionista.

LaCapra argumenta que, na leitura crítica, residiria uma solução para observar os caminhos pelos quais o texto literário pôde e pode ser entendido. Essa proposição aponta para uma possibilidade metodológica diversa das apontadas pelos outros autores discutidos no primeiro capítulo, tão possível quanto elas para se observar a relação entre história e literatura. Especificamente, a proposição aponta para uma possibilidade metodológica, e é essa especificidade a vantagem heurística da proposição, de se observar a relação entre historiografia e crítica literária, para pensar a relação entre história e literatura. Em função dessa vantagem, a proposição acabou por se apresentar como norte para a pesquisa. Ao enfatizar a crítica especializada, um dos

três contextos da leitura, LaCapra calhou como referencial metodológico por atender à suspeita de que seria possível transferir o objeto do *Grande Sertão: Veredas* para sua crítica especializada, tendo em vista buscar nesses estudos como o diálogo entre os dois campos foi forjado. Mas o autor não se estende a respeito desse terceiro contexto. Portanto, se a hipótese aparentou ter ganhado alguma sustentação teórica para que, de fato, fosse testada; essa sustentação em LaCapra, ainda assim, pareceu ser frágil.

É com o caminho metodológico oferecido por Ricoeur, que o leitor (e o crítico literário é um leitor!) é considerado realmente. A cada vez que se elabora uma leitura crítica de *Grande Sertão: Veredas*, o leitor mediado pelo texto, acessa uma realidade política, tanto anterior quanto exterior ao texto, ponte entre essas duas experiências. Para Ricoeur, a literatura tem, sim, um valor em si e, para cada um dos críticos, historiadores ou não, mas interessados em história, ela é um mediador que torna possível conhecer essa realidade política anterior e exterior ao texto. Mas a forma como essa mediação acontece nas leituras, contudo, é variada. A realidade política que aparece referenciada pela fortuna crítica, a qual afirma tê-la encontrado no *Grande Sertão: Veredas*, nem sempre é autônoma. Para parte dessa fortuna crítica nem sempre a realidade política que se diz estar representada no texto, é acessada pelo texto, de modo que a mediação que se confia a ele, na prática da crítica, é limitada. A literatura nem sempre, para os críticos, tem um valor em si; para alguns desses, é a historiografia a fiadora do que a literatura pode representar da história, como é o caso da crítica literária Walnice Nogueira Galvão e do crítico Luiz Roncari. Para outros, porém, a concordância com Ricoeur, ainda que tácita, é maior: a literatura dá forma, configura, representa o mundo humano. Há momentos até, nos quais, alguns dos críticos vão além da teoria ricoeuriana, no sentido de ampliarem como é que uma e outra, história e literatura, cruzam-se e engrandecem, mutuamente, seus horizontes, como é o caso dos críticos literários Willi Bolle e Heloísa Starling.

O primeiro capítulo prestou-se, então, a apresentar caminhos. E, mais, prestou-se também a desenvolver um arsenal teórico que pudesse ser mobilizado quando dos capítulos seguintes, uma vez que, neles, buscar-se-ia observar nas leituras críticas do romance *Grande Sertão: Veredas*, de que forma esses caminhos metodológicos foram tomados. Mas, se o propósito é entender o que pode dizer uma, a história, e o que pode

dizer outra, a literatura, historicizar e manter o diálogo entre elas, pensando em que medida se encontram, cruzam-se e se provam, parece um caminho mais profícuo que anulá-lo, compatibilizando os dois pólos e dissimulando suas especificidades. Explorar esse diálogo é uma forma de entender como pensa a história do tempo presente, que não é homogênea.

O segundo e o terceiro capítulos dialogam com o primeiro e retiram das opções, então apresentadas, aquelas que se mostraram mais fecundas enquanto metodologia: a ênfase sobre a recepção crítica de LaCapra e a semântica hermenêutica de Ricoeur. Tanto no segundo quanto no terceiro capítulos, intento explorar a forma como cada um dos críticos fez o discurso literário dialogar com o histórico a partir do romance em questão. Tais capítulos buscam, portanto, também enxergar diálogos entre literatura e história, trabalhados teoricamente no primeiro, mas nestes outros, de fato, efetivados. Por meio das leituras críticas abordadas, tenta-se observar de que forma o crítico, explícita ou tacitamente, opera com os dois estatutos, o ficcional e o histórico e, mais, por vezes, tenta-se estabelecer um segundo diálogo, qual seja um diálogo entre essa forma de operar com os dois estatutos, específica de cada crítico, e alguns dos estudos trabalhados no capítulo teórico inicial.

O segundo capítulo discute três estudos críticos sobre *Grande Sertão: Veredas* de forma geral, buscando extrair de cada um deles a forma como os críticos, Walnice Nogueira Galvão, Willi Bolle e Heloísa Starling, relacionam, em seus estudos, história e literatura e, mais, como eles dialogam com a tradição dos estudos sócio-históricos, por vezes endossando-a, por vezes, questionando-a.

O terceiro capítulo, por seu turno, discute a mesma relação entre história e literatura em quatro estudos literários, tendo como alvo um episódio peculiar da trama, a saber, o julgamento de Zé Bebelo. Dois deles, de críticos já discutidos no segundo, Willi Bolle e Heloísa Starling, mas também o estudo de Luiz Roncari concernente ao episódio e ainda, um quarto estudo que abre, na fortuna, a possibilidade de nova chave de leitura do julgamento. Nessa nova chave de leitura, o julgamento se associa a outro episódio literário, também bastante explorado enquanto fonte pela historiografia, qual seja a assembleia iliádica, do “Canto II” da epopeia homérica. A partir desse quarto estudo aludido, o terceiro capítulo busca não somente extrair do último estudo a forma

como história e literatura dialogam, o que se busca fazer também nos outros três, como busca ainda, a partir da ideia suscitada por ele, fazer dialogar a fortuna crítica, que os dois episódios, despertaram. Em comum, essa fortuna, pensa a história por meio da literatura oferecendo ao interessado caminhos metodológicos.

As anotações do autor João Guimarães Rosa permitem associar o episódio em questão e a Assembleia que ocorre no “Canto II”, da *Ilíada*, sugerindo até uma espécie de releitura da epopeia homérica pelo autor brasileiro. É possível observar convergências entre as leituras críticas a respeito do Julgamento da Fazenda Sempre-Verde e as leituras críticas, desenvolvidas pela historiografia contemporânea com enfoque no “Canto II”. Nota-se que a atenção, por parte dos estudiosos, para os episódios, tanto o que se passa no sertão rosiano, quanto o que se passa nas imediações de Troia, diz da relação que cada um estabelece entre a dimensão ficcional e a dimensão histórica do romance ou dos versos e, ademais, permite que, entre esses dois grupos, os rosianistas e os homeristas, sejam traçados alguns paralelos, talvez forçosos, uma vez que não existe por parte nem de um grupo nem de outro tal tipo de referência, a não ser no estudo aludido de Ana Luiza Martins, mas ainda assim, elucidativos, já que, por exemplo, o olhar de um crítico sobre a assembleia e o que ela revela sobre a política grega ou sobre o que ela não revela ajuda a entender o olhar de crítico diverso sobre o julgamento e o que ele revela sobre a política brasileira ou sobre o que ele não revelou.

O segundo e o terceiro capítulos, então, fazem, explorando a recepção crítica de *Grande Sertão: Veredas*, aquilo que Ricoeur, de forma mais completa, e LaCapra, de forma mais direta com ênfase na leitura crítica, propõem como caminho metodológico para se pensar a relação entre literatura e história. No entanto, não é somente por meio da opção metodológica que esses três capítulos se amalgamam. Se Ricoeur e LaCapra perpassam a leitura e o recorte que eu, por minha vez, faço dos estudos críticos abordados; por outro lado, cada um deles, acaba por estabelecer relações com outros dos caminhos metodológicos aludidos no primeiro capítulo. A literatura como meio de acessar a mentalidade de uma época numa dada sociedade é uma opção metodológica dos estudos de Febvre sobre Rabelais e de Sérgio Buarque de Holanda sobre os escritos luso quinhentistas, mas é também uma opção que dá o mote de trabalho de

Walnice Nogueira Galvão. Reconhecendo na literatura a alegoria da história, ainda a autora, mas também outro crítico de Rosa, Luiz Roncari, tal como evidenciam os trabalhos organizados por Pesavento, Chalhoub e Pereira, resguardam à historiografia a autoridade epistemológica, delegando à literatura rosiana o papel de desenvolver apenas de forma mais sensível ou mais bonita o já consolidado. Para os dois críticos, a literatura, como postula Chalhoub, não parece ser nada além de um testemunho histórico e enquanto tal, merece ser tratada, o que significa que deve ser pensada como documento, interrogada e confrontada com outras fontes.

Bem mais que ilustrar o que a história comprovou é o que propõe Willi Bolle. Para o crítico, como para Hayden White – e Willi Bolle faz referências significativas à teoria narrativista do teórico –, a verdade da ficção é sua forma de tal modo que a literatura rosiana fornece um retrato do país; que é o que faz também o discurso da história, mas o tomando de outra câmera.

Sem anular a distância que separam os dois discursos, mas alargando o horizonte de cada um deles, o estudo crítico de Heloísa Starling, por mais que não faça menção alguma à teoria ricoeuriana, é com ela que mais parece se assemelhar. História e literatura para Ricoeur se cruzam; história do Brasil e literatura rosiana na crítica de Starling se cruzam também. Para ela, em *Grande Sertão: Veredas*, é possível apreender aquilo que a historiografia não poderia registrar: os gestos fundadores da política, do exercício político, os momentos em que mito e passado se confundem, as forças inaugurais. O romance, assim, diz da história aquilo que pela historiografia não pôde ser dito.

Até agora, contudo, apenas uma das duas questões que norteiam a pesquisa foi desenvolvida: investigar, na recepção crítica de *Grande Sertão: Veredas*, sobretudo na recepção preocupada em realizar leituras históricas, a forma como cada um dos críticos lidou com os dois discursos: distanciando-os, aproximando-os, imbricando-os, hierarquizando-os.

A outra questão ou o outro problema que a pesquisa busca enfrentar, desenvolvido apenas no derradeiro capítulo, vale-se da mesma comunhão entre as proposições de Ricoeur e LaCapra. Essa segunda questão é, na verdade, uma tentativa de propor uma breve leitura crítica autoral de *Grande Sertão: Veredas*, atenta a um

elemento da obra em especial, confiando a ele uma possibilidade nova de pensar como o diálogo entre literatura e história pode ser travado na leitura do romance. Essa segunda questão faz confluir novamente, LaCapra e Ricoeur como referências teóricas, posto que, então, no quarto capítulo tento lançar mão da minha leitura e, para tanto, superestimo justamente aquele elemento que, para LaCapra, pode insuflar na escrita contemporânea da história o desejo de se autocriticar, reavaliando seu próprio discurso. Esse elemento: a linguagem rosiana.

Destarte, testo, no último capítulo, duas hipóteses. A primeira concerne à ideia de que, tal qual o enredo de *Grande Sertão: Veredas* mistura tempos, condensando-os na mesma intriga, oferecendo, portanto, ao leitor uma realidade múltipla e não cronológica, por isso, rica para se pensar os tempos da história; a linguagem rosiana também imbricaria tempos. Sem pertencer, plenamente, ao sertão, ao Brasil, a fora do Brasil, a lugar algum, a linguagem rosiana seria a presença misturada de tempos distintos.

A linguagem de Rosa, chamada por alguns apreciadores e mesmo críticos de *língua de Rosa*, por isso, defrontar-se-ia com a crise da linguagem e da representação modernas, mas faria do problema sua própria solução; ela encontraria, em si mesma, um caminho incerto para problematizar *a linguagem enquanto nomeadora da realidade*. Confirmada a hipótese, a narrativa rosiana, então, poderia ser pensada enquanto argumento à asserção pós-moderna de que toda e qualquer representação está destinada a falhar[7].

A segunda hipótese aprofunda a ideia de que a linguagem rosiana seria, ela própria, uma forma de aproximar duas categorias caras a quem quer que queira pensar e grafar a história. Como numa utopia, a linguagem rosiana aproximar-se-ia da experiência referida pelo texto, mas externa a ele, por lançar mão de uma linguagem nova, que de tão nova, convida o leitor a fazer, com intensidade, o exercício que ele próprio deve realizar na leitura. É essa intensidade que oportuniza aproximar

[7] Essa proposição sintetiza os argumentos da virada narrativista, que foi discutida no primeiro capítulo da presente dissertação.

experiência e *expectativa*[8]. A leitura de *Grande Sertão: Veredas* só se realiza se o leitor, então, de alguma forma, vence a aporia da linguagem. No leitor de Rosa, está a chave para se abrir a porta de onde ele pode ver rastros da história.

A *pura liberdade* da literatura, mas, sobretudo, a *pura liberdade* criadora da linguagem rosiana, misturaria temporalidades distintas, o que poder-se-ia dar pelas palavras mesmas, então, aqui, tomadas enquanto *metáfora, alegoria, representação dos tempos.* Ao fazê-lo, não só autor e texto combinariam camadas, às vezes, distantes da história, mas pelo leitor e sua leitura, autor e texto ofereceriam a possibilidade de usá-las como fio que aproxima *experiência* e *expectativa*. Com as palavras de Rosa, as experiências do sertão, da guerra, do jaguncismo, da morte – *metáfora, alegoria, representação do Brasil ou do mundo* – seriam passíveis de serem experimentadas pelo leitor, porque são, não simplesmente nomeadas de forma arbitrária pelo texto, mas reinventadas, ao convidarem o leitor a imaginar o significado que se cria com a renomeação. Qual leitor não irá pensar o passado, reinventando-o, ao ler estória no lugar de história? Riobaldo, porque fala uma língua rosiana – que não é nem uma língua do sertão brasileiro, nem do diplomata letrado, nem do linguista interessado em mecanismos gramaticais –, aglutina arcaísmos, importações, neologismos, sons tão somente, alterações, corruptelas e leva ao plano da linguagem a *pura liberdade*. A linguagem, enfim, convidaria o leitor a experimentar a única utopia na qual Guimarães Rosa confiou: a utopia da linguagem[9]. Sem que ninguém tenha podido ou possa encontrar essa fala em lugar algum, Riobaldo profere puras misturas, desbloqueia a leitura, interrompe a automatização linguística. A experiência do leitor é extraída, destarte, da expectativa da obra. Com suas quimeras de palavra, Riobaldo faz conviverem tempos diversos, mas de tal forma revolvidos pelo redemoinho, que a cisão entre *experiência e expectativa* deixa de ser ameaça, mesmo que, ao fim, ao cabo, no

---

[8] Conceitos apropriados da obra de Koselleck. Ver: KOSELLECK, Reinhart; MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo; PEREIRA, Carlos Almeida. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Contraponto, 2006. 368 p.

[9] Sobre essa utopia, o autor fala em entrevista conduzida por Günter Lorenz no Congresso de Escritores Latino-Americanos, em janeiro de 1965 e publicada em seu livro: LORENZ, Günter W; RODRIGUES, Fredy de Souza; ABÍLIO, Rosemary Costhek. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo: 1973. 405 p.

sertão rosiano entendido enquanto Brasil, a despeito da interferência de seus grandes líderes jagunços, a ameaça não tenha sido extinta. Riobaldo é o narrador que, sem ser historiador, enfrenta o desafio que a escrita da história não pode, nunca, parar de enfrentar. E o preço da leitura é o preço alto que uma utopia sempre há de cobrar.

Capítulo I

Caminhos metodológicos: a relação da história com a literatura ao longo do século XX, por alguns estudiosos

Até mesmo o verbo que dá nome à relação entre história e literatura indica quão variada ela pode ser: informar, ilustrar, iluminar, representar, corresponder, enfeitar, questionar são apenas alguns deles. Esses verbos, de forma metonímica, dizem de como o estudioso lança mão da literatura em busca de respostas para a escrita da história. Um historiador diz:

> Madame Bovary nos informa sobre os rumos, a longo prazo, da sociedade provinciana e as frustrações de uma mulher que não está adaptada às suas demandas. (LACAPRA, 1991, p. 116)

Outro estudioso, agora brasileiro, analisando o conto “Famigerado”, de Guimarães Rosa:

> A cena corresponde, certamente, em primeira instância, a uma certa experiência histórica: a incipiente implantação da lei policial pelos interiores do Brasil, datando do meio do século 19, deparou-se em condições francamente desiguais, com as estruturas de poder assentadas no mandonismo, no interior das quais os mantenedores da ordem vêm a ser os próprios proprietários interessados, e os executantes seus mandatários com campo livre de ação, só cercada pela rivalidade entre grupos equivalentes na violência. (WISNIK, 2004, p. 138)

Uma historiadora:

> a comunidade política das aranhas que forma a “Sereníssima República” é, também, uma miniatura em alta definição da sociedade brasileira tal como a percebia Machado de Assis. (STARLING, 2008, p. 268)

Um último:

> Sem dúvida Homero, autor dos dois poemas épicos, quisera pintar uma sociedade muito antiga. (...) Mas o fato de Homero ter desejado evocar a Grécia micênica não significa que ele a tenha efetivamente descrito. (VIDAL-NAQUET, 2002, p.28-29)

Numa relação cambiante no tempo, pode-se argumentar que, nem sempre, a figura do historiador esteve desligada do literato ou a figura do literato, nem sempre, esteve desligada do historiador. O homem das letras, não raro, imbuiu-se das funções que, em diferentes momentos da história, incluindo a contemporaneidade, aparecem

separadas. Mas, separadas as funções, o historiador, por vezes, duvidou da importância da literatura como universo capaz de informar a história. Noutras, fez-se consciente da importância da poesia oral na preservação do passado heróico de diversas sociedades, dos mitos formadores, das fábulas, das cantigas que explicam seu contexto de produção quando documentos convencionais são escassos ou complementam mesmo quando esses documentos são abundantes.

Em função disso, vê-se que o trânsito entre literatura e história não é, certamente, recente. A delimitação das áreas, porém, e a ambição científica da história positivista esforçaram-se por restringir ou, mesmo negar a importância da literatura como universo que guarda o passado humano.

A retomada da consciência histórica que volta a propor o diálogo da história com a literatura se dá, na contemporaneidade, primeiramente, com historiadores preocupados em desvendar a mentalidade de uma determinada época, terreno para o qual os textos de Rabelais e os escritos de viagem serão muito profícuos. Tidos como marcos, os trabalhos de Lucien Febvre e Sérgio Buarque de Holanda, inicialmente, e, por conseguinte os trabalhos de Starobinski, Antonio Celso Ferreira, Sidney Chalhoub e Leonardo Affonso de Miranda Pereira, Sandra Pesavento, Hayden White, Luiz Costa Lima, Zygmunt Bauman, Carlo Ginzburg, Paul Ricoeur e José Carlos Reis são discutidos, neste capítulo, de forma a serem percebidos os caminhos metodológicos, dos Annales aos pós-modernos, aos quais o historiador pode recorrer para orientar ou problematizar o uso que faz da literatura.

Esses caminhos teórico-metodológicos são muito diferentes entre si. Podem até se opor. Em comum, no entanto, eles oferecem a possibilidade de que seja observado como o historiador pensa a história em sua relação com a literatura. Dessa forma, em conjunto, arregimentam um repertório teórico-metodológico a que se irá recorrer, nos capítulos posteriores, para a observação de como as leituras críticas de *Grande Sertão: Veredas*, por sua vez, pensaram a história em sua relação com a literatura.

A literatura e a *História das Mentalidades*

Numa das mais célebres visitas à literatura[10], Febvre demonstrou quão inovadora era sua proposta historiográfica. Expoente na criação da Escola dos Annales e na formulação de seus pressupostos metodológicos, o historiador, ao escrever, no início do século XX, *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*, diz da forma como o historiador pode pôr suas questões à literatura e, nesse sentido, oferece um caminho a ser pensado.

Certamente, deve-se ponderar, a grande obra de Febvre não está restrita a pensar a literatura de Rabelais, nem faz dela seu único objeto. Febvre faz dela seu carro-chefe em seu estudo exploratório do século XVI, todo ele tomado pela religião. O autor lança mão de documentos de natureza diversa para, aí sim, entender as possibilidades de compreensão do sentido da obra de Rabelais por seus contemporâneos quinhentistas. Testemunhos da Igreja, registros da língua e das limitações lexicais do francês, língua em que Rabelais escreveu, suportes ou, mais exatamente, a ausência de determinados suportes na filosofia e na ciência, todos os documentos são experimentados e problematizados a fim de ajudarem a pensar a questão maior que orienta o historiador em sua visita a *Gargântua* e *Pantagruel*[11].

Ao fazê-lo, Febvre combate a história meramente descritiva própria dos positivistas e o combate se dá não apenas em função da consciência de que os documentos nem existem e nem falam por si, mas a partir do problema que o historiador deseja enfrentar. Reconhece-se que tal problema e todas as questões que se imbricam a ele ao longo da pesquisa histórica nascem no presente do historiador, em seu tempo vivido, sendo influenciadas, portanto, pelo historiador e seu tempo mesmo. A conquista metodológica de Febvre, porém, que ora mais interessa é aquela que, a fim de construir e sustentar uma nova história, entendeu ser um caminho, a adoção de instrumentos ou registros próprios de outras áreas, que pudessem não somente enriquecer a pesquisa histórica, completando com informações aquilo que os

---

[10] Ver: FEBVRE, Lucien. Paul Victor. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 513 p.*

[11] Ver: RABELAIS, François. *Gargantua; Pantagruel*. Paris: Larousse, 1936 2 v (Classiques Larousse)

instrumentos tradicionais não puderam fornecer, mas, ainda, dizendo de dimensões até então não contempladas, passadas despercebidas ao olhar limitado do historiador acostumado à própria limitação desses instrumentos tradicionais.

Segundo comentário de Lévi-Strauss, a pesquisa de Febvre diferenciou-se ao primar por observar, nos documentos reunidos, atitudes psicológicas e estruturas lógicas que não são alcançadas diretamente pelo fato dessas atitudes e estruturas escaparem à consciência dos homens que as compartilharam. Em busca de uma psicologia coletiva, então, Febvre quis saber não, precisamente, o que disse a literatura de Rabelais; quis saber, isso sim, como os homens do século XVI puderam dar sentido e qual sentido deram ao lerem as aventuras de *Gargântua* e *Pantagruel*. Ou, avançando em suas conclusões, sobremodo como esses homens não puderam compreendê-las com outros olhos que não aqueles que lhes pertenciam, olhos do século XVI, incapazes de incluírem em seu campo de visão o ateísmo. Aí, como meio de se inquirir as possibilidades mentais de um tempo, residiria o valor da literatura para o historiador. Também o texto literário, para Febvre, é limitado por essa rede invisível que envolve todos os homens de uma mesma época; tal texto, como uma ferramenta faz ao explorar um terreno, revela um ambiente impedido de qualquer desprendimento da crença comum, que tudo impregnava, em tudo deixando seu rastro.

Se Febvre elege a literatura como documento privilegiado, não se pode, por outro lado, deixar de matizar o caminho de sua relação com essa fonte. Já na introdução, o historiador, diz de sua intenção, qual seja a de escrever sobre o sentido e o espírito do século XVI e não de prestar a homenagem de um leitor a um autor admirado e que o diverte. Ao afirmar que o trabalho não é uma monografia rabelaisiana, Febvre parece sugerir alguma dúvida ou resistência quanto à validade historiográfica do trabalho histórico que se propusesse a sê-lo. Febvre é claro ao dizer que o problema para o historiador não é o de apreender um homem, Rabelais, por exemplo, escritor do século XVI, isolado daqueles que o rodearam e que vivenciaram o mesmo tempo. Também não é, nem deveria ser, o problema para o historiador, tentar encontrar a maneira com que Rabelais pode ser lido no século XX. Por maior que tenha sido o autor, não é ao autor para o qual se volta o problema posto pelo historiador. Febvre quer examinar um complexo de problemas, que, segundo ele mesmo, são históricos,

psicológicos e metodológicos. Têm em comum, esses problemas, o fato de poderem ser respondidos por textos literários, uma vez que tais textos estiveram nas mãos de homens do XVI e puderam ser lidos por eles.

Temas polêmicos, temas escandalosos, costumes, impropérios, disponibilidade lexical, tudo isso Febvre vasculha na obra de Rabelais e acerca de tudo isso a literatura pode responder. Mas, mesmo nos capítulos do livro segundo, da primeira parte de sua obra, em que Febvre, de fato, dedica-se, mais específica e detidamente, ao estudo da obra de Rabelais, mesmo aí, o historiador não se deixa limitar pelo texto, o que seria, para ele, portanto, uma falha metodológica. Da literatura, importam as leituras feitas, as possibilidades mesmas de compreensão e, para tanto, a literatura, só ela, é insuficiente. É preciso que o historiador reconheça no texto *detalhes obscuros (FEBVRE, 2009, p.167)*, posto que serão eles as pistas daquilo que o texto pôde, de fato, dizer. A literatura, para Febvre, não traduz mais que as ideias do tempo que a gestou para sua linguagem, como sugere a passagem, nesse ponto a discutir a carta de Gargântua a Pantagruel:

> E, no conjunto, a primeira parte da carta encerra apenas uma série de ideias familiares a todos os teólogos – e, ainda por cima, comum a todos os fiéis: por assim dizer, a todos os franceses da geração de 1530. (FEBVRE, 2009, p.165)

Segundo Febvre, a investigação centrada em Rabelais não teria sido, assim, pensada em função da celebridade do autor, mas em função da disponibilidade de documentos que permitiriam reconstituir o pensamento do autor, pelas declarações que a obra contém e pelas significações da própria obra, que a qualificam ou a tornam apta para o estudo que o historiador pretendeu realizar. Nesse sentido, fica patente quão revelador sobre o século XVI pode ser o estudo da obra, por permitir o acesso ao pensamento rabelesiano e, com ele, pôr em causa o próprio movimento do século em questão, mesmo que vagoroso para um autor que prioriza a longa duração. Mas fica patente, também, que não interessou ao historiador ficar apenas no autor; foi preciso ir para além de sua obra. Não pareceu a Febvre ser possível avançar nesse rumo sem recorrer a escritos deixados por Rabelais acerca de problemas que interessavam a sua época e que entremeavam o enredo: problemas concernentes à alma, à religião, à onipotência, à ressurreição. Nem tampouco, avançar sem recorrer a escritos que empunhavam diferentes e, muitas vezes, violentas reações a Rabelais e que são,

assim, como todas as fontes, reveladores de seu tempo – embora, a julgar pelos apontamentos de Febvre, não sejam nem menos perigosas e nem menos tentadoras no pecado do anacronismo que os primeiros escritos citados.

Ao se aventurar na literatura – sem deixar de recorrer a outras fontes, atitude metodológica lembrada incansavelmente ao longo de seu obra, o que sugere certa desconfiança do autor em relação ao poder revelador da literatura –, Febvre diz do movimento do século na literatura de Rabelais, por mais que acabe por dissolver o escritor no tempo. A literatura, nesse sentido, se problematizada e acrescida da contribuição e das respostas obtidas em outros meios, revelaria ao historiador a utensilagem mental de uma época, bem como uma variação nessa utensilagem:

> Tal seu século, tal Rabelais. Cada um de seus livros esconde um dos tempos de uma evolução que ele registra – e acelera Pantagruel, 1532; Gargântua, 1534: duas manifestações do primeiro humanismo, daquele que, crendo-se servido pela primeira Reforma, a ela servia por sua vez. No livro III, tudo muda: o Rabelais de 1546 é um filósofo que o conflito dos catecismos irrita, mas já não interessa diretamente. E o Rabelais de 1552, um galicano nacionalista: seu livro IV serve à causa do rei da França contra Roma; não defende um credo. (FEBVRE, 2009, p.41)

A literatura e a *História das Mentalidades*[12] no Brasil

Contemporâneo a Lucien Febvre e com um repertório que trafega entre Camões e Inca Garcilaso, Sérgio Buarque de Holanda[13] debruça-se sobre a literatura fabricada na época dos descobrimentos, que inclui poesia, escritos de viagem, cartas, ensaios, para interrogar mitos enredados à mentalidade lusoquinhentista. Embora entender o mito como espaço de domínio da literatura exija algumas problematizações, não é possível, tampouco, desconsiderar que Sérgio Buarque pesca mitos ao recorrer à

---

[12] Embora exista, por parte de parte da crítica, alguma resistência ao conceito "mentalidade" para dizer do trabalho de Sérgio Buarque de Holanda e, mesmo até, para dizer do trabalho empreendido pela primeira geração dos Annales, adota-se tal conceito no presente trabalho, sem discuti-lo a fundo, por se considerá-lo válido e, mais, porque não é o objetivo discutir se Sérgio Buarque de Holanda e Febvre apreenderam ou não e se preocuparam ou não em apreender a mentalidade de outra época. Importa para a presente pesquisa investigar, como por meio da literatura, esses autores investigaram a forma de pensar e a visão de mundo de outros homens em outro tempo.

[13] Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense: Publifolha, 2000. xxviii, 452 p. (Grandes nomes do pensamento brasileiro.)

literatura, como quem acredita, por meio dela, poder acessar um universo revelador de como pensaram os homens coevos.

Segundo seu crítico, Ettore Finazzi-Agrò, Sérgio Buarque de Holanda transita entre linguagens e estabelece um método que, ambíguo, fica *a meio caminho entre história e literatura* (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 143), por se valer de figuras. O historiador, ao insistir no apelo às imagens e às metáforas ligadas a elas, estabelece um modo figural de pensar o passado, que é, por isso, diferente e, só por isso, capaz de ajustar o dado e a sua representação, operação que sempre desafia o historiador. Com esse traço de escrita, sugere o crítico, Sérgio Buarque de Holanda, não apenas frequenta a ficção para extrair dela informações sobre o passado, a fim de instrumentalizá-las para o uso no presente, mas ainda empurra seu discurso para a fronteira da história com a literatura, em função, além do cuidado extremo com as palavras, desse apelo ao visual.

Em *Visão do Paraíso*, o historiador brasileiro[14] não parece ter querido mostrar o processo de elaboração do mito edênico nem, de forma alguma, ter recorrido a ele para explicar toda a história. Segundo Sérgio Buarque, em prefácio à segunda edição, o recurso ao mito ou a possibilidade de explorar a imagem do Éden, difundida no momento dos descobrimentos, permitiram organizar num esquema:

> os fatores que presidiram a ocupação pelo europeu do Novo Mundo, mas em particular da América Hispânica, e ainda assim enquanto abrangessem e de certa forma explicassem o nosso passado brasileiro. (HOLANDA, 2000, p.X)

Ao menos em intenção, o autor quer explorar o mito para abordar fundamentos da História do Brasil e para elucidar aspectos da formação nacional ainda atuantes[15].

As narrativas de viagem, os tratados descritivos revelam quão enraizado o mito estava na imaginação de navegadores, exploradores e povoadores das Américas. Nessa literatura, a tópica das visões do paraíso é, a todo tempo, reiterada. Mas, porque

---

[14] A respeito de Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido diz haver existido junto e, por vezes, inseparável do historiador, um dos maiores críticos literários que o Brasil já teve. Até o fim dos anos 50, de fato, Sérgio Buarque se dividia entre as duas vocações. Nos anos 40, por exemplo, publicou diversos estudos históricos, como *Monções*, enquanto com a outra mão redigia as críticas no Diário de Notícias, atestando, por um lado, um interesse pela história, por outro, pela literatura, mas, não raro, fazendo-as confluir.

[15] Apesar de que esse segundo propósito isso não se teria cumprido em *Visão do Paraíso*, segundo afirma o próprio autor.

tem suas nuances, é que ela é reveladora. A forma de aceitação da nova realidade ou de resposta frente à sedução do maravilhoso não foi uniforme entre os povos europeus que se lançaram ao Novo Mundo. Entre os lusitanos, a particularidade era sempre atenuada. Esse fenômeno, por ele intitulado *atenuação plausível* (HOLANDA, 2000, p. 292), teria, de fato, suas raízes históricas, mas é nos mitos que se pode percebê-las de forma mais clara: entre os portugueses, costumavam perder esses mitos o *viço originário, despindo-se de muitas das suas frondosidades irreais ou inverossímeis*, de modo a se fazerem mais plausíveis para homens cuja imaginação fosse mais tímida, como os próprios lusitanos. Sérgio Buarque não realça as nuances, no entanto, relacionando-as a algum suposto espírito nacional, mas busca as raízes dessas contingências históricas que diferenciariam, nesse momento, um povo de outro, quanto à forma de traduzir a novidade.

A sobriedade e o realismo português não apenas aparecem nos escritos portugueses, como ajudam a entender a dimensão do fantástico, atenuado portanto, no esforço colonizador. A literatura dos navegadores quinhentistas portugueses está longe de ser tomada por mistérios e desvarios. Segundo o autor, o maravilhoso e o misterioso, tão presentes na literatura de viagem à época do descobrimento do Novo Mundo, são singelos, ocupando espaço reduzido nos escritos quinhentistas dos portugueses sobre os seus próprios descobrimentos.

O historiador brasileiro elenca possíveis motivos: a sensibilidade para o exótico talvez já tivesse sido amortecida pela prática já assídua das navegações e, consequentemente, do contato com terras e povos diferentes ou, ainda, o fascínio pelo Oriente talvez fosse capaz de abarcar para si toda a surpresa que, assim diminuída, o Ocidente não seria capaz de despertar. Interessa, porém, notar que é nos ditos escritos quinhentistas que o historiador pode entender que *não os inquietam, aqui, os extraordinários portentos, nem a esperança deles* (HOLANDA, 2000, p.1). Todo o fabuloso é como que contido pelas limitações humanas e terrenas.

É aí, pois, que a relação entre história e literatura, segundo a abordagem de Sérgio Buarque de Holanda pode elucidar alguns pontos. O primeiro deles desperta a atenção para o fato de como a temporalidade define e redefine essas denominações. Aquilo que fora produzido pelos navegadores que, então, ao escreverem, assumiam a

pena de cronistas, passa, facilmente, à consciência histórica atual, a ideia de um registro literário, de viagem. Atento, Sérgio Buarque observa que, nas crônicas mesmas, esses cronistas deixam seu registro imputando a si a função de historiadores, reivindicando tanto a companhia de Marco Polo, quanto a de Heródoto. O segundo ponto liga o formato do mito ao registro que se quis histórico e que se quer literário. Já dito, as terras descobertas nas Américas pelos portugueses não os teriam afetado da mesma forma como ao europeu em geral, o que teria resultado na parca contribuição lusa para a formação dos mitos da conquista, posto que esses cronistas seriam afeitos à experiência e só dados ao fabuloso nos momentos em que recorrer à experiência não bastasse para gerar explicação satisfatória.

O historiador não se restringe, aliás, aos registros deixados por marinheiros e exploradores, o que não seria pouco. Em seu diálogo com o universo literário, o autor escabulha, para além de registros de viagens e mitos, também a poesia e até estudos da história literária. Sérgio Buarque encontra, nesses registros literários, não apenas pistas da visão de mundo que argumenta ser a dos lusitanos quinhentistas, como a expressão objetivada dela, nesses registros, mesmo até na poesia de Camões:

> E que irá marcar as próprias páginas dos Lusíadas, numa das oitavas finais, onde o poeta, falando a Dom Sebastião, exclama a propósito de "disciplina militar prestante", que esta não se aprende (...) na fantasia sonhando, imaginando ou estudando, se não vendo, tratando e pelejando. (HOLANDA, 2000, p.11)

Sérgio Buarque, então, além de visitar a literatura da época, como um escafandrista[16] faz em busca de outros mundos, visita também a crítica concernente a ela, e faz, assim, sua hipótese dialogar com a história da literatura. Num estudo sobre a história literária dos descobrimentos marítimos, Leonardo Olschki[17] nota que, à medida que prosseguiam os empreendimentos lusos na orla africana, ao longo do século XV, as representações marcadas pelo fabuloso ou mesmo pelo monstruoso que, pujantes anteriormente, vão-se apagando dos roteiros e dos mapas.

---

[16] A metáfora do escafandrista se inspira no trabalho de Heloísa Starling acerca da música de Chico Buarque de Holanda, "Futuros Amantes", em que o vocábulo aparece, sugerindo, para ela, algum diálogo entre o trabalho do músico, o filho, e do historiador, o pai. Ver: STARLING, Heloísa Maria Murgel. Uma pátria para todos: Chico Buarque e as raízes do Brasil. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009, 95 p. (Coleção língua cantada).

[17] Conforme cita Sérgio Buarque de Holanda: OLSCHKI, Leonardo. *Storia Letteraria delle Scoperte Geografiche.* Studi e Richerche, Florença, 1937.

Qualquer que seja o registro literário, fica claro, no estudo de Sérgio Buarque, quão reveladora a literatura, em geral, é para se pensar a mentalidade num dado contexto. Em busca da mentalidade do português quinhentista, da forma como ele pensou seu mundo circundante, lidou com o novo, muitas vezes ainda sem recursos suficientes para explicá-lo, Sérgio Buarque fez da literatura, portanto, um universo privilegiado para se buscar o tipo de sensibilidade que norteia a visão de um povo num certo momento. A literatura é, na pesquisa de Sérgio Buarque de Holanda, essa fonte em que se pode buscar *eldorados, amazonas, serras de prata, lagoas mágicas, fontes de juventa* (HOLANDA, 2000, p. 161), na medida em que, nos escritos, pode-se averiguar se tais elementos aparecem, qual dimensão tomam no relato ou, ainda, se não aparecem embora fossem esperados, a julgar pela presença constante em outros escritos da época. Se, por um lado, as histórias cavalheirescas, com suas maravilhas irreais, de certa forma, emprestam crédito aos novelistas das conquistas de Castela, que povoam suas histórias de *ilhas encantadas, fontes mágicas, terras de luzente metal, de homens e monstros discrepantes da ordem natural, de criações aprazíveis ou temerosas* (HOLANDA, 2000, p. 162), por outro, em claro contraste, mais minguada é a participação da fantasia nos feitos registrados pelos portugueses em terras do Brasil. É na literatura disponível que se vê ou se nota a ausência, enfim, de *aqueles gigantes, aquelas amazonas, aqueles pavorosos cinocéfalos* (HOLANDA, 2000, p. 162).

No Brasil, seriam exceção os escritos não dominados pelo esforço lusoquinhentista de se ater a um realismo contido. A exceção caberia às crônicas quase hagiográficas, cuja concessão ao milagroso, em função do gênero mesmo, não pode ser de todo ausente. É o caso, por exemplo, do cronista Simão de Vasconcelos, jesuíta lusitano, bem como de seu contemporâneo, o Doutor Antonio de León Pinheiro. Um a registrar metamorfoses de bichinhos brancos que passam a mosquitos, lagartixas, borboletas e daí a colibris, outro a verificar os rios que tornam o Novo Mundo o lugar do Éden. É a literatura, mais uma vez, a ferramenta que habilita o historiador não apenas a moldar a investigar a visão de mundo do português quinhentista, como a sinalizar aquilo que foge a tal campo de visão, dando à categoria mesma de mentalidade um contorno menos rígido que aquele dado pelo escafandrista da literatura do mesmo período, Lucien Febvre, cuja obra mestra foi anteriormente estudada.

A literatura que Sérgio Buarque de Holanda consulta permite dizer de um realismo repousado, de uma afeição por parte dos portugueses ao concreto e ao quotidiano, mas não de uma *perfeita ascese da imaginação* (HOLANDA, 2000, p. 178), como sinalizam as exceções. Até mesmo a metáfora, tão elementar ao registro literário, porta seu quinhão de historicidade. Naqueles tempos, diz o estudioso, as metáforas nem sempre eram simplesmente metafóricas, de modo que era próprio à mentalidade coeva conferir mais valor literal às fórmulas literárias que a mentalidade contemporânea ou a mentalidade pós-revolução científica, de forma mais geral, permitiriam conferir. Fica sugestionado, então, que a literatura permite, de acordo com o estudo de Sérgio Buarque, acessar a mentalidade de um tempo e de um povo, incluindo aquilo que ela comporta de mais extravagante e que lhe foge à regra geral, como também mostra o estudo de Lucien Febvre. Para o historiador brasileiro, porém, a literatura ainda possibilita captar o valor que, por essa mentalidade, é atribuído a ela própria: de literalidade ou imaginação, ou, ainda, o valor que se pode a ela atribuir, a partir de como seus registros mesclam os dois elementos, revelando, destarte, sua forma própria, marcada por sua temporalidade.

De uma terceira maneira, a julgar pelas outras duas que foram elencadas, Sérgio Buarque explora o registro literário a fim de melhor entender não a ausência da sedução dos motivos edênicos sobre os portugueses, mas o enfraquecimento da intensidade com que os afetava. Segundo o autor, tendo em vista uma vigorosa tradição, desde gregos e romanos, a fornecer variados modelos, *até os de mais profundo e repousado saber se inclinavam a encarar os mundos novos sob a aparência dos modelos antigos* (HOLANDA, 2000, p. 227).

Em alusão a essa tradição, cronistas do Novo Mundo, citando, copiando, imitando, aludindo, buscaram naquilo que a literatura registrou, ao terem querido seus poetas dizerem de outros tempos e outras civilizações, formas ou mesmo fórmulas que os auxiliassem na difícil empreitada que se lhes apresentava: dizer das civilizações que encontravam, no momento mesmo em que escreviam, mas convencidos, porque pela literatura avisados, de que o tempo delas era outro. Certamente, não só os portugueses se valeram desse recurso e a ele, de alguma maneira, resistiram – resistência que se explica já que, para citar um exemplo, o prestígio das *Vidas*, de Plutarco, não deixava

de sinalizar a inferioridade do século XVI, por ser, ele mesmo, o eleitor do autor grego e, com ele, do modelo grego, ao invés de um autor renascentista para a alta missão pedagógica de explicar a história. Mas, mesmo que, sub-repticiamente, tenha havido tal resistência aos antigos, os modelos literários foram buscados entre eles, amiúde.

A herança literária não apenas se enraíza no imaginário renascentista, quanto mais seu uso se faz frequente, como consolida e espraia determinadas simbologias, crenças e mitos[18], orientando, como não poderia ser diferente, o exercício da visão. Para não citar mais que um exemplo, dentre os numerosos citados pelo autor, a figura do unicórnio fabuloso que, por tanto tempo frequentou a imaginação do Velho Mundo, influencia a forma com que se descreve o rinoceronte e a anhuma, ave brasileira. Prova da contaminação são os escritos de Fernão Cadim, que atestam ter o corno da anhuma o poder de devolver a palavra ao mudo, em seu tratado de viagem sobre a terra e a gente do Brasil; bem como os escritos de Guilherme Piso, que descreve tendo também como alvo a terra e as gentes do lugar que chama de Índia Ocidental, e, ainda, registros do já citado jesuíta Vasconcelos e, por fim, do texto medieval de Brunet Latin, que diz em seu *O Livro do Tesouro*, da estridência do brado de um unicórnio – exemplo que mostra não apenas a progressão do modelo que nasce numa época remota, mas que vale também como mais uma prova da exceção ao fenômeno da *atenuação plausível*. Na busca, enfim, de significados ocultos, de ensinamentos e simbolismos religiosos, não só animais, mas também as gentes, as flores e os frutos, as plantas em geral e também os rios receberam de uma literatura herdada e disponível, oriunda de outros tempos e de ambientes tanto pagãos quanto cristãos, chaves explicativas.

---

[18] Muitos deles, agudizados no Medievo de caráter claramente bíblico – as referências ao Gênesis não são poucas. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense: Publifolha, 2000. xxviii, 452 p. (Grandes nomes do pensamento brasileiro.)

A literatura como novo objeto para a nova História

Na década de 70, um grupo de historiadores e estudiosos das ciências sociais em geral, encabeçados por Le Goff e Pierre Nora[19], não apenas elencou e discutiu uma lista de objetos que se acreditava serem pertinentes e ricos para a pesquisa histórica, indo desde a cozinha à política, desde o fato propriamente à festa, como, ao fazê-lo, deixou claro o caminho que se reivindicava como aquele que seria o da nova história. Marcada pelas inovações teórico-metodológicas da Escola dos Annales, dirigida então por outra geração, diferente daquela de Lucien Febvre, os três volumes que compõem a *Nova História* calharam como um manifesto acerca da expansão do território de atuação do historiador. De forma que, por inovadoras que fossem as primeiras proposições dos Annales, como as proposições de Febvre, para se trabalhar com documentos pouco visitados até então na história da historiografia, sendo este o caso da literatura, os anos 70 marcaram o esgotamento do modelo e apontaram para a necessidade de explorar mais e melhor determinados objetos.

Jean Storobinski foi quem, em *História: Novas Abordagens*[20], dedicou-se a pensar a relação entre o texto literário, enquanto objeto, e seu intérprete, podendo ser, ele mesmo, o historiador.

Storobinski caminha em seu manifesto por dualidades. A escolha de um objeto de estudo, para o autor, é uma dupla escolha: por um lado, porque ela ocorre em função dos meios que se tem para explorar tal objeto, de tal maneira que eles determinam a escolha do objeto e, por outro, porque se escolhe os meios ou ferramentas em função do objeto. O pesquisador, no entanto, é a fonte exclusiva dessa dupla escolha. É dele a escolha do objeto, o que a impossibilita de ser encarada como um ato ingênuo.

O objeto literário, segundo Starobinski, foi tratado pela tradição – o que, certamente, inclui do trabalho de Lucien Febvre – como algo que poderia ser

---

[19] Ver: NORA, Pierre; MESQUITA, Henrique.; LE GOFF, Jacques. *História: novas abordagens.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. 200 p.

[20] Ver: STAROBINSKI**,** J. "A literatura: o texto e o seu intérprete." In: NORA, Pierre; MESQUITA, Henrique.; LE GOFF, Jacques. *História: novas abordagens.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. 200 p.

aproveitado apenas se fosse bem trabalhado, a fim de que, liberto dos excessos e corrupções, tornado legível e confiável em seu primitivo estado, pudesse revelar a verdade. A verdade do objeto literário só seria acessível, então, para a tradição, após esse processo de depuração, que terminado abriria espaço para que fossem postas as interrogações do estudioso. Nessa acepção, a obra é tida como acabada. O empenho do historiador é por acessar o passado da obra, guardado por ela mesma por mais que dissimulado em seus entrechos.

A ideia de uma obra acabada, porém, despertou e desperta ainda um leque de incertezas. A própria versão final pode ser, nalguma medida, uma solução que revela certas variantes, mas nega ou interrompe outras. Na obra, há camadas, e cada uma delas trava um diálogo inevitável com a literatura predecessora. Ela porta múltiplas ligações com um horizonte que, por isso, não se pode separar dela, e que, portanto, integra-a também e ajuda a dar o tom de sua singularidade.

Avançando em relação à abordagem tradicional, Starobinski diz de uma preocupação primeira daquele que escolheu a obra literária como objeto. É preciso garantir a esse objeto a consolidação de sua existência, sua autonomia. É preciso que a obra possa afirmar todas as suas determinações particulares, as quais subtrairiam o objeto a uma anexação ilusória. Seria necessário, enfim, fazer um investimento objetivo para resgatar na obra aquilo que ela oferece de forma análoga quando se depara com sua subjetividade: a obra oferece resistência ao leitor ou intérprete que não quer *pagar o preço da travessia do espaço interposto* (STAROBINSKI, 1976, p. 133). O paradoxo é que o que resiste na obra exige tanto o investimento objetivo quanto o subjetivo por parte do leitor e, especialmente, do crítico. A obra revela a si própria, na medida em que seu intérprete desvenda, nela mesma, suas ligações com o mundo.

Na proposta de Starobinski, a pesquisa histórica e a descrição estrutural da obra estão, claramente, interdependentes. Mais que isso: a consciência das estruturas internas da obra deve guiar a pesquisa histórica, por meio da qual se busca seus antecedentes, sua vizinhança, seu horizonte enfim. Da mesma forma, as ideias, as palavras que compõem sua estrutura interna nada perdem com os apontamentos acerca de suas características externas.

Não sendo percebido em sua ambiguidade própria: suas particularidades e sua realidade, o objeto alvo da interpretação, pode bem acolher a fantasia do intérprete. Sem nada que a prenda à obra mesma, a interpretação pode tornar-se, ela própria, literatura. O intérprete não pode, ao escolher um objeto, enfraquecer seu papel. E é percebendo a diferença e, ao mesmo tempo, a realidade do objeto que o risco de se embalar na fantasia pode ser atenuado. É a relação epistemológica que justifica a interpretação. Se o objeto é enfraquecido, o intérprete realoca sua atividade fora do domínio da história ou da crítica, no geral.

A interpretação deve somar à obra. Certamente, a crítica não será a representação fiel da obra e não é a isso que ela deve destinar-se. Reconhecendo a alteridade do objeto e encontrando, pela linguagem, um meio de apontar essa diferença, a crítica deve escapar também de ser fraca: interrogações vigorosas, conceitos seguros, linguagem própria devem ser integrados para explorar aquilo que a obra oferece, garantindo a distinção entre uma boa e uma má chave de leitura. Se o objeto é enfraquecido, por meio de uma voz crítica que se sobrepõe a ele ou se é a crítica que é fraca, a relação epistemológica anuída nada muda, nada altera. Tal relação só se justifica pelo contrário: se ao buscar desvendar a obra, ilumina-a a ponto de voltar para ela o interesse do leitor da crítica.

O sucesso da empreitada crítica é marcado, diz Starobinski, por aproximar o leitor de uma espécie de totalidade, auxiliando-o a ver melhor os elementos e a forma como eles se relacionam nessa totalidade. Nela, o crítico deve respeitar em seu objeto aquilo que lhe foge ao alcance. Quanto aos métodos, evidentemente, uns se mostrarão melhores, mais esclarecedores. Mas é o intérprete mesmo que deverá assumir seus riscos, que não se restringem à escolha do método, mas também se dão com a escolha da própria obra, seu gênero, se um título apenas do autor eleito ou mais de um, os pontos de comparação, as referências. Nem quanto à ordem ou à organização propriamente da crítica, Starobinski pode adiantar o caminho. A restituição da obra precederia a interpretação não fosse o fato da interpretação se dissolver em todas as etapas fluidas do estudo crítico, desde a escolha do alvo à exploração de sua forma objetiva ou à identificação de sua finalidade intencional.

Embora da década de 70, os escritos de Starobinski dizem de uma tendência acentuada até hoje por parte da crítica, qual seja a do estudo crítico atribuir mais importância ao estudo do texto, investindo na análise interna. Essa análise interna, não obstante, pondera o autor, não é empecilho para que se considerem os dados externos. O texto, afirma Starobinski, aponta para uma região intratextual, que o extravasa e que, assim, aponta para o mundo que lhe é exterior, de modo que, se for insensível aos ecos externos do texto, o crítico não poderá buscar a lei que vigora em seu universo interno. Mesmo que se priorize um dos dois lados, Starobinski trabalha a ideia de que o limite entre eles é provisório, sempre passível de ser alterado pelo movimento de ir e vir, que deve ser o movimento da crítica.

Starobinski diz, por fim, de uma espécie de missão do intérprete, que opera uma passagem, como a origem mesma da palavra indica, do latim *interpres*, que denota agente entre duas partes:

> ela aparece como um deslocamento, no interior da mesma língua, de uma mensagem formulada num código considerado metafórico a uma mensagem formulada num código considerado como o veículo do sentido próprio. (STAROBINSKI, 1976, p. 141).

A transferência de um código a outro fica a cargo do intérprete. A mensagem da obra assume, por meio das palavras daquele que a interpreta, outra forma ou *um segundo sentido*[21]. Essa passagem, que busca responder ao distanciamento histórico entre a obra e o tempo que a lê, dá-se conforme as necessidades intelectuais da época do leitor. O intérprete busca anular a distância temporal que separa a obra dele mesmo e de todos os seus contemporâneos. Ao interpretar uma obra, o estudioso realiza também uma atividade de restituição, salvaguardando o texto original, embora sempre a atividade interpretativa acabe por acrescentar algo, metamorfoseando o texto literário. Para Starobinski, o objeto e o discurso que o interpreta, se adequados, ligam-se de forma muito profunda, formando, até mesmo, um novo objeto cuja substância é dupla, devido a sua origem. A presença do objeto é modificada e, interpretado, ele passa a integrar o próprio discurso interpretativo, torna-se instrumento de novas tentativas de interpretação que visam outros objetos. Uma vez nomeados, os objetos receptores da atividade interpretativa passam a ser capazes de nomear também. Assim, apesar de

[21] *Ibdem.*

não se poder ir além do que os meios disponíveis permitem, quais sejam conceitos, métodos, linguagem, pensamento, é importante notar que esses mesmos meios foram, num dado momento, objetos a serem interpretados. E, porque foram interpretados, é que puderam passar a atuar como meios, dispostos, portanto, a serem aperfeiçoados.

A literatura como fonte fecunda: um manifesto no Brasil

Também no cenário nacional dos estudos metodológicos, a literatura foi pensada enquanto objeto para o historiador. Em projeto similar àquele dos anos 70 produzido por estudiosos franceses, que buscaram, em parte, renovar os esforços iniciais da Escola dos Annales, surgiu no Brasil uma coletânea cuja preocupação foi igualmente explorar diferentes objetos, em potencial, férteis para o trabalho do historiador[22]: as fotografias, as obras literárias, as cartas, os diários, os discursos e os pronunciamentos, os testamentos, os inventários, os registros paroquiais e civis, os processos criminais, os materiais produzidos por órgãos de repressão e o patrimônio cultural.

Antonio Celso Ferreira, como Starobinski, foi em *O historiador e suas fontes,* o responsável por visitar a tradição e explorar as possibilidades de relação epistêmica que se pode estabelecer entre literatura e a história[23]. Uma delas, consolidada pela historiografia tradicional e mesmo por parte da crítica literária que trabalha com interpretações históricas, segundo o autor, seria aquela que enxerga a literatura enquanto fonte, num sentido geral, mas claramente hierarquizado. Fontes literárias, nesse sentido, podem ser *canais promissores para a busca de respostas* (FERREIRA, 2009, p. 80).

Ferreira afirma que a delimitação da fonte especificamente literária exige, *a priori*, uma explicação. O motivo de se estudar história por meio de fontes literárias deve ser, ele próprio, um objeto de reflexão, de tal maneira a questionar qual a concepção de literatura está em jogo e como a sociedade coeva a enxerga. O autor acrescenta, ainda,

---

[22] Ver: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de. *O historiador e suas fontes.* São Paulo: Editora Contexto, 2009. 333 p.

[23] FERREIRA, Antonio Celso. “Literatura: fonte fecunda”. In: PINSKY, LUCA. *O historiador e suas fontes.*

que o pesquisador da história deve, sim, estudar a estrutura interna das obras literárias, mas não sem compreendê-las em seu contexto histórico e social, em afinidade com Starobinski. Esse esforço de compreensão exigiria, inevitavelmente, a consulta a fontes diversas da época – orientação recorrente em boa parte dos estudiosos da literatura, que, como já dito no estudo exploratório da obra de Lucien Febvre, acaba por revelar uma espécie de desconfiança do historiador diante da literatura, enquanto conhecimento em si.

No intuito de auxiliar o historiador, o estudioso brasileiro elenca tanto perguntas para o enfrentamento da fonte, quanto métodos, amiúde oriundos de outros campos e habilitados a oferecer diferentes caminhos para o trabalho do texto literário. Haveria, segundo Ferreira, perguntas elementares para investigação de tal natureza. Elas contemplariam desde o ambiente de criação da obra, o ciclo intelectual e os segmentos sociais com os quais se relacionou o autor; as escolhas na criação da obra, como, por exemplo, no que concerne ao gênero narrativo e à relação do texto com a realidade circundante, na qual se busca identificar as representações do mundo social, os desejos, as angustias e frustrações compartilhadas pela coletividade. Em relação aos métodos, eles, de fato, podem auxiliar o historiador na exploração mais perspicaz da fonte literária, mas seu objetivo não deve se confundir com o do pesquisador de outras áreas, como, por exemplo, da crítica literária ou da teoria estética.

Qualquer que seja o norte do historiador que se debruça sobre uma fonte literária, o autor sugere que o método seja sempre construído a partir ou ao longo do contato do pesquisador com seu objeto e que, além disso, para se lidar com textos literários, um elemento se some ao método. Tal elemento advém de um modo especial de sensibilidade que esses textos, quais sejam os literários, requerem, embora a classificação possa ser útil na tentativa de fugir dos anacronismos.

O historiador, ademais, não pode restringir-se à lógica dos textos. Seria preciso fazer comunicarem entre si, como passa, então, a rezar o lugar-comum, texto e contexto, a fim de focar a visão nas marcas que a sociedade deixou no texto, por um lado, e, por outro, entrever o significado do mesmo texto na sociedade que o gestou. A região intratextual, da qual fala Starabonski, é apropriada e, indiretamente, confirmada pelas orientações metodológicas de Ferreira.

O autor chama atenção, em seu estudo, para o perigo redutor que o rótulo apresenta. Não poucas vezes simplificada, a literatura, nomeação para um conjunto de gêneros, revelaria muitas variações mesmo dentro de um mesmo gênero. Mais fértil que enquadrar uma obra em um gênero pressuposto, seria interrogar a qual público ela se destinou e qual papel ela pretendeu cumprir em uma determinada época. A rigidez classificatória pode resultar na exclusão de escritores e livros menos ajustados ou, mesmo, diminuir o brilho de suas peculiaridades. O historiador deve, dessa forma, colocar à prova tanto marcos periodizadores, que organizam a classificação, quanto os significados globais dos movimentos literários, que dão sentido a ela. Não obstante, não apenas o desenvolvimento da literatura por meio de seus movimentos e reciclagens marca sua historicidade. O entendimento do próprio conceito de literatura seria diverso no tempo – questão que, também, é trabalhada e de forma mais profunda por Sérgio Buarque de Holanda e estudiosos citados em *Visão do Paraíso*. Para compartilhar com o leitor o movimento do conceito no tempo, Ferreira faz um breve resumo de como o entendimento da literatura se alterou nalguns pontos do correr da história. Se a formulação aristotélica de que o texto literário representa ou imita o mundo diz do entendimento sobre o entendimento da literatura próprio da Antiguidade Clássica, explica o autor; os românticos, do século XIX, de outra feita, incutiram ao entendimento do que é a literatura, a ideia de que o texto literário, além de representar, também cria universos, de tal maneira, que se a formulação aristotélica é resgatada, só o é para ser também modificada. Da mesma forma, o engajamento político dos artistas do século seguinte reformulou a concepção acerca da literatura, bem como a rejeição à toda e qualquer definição universalista marcou a consciência pós-moderna, agudizada no século XXI. Apreendida a literatura de formas tão variadas, consequentemente, seu substrato considerado útil para a história também variou. E, mais, foi, por um tempo, rejeitado.

A historicidade da literatura aponta de forma clara para a inexistência de um caminho único para tratá-la como fonte ou para entendê-la em seu possível diálogo com a história – a ponto, até mesmo, de desconstruir seu enquadramento enquanto fonte, embora tal proposição não seja feita pelo autor de maneira alguma.

Segundo Ferreira:

> a historiografia levou algum tempo para admitir que a literatura pudesse contribuir para o conhecimento das experiências individuais e coletivas de homens e mulheres no tempo. (FERREIRA, 2009, p.83)

Para admiti-lo, o autor entende ter sido necessário, antes, aceitar que a própria história comporta dimensões marcadas pela subjetividade e pela ficção, tão importantes quanto aquelas dimensões marcadas pela política e pela economia, por exemplo. Ao admitir a presença dessas dimensões, o historiador teria passado a dar mais valor à literatura, em função da constatação de que nenhuma outra fonte diria mais sobre esse universo humano recôndito que as fontes artísticas, dentre as quais a literatura sobressair-se-ia.

A despeito da ausência de referências muito precisas, para o autor, o apelo à literatura teria, de fato, ocorrido, primeiramente, como que para suprir a falta de documentos de um determinado tempo e de uma determinada cultura, especialmente, aqueles cuja distância temporal teria comprometido a disponibilidade de vestígios. As novas percepções, no entanto, teriam aproximado historiadores e textos literários também próprios de culturas mais bem documentadas, pelo fato de, como dito, as fontes tradicionais, mesmo quando abundantes, não registrarem com frequência aquilo que a literatura costuma registrar.

A ampliação do repertório das fontes históricas decorreu da crescente renovação da historiografia no século XX, cujo palco principal foi a França, muito embora as repercussões tenham sido espraiadas. A dita *História das Mentalidades* teria contribuído imensamente, segundo Ferreira, para a investigação dos textos literários[24]. E, a seguir, a *Nova História*, da década de 70[25], renovando os Annales e alargando ainda mais o território de pesquisa da história, também teria, mais que estimulado a visita à literatura, investido na discussão metodológica para orientar a leitura desse, aí, já assim considerado, documento[26].

---

[24]Ver: FEBVRE, Lucien. Paul Victor. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 513 p.

[25] Ver: NORA, Pierre; MESQUITA, Henrique.; LE GOFF, Jacques. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. 200 p.

[26] Tanto uma contribuição quanto outra foram nos tópicos anteriores do texto já trabalhadas, especialmente, por meio da análise da obra de Febvre e do texto metodológico de Starobinski.

Não obstante fique patente o enquadramento da literatura enquanto fonte por parte de Ferreira, o autor não deixa de informar ao leitor acerca da virada narrativista acontecida no final do século XX e atuante, até então, século XXI, a despeito de identificar o arrefecimento dessa corrente. Ferreira se atenta para a possibilidade de existirem alterações nos caminhos já estabelecidos pela tradição para se pensar a relação entre história e literatura, em consequência da virada narrativista e registra, ainda, o surgimento, identificado pela crítica contemporânea, de uma nova literatura, correspondente à virada narrativista na literatura, intitulado *metaficção historiográfica* ou *metaficção pós-moderna*, marcada por expor a ficcionalidade da história e ancorada na ideia de que toda história é, inexoravelmente, uma narrativa e, portanto, movimento destruidor da diferenciação entre história e ficção.

Outras publicações no Brasil

Ainda no Brasil, algumas publicações vêm privilegiando o diálogo da história com a literatura e, consequentemente, experimentando diferentes formas de conduzir esse diálogo. Embora pareça faltar discussão conceitual suficiente para endossar o diálogo, ainda assim, pode ser proveitoso examiná-lo.

Leonardo Affonso de Miranda Pereira e Sidney Chalhoub, na apresentação de *A História Contada*[27], dizem de uma das possíveis maneiras de se trabalhar com a literatura. Seria essa a de historicizar a obra literária, inserindo-a no movimento mesmo da sociedade, a fim de perceber redes de interlocução social. A prioridade dessa escolha seria a de buscar na obra a maneira pela qual ela construiu ou representou a relação que a obra mesma estabelece entre si mesma e a realidade que a cerca, ao invés de buscar sua autonomia em relação à sociedade.

Os organizadores são claros em sua opção metodológica. *Para historiadores a literatura é, enfim, testemunho histórico* (CHALHOUB; PEREIRA, 1998, p.7). Daí, tornar-se necessário dessacralizá-la, tomá-la sem reverências e, mais, submetendo-a

[27] Ver: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 362 p.

ao interrogatório sistemático ao qual todo objeto de pesquisa caído nas mãos do historiador deve passar.

Sendo testemunho histórico, a obra literária porta um caráter histórico. Qualquer obra é, portanto, evidência histórica determinada e, antes, situada no processo histórico. Para os autores, literatura é fonte. Mas a asserção não deixa de trazer à tona um paradoxo que o historiador terá de enfrentar ao eleger a literatura como documento. Apesar de não se poder, tendo em vista o argumento dos autores, negar o princípio de realidade da literatura ou, em outras palavras, o referencial externo do texto, é preciso, ao menos, considerar alguma especificidade na maneira como tal princípio pode se portar diante de um campo, como o literário, que, em sua noção definidora, nega a ideia de ser ele evidência objetivamente determinada.

Pereira e Chalhoub destacam, nesse sentido, duas considerações. Em primeiro lugar, destrinchar a especificidade de um testemunho seria ação necessária independente do tipo de testemunho que o historiador tem a frente. Seria geral, então, o imperativo que diz que o historiador deve considerar a especificidade de sua fonte. Com a literatura, tomada enquanto testemunho histórico, a regra não seria outra. Ela apresentaria, certamente, a esse historiador atento, sua especificidade. Fosse um livro de atas, um depoimento em processo criminal, o historiador também precisaria estar atento àquilo que cada um porta de específico. Para eles:

> posto rudemente: a interrogação da fonte literária não é, por natureza, nem mais nem menos complexa do que a interrogação de qualquer outro testemunho histórico; novamente, a literatura não “transcende”. (CHALHOUB; PEREIRA, 1998, p.8)

A segunda consideração diria respeito à forma de inserir os autores e suas obras em processos históricos. Para tanto, o historiador precisaria pensar a obra e suas características, bem com precisaria pensar o autor, a escola a que pertence e sua concepção de arte.

Mesmo num cenário pós-moderno, marcado pela morte do autor, os organizadores entendem que o historiador, porque historiador, deve ver o autor e sua obra como acontecimentos datados e condicionados pela história, que, por isso, expressam algo a seus contemporâneos. O mote, ao menos da coletânea, que interessaria ao historiador, seria o de encontrar, por meio da pesquisa de um autor e

uma obra, algo que diga sobre um país e sobre o tempo desse país. Nos artigos reunidos na obra, vê-se de que forma a leitura histórica da literatura, tomando diferentes autores e obras, serve, então, de testemunho histórico, como defendem na apresentação seus organizadores.

Seguindo essa linha seria possível identificar na ficção de um autor, por exemplo Machado de Assis[28], sentidos da história brasileira e, mesmo, seria possível identificar um diálogo da ficção com correntes do pensamento historiográfico do momento. Ou, ainda, a literatura poderia revelar meandros de uma história das formas narrativas, como poderia dizer, por meio dos próprios personagens, sobre uma lógica de dominação social, a partir até da visão dos dominados. A ficção permitiria, ademais[29], ao historiador vislumbrar a combate coevo de ideias e de críticas sociais, muitas vezes, identificando um esforço por firmar identidades e exaltar tradições ou, então, identificando um esforço por registrar, no enredo, práticas e costumes de grupos populares, que fornecem ferramentas de interpretação da realidade ou que são contrários aos discursos em voga, modismos, nadando, assim, contracorrente e elucidando novos caminhos para a mesma realidade. A obra literária poderia, por fim, finalizando os caminhos propostos pelos autores participantes da coletânea, testemunhar movimentos sociais mais amplos[30], dizendo da forma do autor e do movimento que o abarca, se for o caso, enxergarem determinado povo, bem como enxergarem ou se imbuírem de determinada missão.

A julgar pelo que essas possibilidades de exploração do objeto literário oferecem, fica claro que reside, de fundo, uma opção metodológica que as agrupa. O que de melhor a literatura teria para fornecer à história, segundo a obra organizada por Pereira e Chalhoub, seriam aquelas marcas que ela, inevitavelmente, porta de testemunho histórico, aquilo que ela carrega, em coalescência com um tempo: crivos de uma cultura, de uma realidade.

---

[28] Caminhos propostos por diferentes autores, estudiosos de Machado de Assis, aparecem em artigos variados dessa coletânea.

[29] Nesse caso, tomando as análises, também incluídas na coletânea, concernentes à obra de Luiz Gama.

[30] Por fim, trata-se dos artigos que têm como objeto os autores modernistas da década de 20.

Para Sandra Pesavento, organizadora de outra publicação brasileira – que tal como a coletânea de Chalhoub e Pereira, sustenta a forma documental do uso da literatura, orientação seguida na execução das leituras históricas feitas pelos artigos que a compõem[31], intitulada *Leituras Cruzadas*[32] – as duas narrativas, a história e a literatura têm, em comum, o empenho em tentar capturar a vida, apresentando novamente o real. As estratégias de cada uma podem, por certo, diferir, mas todas as duas criam aquilo que narram, no sentido de que são formas de fazer a realidade. Partilham a capacidade de representar e, portanto, recriam, por meio de palavras e, por conseguinte, de imagens. Todas as duas lançam mão de um esforço por perceber e conhecer o mundo.

Na busca da construção desse conhecimento do mundo, os métodos, as exigências e mesmo as metas podem ser diferentes ao se comparar os dois discursos. E é aí, então, segundo Pesavento, que uma musa pode ensinar à outra.

O texto literário, eminentemente, trabalha com sentimentos, emoções, maneiras de falar, códigos de conduta, gestualidade e ações sociais próprias de uma época. Ao se preocupar com uma época específica e buscar acessar suas sensibilidades, bem como a maneira dessa época representar a si própria, seus homens, sua realidade; o historiador pode, com proveito, recorrer ao texto literário.

A julgar pelos trabalhos observados, nota-se, mais uma vez, como a historiografia brasileira vem trabalhando o tema: algumas diferentes formas de estabelecer o diálogo entre literatura e história são vislumbradas, muito embora a demarcação entre os dois campos, nos trabalhos avaliados, permaneça clara e a literatura seja pensada enquanto documento, longe de constituir um conhecimento em si.

---

[31] O livro é resultado de um projeto maior nomeado Clíope, o qual, como se vê, já, no nome, homenageia as musas Clio e Calíope e dedica-se, como é de se esperar, à analise das possíveis relações entre literatura e história.

[32] Ver: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000.

A virada narrativista e as relações entre história e literatura

Uma contribuição do debate contemporâneo para se pensar as possíveis relações entre história e literatura pode advir da discussão do estatuto da história, no que concerne ao seu teor de narrativa. Os apontamentos narrativistas e a reformulação da natureza da escrita da história teriam, claramente, o potencial de repensar as possibilidades que se oferecem ao historiador que faz da literatura objeto de estudo.

A atual discussão acerca do estatuto da história e a crise epistemológica que resulta dela[33] têm como ponto central as provocações, lançadas no debate acadêmico, especialmente por Hayden White, mas têm também, de forma ainda mais determinante para a agudização da crise contemporânea, a aceitação inevitável decorrente dessas provocações narrativistas, de que o discurso da história é uma narrativa. De modo que mesmo a refutação ética das consequências políticas dos pressupostos meta-históricos de Hayden White não deve ignorar a perspicaz tomada de consciência de que a história não pode ser pensada sem que se pense sua narrativa também, mesmo que as formas de estabelecer essa relação, qual seja, entre história e narrativa, possam variar. Deve-se lembrar que, embora se reconheça a importância da obra de Hayden White discussão do estatuto historiográfico, o *linguistic turn* ou o *semiotic challenge* são mais amplos e envolvem mais de um autor certamente.

Tal reviravolta aponta não apenas para o enfraquecimento da ligação entre história e ciências sociais, mas para, senão um movimento migratório da história para a literatura, ao menos uma nova resposta da balança em que se pesa, de uma lado, a ciência e, de outro, a arte. Considerando que, principalmente, a partir das convicções positivistas, a história procurou fiar suas verdades sorvendo critérios das ciências, com a nova imagem da balança, a oposição entre verdade e ficção deixa de ser, no mínimo, a oposição que sempre foi.

A inscrição da história na classe das narrativas e a valorização do texto, não apenas como produto final do trabalho do historiador, mas como elemento responsável

[33] O breve histórico da crise é exposto, nesta introdução, tendo em vista o texto de Roger Chartier. Ver: CHARTIER, Roger. "A história entre narrativa e conhecimento". In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude.* Porto Alegre: Editora da Universidade - UFRGS, 2002. 277 p.

por toda mediação entre quem pesquisa e o que é pesquisado, gera várias consequências – sendo, porventura, até saudável considerar que nem todas foram apreendidas. Uma delas, bem na base da crise epistemológica e da dúvida sobre o estatuto da história, dependendo das respostas que cada estudioso do tema dá, chega a se confundir com o próprio tema. É que o debate sobre a natureza do discurso da história reformula a relação desta com a literatura, por vezes, anulando a distância entre elas, por outras repensando o espaço diminuído que, ainda assim, separa-as e, por isso, preserva a complementaridade entre as duas. Daí a necessidade, de visitar com cautela a obra e as proposições de Hayden White, bem como algumas das respostas que lhe foram dadas.

Breve histórico da relação entre história e literatura, por Hayden White

De acordo com Hayden White[34], o avanço do Iluminismo levou à dissolução da distinção entre história e ficção. Pensadores, tais como Gibbon, Hume e Kant, buscaram, efetivamente, dissolver tal distinção e, à medida que o fizeram, opuseram-se às empresas historiográficas antecessoras, como aquelas lançadas por Bayle e Voltaire.

Malgrado o que pode causar uma primeira impressão acerca da convenção setecentista, que distinguia *historiografia fabulosa*, *historiografia verdadeira* e *historiografia satírica*, para White, essa distinção era concebida não em função do que opunha o verídico ao inventado, mas, sim, a partir de diferentes mesclas entre verdade e fantasia. O reconhecimento de que essas duas categorias, verdade e fantasia[35], caminhavam juntas, independente da escrita histórica revela, para o autor, o incremento

[34] Toma-se como referência, aqui, a Parte I – "A tradição recebida: o Iluminismo e o problema da consciência histórica". In: WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992. 456 p.

[35] Hayden White utiliza os termos "imaginação" e "fantasia", ao que parece, sem distingui-los. Usa-os como sinônimo, querendo dizer de uma categoria que, em princípio, opõe-se à razão ou foi entendida enquanto categoria oposta à razão. Embora não se acredite que os termos possam ser pensados enquanto sinônimos, em respeito ao texto de White, mantém-se tal linha de pensamento.

positivo da consciência histórica iluminista. Mas de qualquer maneira, White argumenta que faltava aos *philosophes*, uma teoria em que a razão não fosse posta enquanto reverso da imaginação, estabelecendo uma oposição tão rígida quanto no par verdade e erro. Teria faltado a eles reconhecer a continuidade entre essas forças tidas como opostas, de modo a revelar como a imaginação poderia contribuir para a descoberta da verdade.

White trabalha, assim, a ideia de que o incremento da consciência histórica, em que se fazem presentes as diferentes combinações entre verdade e imaginação, de fato, ocorre no Iluminismo, embora os pensadores iluministas tenham se servido de tal incremento para julgar a validade de cada uma das escritas históricas – com a exceção de Jean-Baptiste Vico, o autor pondera. Entre os iluministas, Vico teria sido o único a perceber que o problema histórico não era outro senão o de auferir a racionalidade humana em todas as manifestações, incluindo as mais irracionais, míticas ou fabulosas.

Vico, diferente dos iluministas ou, mais precisamente, dos primeiros iluministas, teria conseguido observar a relação entre razão e desrazão – palavra que também White usa numa sorte de sinônimo para fantasia e imaginação – que não na forma de oposição, logrando formular tal relação de um modo proveitoso para seu esforço historiográfico. Os iluministas, em geral, teriam desconsiderado a presença da imaginação em seus estudos, não por não aceitarem sua atuação sobre a consciência humana, mas por entenderem que sua autoridade só seria válida no universo artístico, o que a apartava da área sobre a qual se debruçavam tais pensadores, para quem à vida, à filosofia e à história, cabia a autoridade da razão. A escrita da história tinha aí seus limites metodológicos.

Importante para o argumento de White, que acaba por explorar a historicidade da relação entre imaginação e verdade, é a análise da formulação kantiana acerca da escrita da história. Kant, sim, teria enxergado os três modos de conceber o processo histórico. Os três modos teriam em comum o fato de serem igualmente fictícios. Casa uma das escritas da história, fabulosa, satírica ou verdadeira, não indicava, em Kant, segundo a crítica de White, mais que a capacidade humana de dar coerência a um determinado processo histórico. Assim, elas seriam, cada qual, uma possibilidade de pr o pôr o dito processo em enredo. As três modalidades são não mais que diferentes

apreensões estéticas do campo histórico. O modo de apreensão da história, de acordo com as considerações kantianas, é de extrema importância para White, já que é, portanto, antes estético que científico.

Para White, ao compreender a escrita histórica como ficção, Kant calhou por sinalizar a chegada da consciência irônica ou meta-histórica, que restringe *os esforços de compreender o mundo pelo pensamento ou pela imaginação* (WHITE, 1992, p. 82), bem como gera implicações morais. Não obstante, a despeito da formulação da consciência irônica na época, os iluministas não teriam conseguido levar a fundo as possibilidades que a disposição de tal consciência gerava. Daí, por exemplo, eles não terem conseguido entender as representações de verdade expostas e, em potencial, acessíveis nos mitos e estórias em geral – crítica perspicaz para se pensar, por meio das provocações de White, o que história e literatura intercambiam.

O trabalho histórico, como escrita literária, em Hayden White

Ao pensar o trabalho do historiador, Hayden White conclui: dependente sempre do estilo do autor e de seus recursos linguísticos, a história não pode não ser um gênero literário, ou, ao menos, a estória da história é ficção. Essa é a sua conclusão, mas no percurso para chegar a ela, o autor mobiliza diferentes referências, que exploram, por sua vez, o acordo entre imaginação e razão. As respostas que ele encontrou podem ser úteis para o exercício de se pensar o que é que literatura e história têm que lhes permite dialogar, aceitando-se ou não seu arremate, cujas implicações éticas e políticas não foram poucas nem insignificantes.

Os apontamentos, amiúde polêmicos, de Hayden White integram aquilo que o próprio autor entende como *teoria formal do trabalho histórico* (WHITE, 1992, p. 9). O trabalho histórico, segundo White, seria tratado em sua obra como *uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa* (WHITE, 1992, p. 11), explicação que, de forma clara, informa o leitor de White, já de antemão, acerca do peso que a orientação linguística ou narrativista tem em suas considerações historiográficas.

Para o autor, tanto as histórias quanto as filosofias da história contam com dados. Por sua vez, esses dados são explicados por meio de conceitos técnicos e organizados numa estrutura narrativa. Três tipos de estratégias encaminham a explicação dos dados pelos conceitos. São elas: a argumentação formal, a elaboração de enredo e a implicação ideológica. Na construção de sua explicação, o historiador acaba por optar por um dos modos disponíveis em cada uma das estratégias. E, como elas são três, resulta que o trabalho histórico combina diferentes modos, sendo essa combinação a responsável por cunhar o estilo do autor.

White entende que, num nível profundo de consciência, é o historiador que escolhe as estratégias conceituais que compõem seu estilo. É, exatamente, nesse nível profundo de consciência, que o historiador realiza um ato essencialmente poético.

Nesse ato poético, o historiador prefigura o campo histórico em questão e tal campo passa a ser o domínio em que as explicações fornecidas se esforçam por dar conta do ocorrido, buscando sua inteligibilidade. Também a prefiguração pode dar-se de diferentes maneiras, dependendo, mais uma vez, da escolha do historiador. Ao eleger uma dessas maneiras, que não são mais que tropos linguísticos, ele associa-se também a um solo linguístico afim ao tropo e lança mão, dessa vez, de uma estratégia explicativa, para além da conceitual.

Em busca de apreender e encadear, discursivamente, o objeto do qual quer tratar, o historiador, inexoravelmente, aprisiona o pensamento a um modo linguístico, de modo que o ato de prefiguração é poético (bem como, é claro, consequentemente, é linguístico). Essa característica, no entanto, seria não específica à historiografia, mas a qualquer campo de estudo cujo estatuto não é o de verdadeira ciência.

Não que a história não tenha para White seu quinhão de ciência ou, ao menos, não que ela não possa ter também. Ao final do prefácio de *Meta-História*, o autor expõe, de maneira sutil, a pretensão de seu esforço intelectual: *contribuir para a reconstituição da história, como forma de atividade intelectual que é ao mesmo tempo poética, científica e filosófica em suas preocupações* (WHITE, 1992, p. 15). O autor não esconde

ainda que esse questionamento acerca do que é e do que compõe a história tenha sido próprio do apogeu da história no Oitocentos, século sobre o qual se dedica[36].

Ao menos em intenção, então, Hayden White não nega o potencial científico da história, mas, menos ainda, nega seu elemento poético e filosófico. Para ele, o pensamento histórico não seria estritamente científico, seria, em função disso, cativo ao modo linguístico e apresentaria um aspecto triforme: científico, poético e filosófico. O autor parece concordar com a formulação, de acordo com ele frequente, que diz ser a história *uma mescla de ciência e arte* (WHITE, 1992, p. 13). Mas, ao contrário do que seria a atitude comum, é para os ingredientes artísticos da receita que ele volta sua atenção.

A proposta de White, que considera o labor histórico ser *uma estrutura verbal na forma de discurso normativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os* (WHITE, 1992, p. 18), oferece, como ele próprio sugere, uma nova perspectiva ao debate acerca da natureza e da função do conhecimento histórico. Tendo em vista as a obra de Gombrich e Auerbach, em relação ao problema da representação literária realista, White problematiza a formulação de ambos. Ao invés de se debruçar sobre os componentes históricos de uma arte realista, White diz buscar os elementos artísticos de uma historiografia realista – nessa inversão, ele se vale das contribuições teóricas de Northrop Frye e Kenneth Burke, invertendo, portanto, a relação anterior. Os conjuntos de eventos organizados em módulos de narração e conceitualização histórica, inquiridos então em seus elementos artísticos, não poderiam, assim, passar por um processo que desconfirmasse suas generalizações. A estruturação desses conjuntos em narrativas e mesmo em conceitualização histórica seria uma ação de natureza preconceitual e especificamente poética. É, destarte, considerando serem não mais que estruturas verbais, que diferentes obras, concernentes a um mesmo conjunto

[36] O desbravamento do caminho para a reconstituição da história enquanto atividade intelectual poética, científica e filosófica em suas preocupações teria sido ou podido ser iniciada por meio da obra em questão, porque, explica White, o modo irônico que conduz o livro, sendo consciente de si, volta-se contra a própria ironia, de modo a oportunizar a rejeição dela mesma ou, ao menos, a oportunizar a percepção de que ela é apenas umas das posturas que o historiador pode assumir diante do registro histórico.

de dados, podem ter tantas diferenças entre si e, ainda assim, não podem ser refutadas.

White vai mais fundo: os modelos de representação não dependeriam da natureza dos dados ou das teorias utilizados para sustentar as generalizações. *Eles dependeriam da consistência, da coerência e do poder iluminador de suas respectivas visões do campo histórico* (WHITE, 1992, p. 19), visões dos pensadores construtores desses modelos.

No decorrer do texto propredêutico de *Meta-História*, White chama a atenção para o fato de que suas observações têm em vista ou, ao menos, justificam sua reflexão histórica sobre os historiadores e filósofos da história do século XIX. No entanto, provocadoras que são, é difícil não resvalarem numa noção mais geral acerca da natureza e da função do conhecimento histórico. Há que se considerar, ainda, que, não obstante essas passagens, noutros momentos do texto, o autor não se priva de um tom generalista, o que parece autorizar o leitor a explorá-lo.

Estruturada com elementos distintivos, cada tipo de reflexão histórica de um período específico seria capaz de apontar a posição do historiador enquanto difusor de um discurso característico e, portanto, de um possível estilo de reflexão histórica, na medida em que esse estilo resultaria da combinação de tais elementos distintivos. Esses senhores do XIX acreditaram na possibilidade de estabelecer, de forma certeira, o significado de se pensar historicamente, bem como na possibilidade de elencar as características do método histórico de investigação.

Por outro lado, ao identificar seu próprio estilo, White acaba por se proteger, de alguma forma, contra a fragilidade epistemológica que a temporalidade lança, inexoravelmente, a todos os pensadores da história. Afirmando ser *Meta-história* um livro vazado no modo irônico, o autor se distingue dos historiadores ou filósofos da história que investiga. Consciente do receio trazido pelo século XX, qual seja o de que tais possibilidades possam inexistir, Hayden White não deixa de formular suas respostas, mas demarca seu pertencimento ao tempo e, portanto, sua desconfiança em relação às respostas definitivas. Usa, para tanto, seu próprio estilo, que crava, na superfície do texto, a incerteza de seu conteúdo, posto que a ironia, ao oferecer uma informação, sugere, instantaneamente, seu reverso.

Essa proteção anunciada não pode, porém, acredita-se, ir muito longe. A teoria da obra histórica, formulada por White, tem implicações políticas que o tropo escolhido não pode evitar, mesmo sendo ele a ironia.

É no momento em que formula sua teoria da obra histórica que Hayden White demonstra o quanto a história se aproxima da literatura. Segundo ele, a invenção desempenha um papel nas operações do historiador, diverso do que diz a concepção tradicional. O historiador não acharia suas estórias enquanto o ficcionista inventaria as suas. Tal oposição seria insuficiente para se entender a operação historiográfica. Nela, o historiador atribui uma determinada função a um determinado evento. Outro historiador o fará de outra maneira, de modo que:

> o mesmo evento pode ser útil como um tipo diferente de elemento de muitas estórias históricas diferentes, dependendo da função que lhe é atribuída numa caracterização motívica específica do conjunto a que ele pertence. (WHITE, 1992, p. 22)

A invenção historiográfica dar-se-ia na invenção da estória histórica, já que embora registrado o evento, seu lugar no conjunto descritivo seria imputado pelo historiador. Inicialmente, ele organiza os elementos do registro histórico numa crônica, na ordem temporal de ocorrência. A crônica, então, é transformada em estória por meio do rearranjo dos eventos registrados. É nesse rearranjo que se pensa o processo do acontecimento: os motivos iniciais, de transição e conclusivos, sendo que cada um desses motivos sinaliza ao leitor o significado do processo.

As estórias históricas, diferentemente das crônicas, delimitam o curso dos eventos e discriminam os eventos narrados por elas daqueles outros eventos excluídos do enredo, mesmo que estes tenham aparecido nas crônicas. Ao construí-las, o historiador lança mão de *táticas narrativas* (WHITE, 1992, p. 22). Através delas, os eventos se ligam e o leitor pode acompanhar o fluxo da estória. Mas, além das táticas narrativas, a estória precisa explicar o acontecimento. E ela o faz por meio de seu enredo, sua argumentação e sua implicação ideológica.

Ao narrar sua estória, o historiador explica-a por meio do enredo. Esse enredo, embora não seja o único a fazê-lo, promove sentido ao narrado pela forma como narra. Tal apontamento é importante para se entender a teoria da obra histórica de White enquanto uma formulação cuja natureza é totalizante. Todo historiador põe em enredo

o conjunto de estórias que compõem sua narrativa. É o enredo, qualquer que seja a sua modalidade, que dá forma à história. E quanto às possíveis modalidades, White identifica quatro: estória romanesca, tragédia, comédia e sátira, ancorando-se nos estudos de Northrop Frye[37].

White faz algumas considerações acerca dessa tipificação. De acordo com ele, pode haver outros modos de elaboração de enredo, como o épico, não incluído entre as quatro categorias de Frye. Ademais, o autor faz uma afirmação de especial importância para o presente estudo, embora, em seu texto ela apareça apenas numa nota de pé de página:

> Não desejo dar a entender que as categorias de Frye são as únicas para classificar gêneros, modos, *mythoi* etc, em literatura; mas achei-as especialmente úteis para a análise das obras históricas. (WHITE, 1992, p. 23)

A partir de tal afirmação, é possível perceber que Hayden White distingue literatura de obras históricas, e, mais, servindo-se da nota que se segue após esta citada, perceber como ele entende a historiografia: uma forma de arte limitada.

O historiador resistiria às construções complexas, próprias à literatura de primeira ordem, pelo fato de não estar ou pretender não contar a estória por ela mesma. Isso explica por que, para ele, os historiadores seriam, ainda que críticos em relação às fontes, ingênuos contadores de histórias.

Não somente a forma como o enredo é elaborado explica o acontecido. O historiador também explica seu objeto ao invocar princípios de combinação que exercem a função de leis putativas, segundo Hayden White. Nesse outro nível de explicação conceitual, o historiador explica o caminho dedutivo que o permitiu encadear os eventos narrados. O autor distingue, portanto, os dois processos. Colocar os eventos de uma história em enredo, considerando-os assim como elementos de uma estória, é diferente de caracterizar tais eventos enquanto elementos constitutivos de relações causais, próprias a determinado tempo e espaço. White diz:

> Em suma, tomo por enquanto ao pé da letra a afirmação do historiador de estar fazendo a um só tempo arte e ciência e a distinção habitualmente traçada entre as operações investigativas do historiador de um lado e sua operação narrativa do outro. (WHITE, 1992, p. 27)

---

[37] Em referência a Northrop Frye, White cita: FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University, 1957.

De fato, tomando ao pé da letra, White diferencia a representação de algum acontecimento e os motivos que o desencadearam de, por outro lado, um modelo verbal, na forma de um enredo, que explica o processo em que o acontecimento em questão se deu, usando, para tal, leis de causação.

White sugere que a história tem, em suas operações, algo que pertence à arte e que a impede de ser ciência, mas, ao mesmo tempo, não deixa de sugerir seu reverso: a história tem, em suas operações, algo próprio da ciência que a impede de ser arte, na medida em que essas operações são investigativas.

O argumento para se justificar o elemento artístico da história reside na parte das suas operações que é narrativa. Porém, mais além, a história difere da ciência não somente porque os historiadores divergem quanto às leis de causação social, o que particulariza suas operações ditas investigativas. Entre eles, inexiste acordo que faça por homogeneizar as características formais da explicação que será dada. Ao contrário, nas explicações científicas, esses acordos existem, ainda que, com o tempo, sejam modificados e regulamentem a explicação. Porque tolhida por características específicas de cada campo – um, a arte e outro, a ciência –, mas estruturada por elas, a história habitaria os dois.

Quanto à forma, portanto, as explicações lançam mão de seu argumento de forma variada. Seguindo, dessa vez, a análise de Stephen C. Pepper[38], White identifica quatro paradigmas, quais sejam: formista, organicista, mecanicista e contextualista. Cada um deles permite que o historiador estabeleça relações de causação de uma forma específica, sem que uma comprometa a interpretação diversa.

Em sua teoria da obra histórica, White entende que a obra resulta da união entre uma percepção estética, evidenciada pela elaboração do enredo, e uma operação cognitiva, que estrutura o argumento formal. Ao se combinarem, a fim de deduzir enunciados prescritivos, que impliquem alguma consequência ou ação no mundo do leitor ou no presente, a obra incorpora um terceiro nível de explicação, que é a implicação ideológica. Reside aí, para o autor, o momento ético de uma obra histórica. Em outras palavras, pelo modo como o historiador relaciona a estrutura de enredo e a

[38] Em referência a Stephen C. Pepper, White cita: PEPPER, Stephen C. *World Hypotheses: A Study in Evidence.* Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966.

forma do argumento, a obra histórica alcança outro nível de explicação, que porta, em seu bojo, apontamentos morais. Esses apontamentos juntos conformam a ideologia. Dessa vez, apropriando-se das formulações de Mannheim[39], White classifica quatro tipos principais de ideologia: anarquismo, conservantismo, radicalismo e liberalismo; mas não o faz sem mencionar a possibilidade de existirem outras posições metapolíticas, que, no entanto, não se aplicam aos historiadores ou filósofos da história do século XIX, os quais, como já dito, constituem o objeto de estudo de White nessa obra, em específico.

Consolidando seu argumento de que entre concepções do conhecimento histórico não pode haver uma mais *realística* ou mais *científica* (WHITE, 1992, p. 41) que as outras, White entende que, por serem oriundas de considerações éticas, as explicações por implicação ideológica fazem parte também de toda concepção do processo histórico e do conhecimento histórico, de tal maneira que julgar a adequação delas representaria não mais que outra opção ética.

Se, por um lado, a combinação entre o modo de elaboração de enredo e de argumentação gera uma explicação por implicação ideológica; por outro, a maneira como esses três níveis explicativos se imiscuem geram o estilo historiográfico de um autor. Tal estilo resulta da tensão que orienta a forma como os ditos níveis explicativos associam-se. Há, certamente, compatibilidades entre as possibilidades de um modo se associar a outro. Mas é da tensão nascida de uma combinação, em princípio incompatível, que a obra histórica pode tornar-se grandiosa.

De qualquer maneira, ao imbricá-los, o historiador o faz em busca de coerência e consistência para sua totalidade descritiva. Para White, o fundamento que permite ao historiador dotar sua obra de coerência e consistência é, mais uma vez, poético e linguístico. O ato poético do historiador consiste na criação de seu objeto e no ato de predeterminar a modalidade das estratégias conceituais das quais se valerá para levar esse objeto, tornado inteligível ao seu público. Esse ato poético é indiscernível do ato linguístico, que prepara o campo a ser interpretado, prefigurando-o. É, ao interpretar,

---

[39] Em referência a Mannheim, White cita: MANNHEIM, Karl. “Conservative Thought”. In: *Essays on the sociology of knowledge.* London: Routledge & Kegan Paul, 1953. E também: MANNHEIM, Karl. *Ideology and utopia: an introduction of the sociology of knowledge.* New York: Harcourt, 1946.

que o autor busca estratégias capazes de tornarem tal interpretação coerente e consistente.

O historiador seleciona a crônica, organiza a estória, amarra-a com um tipo de enredo, um tipo de argumentação e, inevitavelmente, dota o texto de um elemento ideológico. Por fim, o historiador se vale de um tropo, estratégia explicativa que também varia segundo o autor. Dessa vez, também se apropriando da obra de Frye, os tropos são quatros: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. Tais tropos são importantes e necessários, segundo a poética tradicional e também a moderna teoria da linguagem, porque possibilitam a caracterização de objetos no discurso figurativo e, assim, levam o leitor ou ouvinte ao entendimento de experiências resistentes à descrição direta ou não-figurada.

A agudização do teor literário na escrita da história, em Hayden White

Hayden White não afirma a totalidade da dimensão linguística no trabalho de escrever a história apenas em *Meta-história*. Porque não sujeitos a controles experimentais ou observacionais, os processos e as estruturas do passado que o historiador pretende organizar num modelo fazem com que esse modelo não passe de uma ficção verbal ou, em suas palavras, de um *artefato verbal*[40].

Certamente deliberada, a escolha da palavra *artefato* parece informar muito ou sintetizar bem as formulações de White. Proveniente do latim, da expressão *arte factu*, o vocábulo diz daquilo que é feito com arte e, portanto, remete à estrutura do que não é natural e, sim, produto de manifestações de artifício[41].

White tem consciência de quão perturbadora é sua proposta. A diferença entre história e literatura e, por consequência, entre verdade e ficção ou fato e fantasia é

---

[40] Ver: WHITE, Hayden. “O texto histórico como artefato literário”. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. São* Paulo: EDUSP, 1994. 310 p.

[41] Ver: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; FERREIRA, Marina Baird; ANJOS, Margarida dos. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

basilar na civilização ocidental. É essa diferença que ele entende estar situada na raiz da concepção de uma estória verdadeira que, por sua vez, opõe-se a uma estória falsa.

Ao considerar que as narrativas históricas são ficções verbais cujos conteúdos são, em parte inventados e, em parte, descobertos, White reitera a aproximação da história com a literatura, cujos conteúdos seriam equivalentes. Nas ciências, os conteúdos seriam apenas correspondentes e, embora, *correspondência* e *equivalência* não sejam destrinchados no texto, é de se desconfiar que funcionam como partículas gradativas, de modo que, ao terem conteúdos equivalentes, literatura e história têm mais em comum que história e ciência, que têm apenas conteúdos correspondentes.

White entende que suas formulações acabam por fundir consciência mítica e histórica, apagando a oposição que sempre teria delimitado os dois campos[42]. É assim, portanto, que faz sentido retornar ao argumento do *Meta-História* de que os iluministas teriam logrado um incremento da consciência histórica, ao perceberem que fato e fantasia caminham juntos, qualquer que seja a escrita histórica, mas, por outro lado, teria faltado a eles a capacidade de perceber a continuidade entre um e outro. E percebê-la significa, então, romper com uma oposição estruturante desde os gregos antigos – para White, tão problemática quanto venerável.

De acordo com o autor, fantasia dá continuidade ao fato, uma vez que nenhum conjunto dado de acontecimentos históricos é suficiente para constituir uma estória. A fantasia ou a imaginação é a ferramenta que o historiador usa para criar a estória ou escrever a história, encadeando os elementos registrados. A fantasia do historiador, para White, é a capacidade que ele tem de conferir sentido aos acontecimentos, já que, para ele, nenhum acontecimento tem intrinsecamente um valor. O historiador fantasia ao urdir seu enredo, trágico ou cômico, romântico ou irônico, ou qualquer que seja o tom. Para fazê-lo, ele precisa subordinar, hierarquizar, esquecer e se lembrar de determinados elementos, que estão disponíveis no registro[43]. Ao ordenar os eventos

---

[42] Ver WHITE, Hayden. "O texto histórico como artefato literário". In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura.* São Paulo: EDUSP, 1994. 310 p.

[43] Como sugere a voz lírica em "Coleção de Cacos", de Carlos Drummond de Andrade: Agora coleciono cacos de louça/ quebrada há muito tempo/ Cacos novos não servem/ Brancos também não/ Têm de ser coloridos e vetustos/ desenterrados - faço questão - da horta/ Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas/ restos de flores não conhecidas. Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar: (*Boitempo III). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979. 178p.

almejando dar-lhes inteligibilidade o historiador gera um *mythos*, no sentido de estória. O historiador, enfim, precisa inventar para dizer do ocorrido, precisa da fantasia para gerar a estória, que só assim, está apta para dizer da história.

É, por isso, diz White, que as mesmas sequências históricas podem ser contadas de inúmeras maneiras, agregando para si sentidos e valores diferentes. No limite, a fantasia, que dá continuidade ao fato seria não só a responsável pela realização de uma operação literária, criadora de ficção, como seria a única e inevitável forma que a cultura dispõe para tornar inteligível o passado. O sentido do passado, então, existe no que a história tem de ficcional ou de *artefato*. Esse sentido que o historiador quer extrair do passado é dado a ele e, não, auscultado dele. A escrita da história, que formula tal sentido, não é feita, senão de outro modo, que por meio da arte, daí o postulado de que o texto histórico é um *artefato literário*.

É dessa maneira que a narrativa histórica está longe de poder ser considerada um enquadramento neutro do fato histórico, que apenas o captura[44]. Não é possível para White equacionar, em pé de igualdade, história contada e realidade histórica. A ordem do discurso é determinante para fundamentar essa diferença.

No limite, White parece negar a existência de um evento que possa ser visto apenas por meio de uma estória e não de outra. De modo que, qualquer que seja o evento, o enredo que lhe dá sentido não é único e, enfim, não são os acontecimentos que limitam o que pode ser dito sobre ele, mas apenas a fantasia, na medida em que é ela que lhes dá continuidade[45]. White entende que só se pode presumir que os fatos limitam as estórias que podem ser, propriamente, contadas sobre eles, caso se acredite que tais fatos possuam, por si próprios, uma forma já dada do tipo "estória" e um significado do tipo "enredo" – o que significa dizer ser a estória ser uma representação literal e o enredo ser inerente aos fatos. Não sendo assim, não se pode, segundo White, criticar como verdadeira ou falsa nenhuma estória histórica, que passa, então, a ser posta sob os princípios que governam outra forma de verdade, qual seja a verdade

---

[44] Ver WHITE, Hayden. "Enredo e verdade na escrita da história". In: "Enredo e verdade na escrita da história". In: EPPLE, Angelika; MALERBA, Jurandir. *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006. 238p.

[45] White faz referência ao totalitarismo e ao Holocausto, como pontos de tensão de sua análise.

da ficção. O historiador traduz o fato em ficção e é esse o único caminho que tem a seguir se quer dizer sobre o passado[46]. Para dizer de um evento e das relações que ligam os eventos, mas que, para White, não são imanentes, o único recurso ao qual tem acesso o historiador é a linguagem e suas figuras (figuras de linguagem). Dessa maneira, ao dar forma ao passado, usando a linguagem, o historiador não escapa à ficção, cai nas guerras dela durante todo o processo de produção de seu *artefato*.

Mas, consciente de que as formas de representar uma dada realidade histórica se alteram com o decorrer do tempo, White se atenta para a historicidade do aprofundamento da consciência meta-histórica. Descobre o modernismo como o berço dessa consciência, atenta à incapacidade dos modos de representação[47] como meios efetivos de representar algo.

Se por um lado, ao pensar os historiadores e filósofos do século XIX, White chama a atenção para as diferentes combinações que a escrita da história pode comportar; por outro, ao participar do debate acerca da escrita da história do século XX, que acaba por envolver, como um de seus temas, o genocídio dos judeus, White responde não só complementando a noção de quão falhos são os modos de representação, como dando mostras de acirrar sua convicção no teor ficcional da historiografia, que se encontra na forma que o historiador forja para descrever o evento e permite, portanto, a tradução do fato em texto.

Tanto em *Meta-História* quanto em "O texto histórico como artefato literário", White sustenta o argumento da impossibilidade de acessar a veracidade ou a falsidade de uma estória histórica[48]. Enredando-se sempre na teia da ficção, a estória histórica só pode disputar para si a verdade se a referência for à verdade própria ao universo da ficção.

---

[46] Ver WHITE, Hayden. "O texto histórico como artefato literário". In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura.* São Paulo: EDUSP, 1994. 310 p.

[47] Embora não seja inequívoco, o autor parece dizer do modernismo em referência ao século XX, mas pode ser interessante pensar suas proposições como pontos de resposta à atualidade, do século XXI.

[48] O autor diz que o argumento vale em relação apenas às boas estórias históricas, leia-se sérias, embora não explique como distinguir, nesse sentido, a boa da má estória ou a séria da pouco comprometida.

Em “Enredo e verdade na escrita da história”, porém, Hayden White mergulha mais fundo na falibilidade do texto. Qualquer que seja a narrativa, ela irá falhar. Irônica, cômica, trágica, romântica, todas as possíveis, mas também falhas. Nesse texto, White afirma não achar que *o Holocausto, a solução final, o Shoa, o Churban ou o genocídio alemão dos judeus seja mais irrepresentável do que qualquer outro evento da história humana* (WHITE, 2006, p. 207). Ele completa que a representação desse evento, por mais irrepresentável que seja, como todo e qualquer evento, requer, por isso, o estilo modernista, o qual, bem sinalizado pela literatura[49], seria o mais adequado por ser, senão suficiente, talvez o menos insuficiente, por confessar, de forma incansável, o destino falho da trama em palavras.

Além de buscar na literatura, palavras, personagens, recursos enfim que o auxiliem a pensar a narrativa, White vê muitos pontos positivos na aproximação entre ela e a história. Esta última não precisaria, segundo o autor, ser o arquétipo do pólo realista de representação que determina tanto o que há de real quanto o que há de imaginado ou, em outras palavras, o que poderia ter sido[50]. Mais próxima da literatura, a história reconhece sua dependência em relação à linguagem e aos seus recursos. linguagem e de seus recursos. Reside aí o elemento poético que habita cada relato histórico do mundo: só se pode caracterizar objetos e compor relatos acerca das transformações desses objetos no tempo através da poética. Ademais, White defende que o mundo da experiência é mais desvendado quando se reconhece que só se pode conhecer o real equiparando-o ao imaginável.

A história, para White[51], ganha demasiado com esse movimento de aproximação, na medida em que se considera que também a literatura não a trata sobre um mundo outro, que não o real. O mundo sobre o qual a literatura versa não é *inumano* (WHITE, 1994, p. 115). Ela, destarte, acaba por ensinar algo acerca da realidade do mundo dos homens, como que o iluminando. Por fim, o reconhecimento do elemento ficcional das

---

[49] White cita, especialmente, a obra do escritor italiano Primo Levi.

[50] Ver: WHITE, Hayden. “O texto histórico como artefato literário”. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura.* São Paulo: EDUSP, 1994. 310 p.

[51] Ver: WHITE, Hayden. “O texto histórico como artefato literário”. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura.* São Paulo: EDUSP, 1994. 310 p.

narrativas históricas pode funcionar, pondera White, como antídoto contra as posições ideológicas não reconhecidas enquanto tal. Torna-se possível sempre se atentar para o elemento fictício de qualquer estória histórica. Tal conquista faria com que nenhuma percepção calhasse como a mais correta ou a mais afim ao modo como as coisas realmente são e se dão. Diferente das outras abordagens, a literatura deixa de ser, aí, pensada enquanto fonte, porque ela é mais que fonte. A literatura é considerada conhecimento em si. A autoconsciência seria elevada, destarte, a um nível muito superior, de acordo com o autor.

As respostas à escrita literária da história

Segundo Luiz Costa Lima[52], a posição de White não se inclui, simplesmente, na posição narrativista, mas também não se aparta dela; abre, na verdade, uma *sucursal divergente* (LIMA, 1988, p. 84).

A história seria, para Hayden White, segundo a análise de Costa Lima, uma espécie do gênero da narrativa. Outras espécies, contudo estariam agrupadas nesse mesmo gênero. No entanto, a considerar artificiais as fronteiras entre o discurso da verdade e o ficcional, White, diferentemente dos narrativistas, que entendem que a escrita da história está determinada a apenas fornecer informações, aproxima a história da literatura. O que, implicitamente, pode sugerir isso é a multiplicidade de camadas de discurso que se combinam entre si, e a capacidade da história de admitir uma ampla variedade de interpretações de seu significado.

> Mas, se [a história] é uma espécie, que a distingue das outras do mesmo gênero? Diretamente, a questão se converte em como, dentro da tese narrativista, a história se distingue da larga margem de gêneros ficcionais que empregam a narrativa? Bem sabemos que uma das tendências hoje vigentes, em consonância com o questionamento da superioridade concedida à ciência e à filosofia, consiste em considerar artificiais as fronteiras entre o discurso da verdade e o ficcional. (LIMA, 1988, p. 84)

[52] Ver: LIMA, Luiz Costa. "Clio em questão: a narrativa na escrita da história". In*:* PRADO, Júnior Bento et al. *Narrativa: ficção e história.* Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 63-87.

Costa Lima entende que, ainda assim, White não pretende uma identidade absoluta entre literatura e história, havendo entre elas uma diferença, qual seja a de que a história emprega as ficções como estratégia para conhecer eventos reais. A narrativa histórica, assim, não disseminaria falsas crenças sobre o passado. Para tratar dele é que a história lança mão das ficções de uma determinada cultura e, fazendo-o, dota esse recorte de passado de um significado, que, por sua vez, é acessível à consciência, apenas porque se sustenta num padrão de organização dos eventos que é compartilhado por essa cultura. A narrativa histórica aborda eventos reais, mas os configura com a ajuda das formas ficcionais disponíveis em um dado momento e local. Essa configuração é resultado de um julgamento do historiador sobre o evento em questão, que se justifica apenas pela figuração poética ou pela forma imaginada dos fatos, que, por si, não têm forma; não estão urdidos. Outras formas para dar o contorno aos eventos em questão e, portanto, outras verdades ficcionais dependeriam tão somente da utilização de outro tropo que as explicasse[53] ou, ainda, de outros meios disponíveis para torná-los acessíveis à consciência.

Para Costa Lima, isso não é o bastante para sustentar a unificação da narrativa histórica e da literária. Segundo o autor, se por um lado, o aparato da história inclui o caráter narrativo, a disposição configuracional e diferentes dimensões de causalidade, que incluem até *quase-causas* (LIMA, 1988, p. 86), por outro lado, nesse aparato, ocorre também a autenticação de fontes, a validação de conceitos, o teste de hipóteses e a explicitação do arcabouço bibliográfico. Então, Luiz Costa Lima entende que Hayden White aproxima a história da literatura, a ponto de pensar a primeira como uma espécie constituinte do gênero da segunda, conservando a realidade dos fatos, mas supervalorizando a importância da forma, que é ficcional. Mas, ao mesmo tempo, o crítico de White refuta a aproximação excessiva entre as duas, entendendo que tal aproximação cairia no risco que é o de considerar todo uso criador de códigos como ficcional.

Enquanto Luiz Costa Lima entende que Hayden White abre uma sucursal divergente na linha narrativista, posto que afirma ser a história uma espécie de gênero

[53] Os tropos pensados são os quatro referidos anteriormente.

da narrativa, sem, no entanto, estabelecer uma identidade absoluta entre literatura e história, José Carlos Reis propõe também sua chave de leitura para as formulações de White[54]. Tal como para Costa Lima, longe de serem opostas, literatura e história na análise de White, segundo Reis, vivem uma *relação incestuosa* (REIS, 2010, p. 65), da qual a história não tem razão para se envergonhar.

Embora a leitura que Reis faça de White não seja muito diversa daquela feita por Lima, o autor parece reconhecer no apagamento das fronteiras entre o real e ficcional uma possível síntese da obra de White:

> não há oposição entre história e ficção. A história é poética, construída com a linguagem figurativa, é uma disputa entre figurações daquilo que o passado poderia consistir. O historiador produz construções poéticas e se ilude quanto à realidade e verdade de seus relatos. Que os historiadores se irritem com o apagamento da fronteira entre o real e o ficcional! Mas, não podem evitar pensar sobre o seguinte: a explicação histórica não é dada pelo conteúdo factual. A história adquire sentido da mesma forma que o poeta e o romancista dão sentido ao real. E, para White, isto é bom para a historiografia e para a sociedade. (REIS, 2010, p. 66)

Se Lima entende que, para White, a escrita histórica muda aquele que seria o curso natural da ficção e emprega a ficção como meio de conhecimento do significado de eventos reais; Reis valoriza o argumento de White de que a explicação histórica não é dada pelo conteúdo factual. Ela alcança sentido da mesma maneira que tanto o poema quanto o romance alcançam. Não parece haver, portanto, divergência entre Lima e Reis no que concerne à leitura feita por eles de Hayden White. A questão é que o primeiro crítico valoriza menos que o segundo o entrecruzamento da história e da ficção como operador mesmo de leitura da obra de Hayden White. Mas é da intensidade desse entrecruzamento, vale ressaltar, que a natureza do discurso da história e da literatura passa a tirar seu substrato, variável segundo as propostas epistemológicas que surgiram a partir da polêmica criada pelo autor de *Meta-história*.

---

[54] Ver: REIS, José Carlos. “O entrecruzamento entre narrativa histórica e narrativa de ficção”. In: *O desafio historiográfico.* Rio de Janeiro: FGV Editora, 2010. 159 p. (FGV de bolso. Série História ; v. 13).

Retórica e prova: pontos de diferença entre literatura e história

Carlo Ginzburg, dentre outros, responde às teses de Hayden White[55] e, em geral, àquilo que, para a crítica, seria uma retórica anti-referencial. Para Ginzburg, a redução da verdade a uma escolha tropológica abriria o caminho para a fuga do passado e para a autorredenção ocidental. Observação significativa, levando-se em conta a proximidade temporal do nazismo, dos campos de concentração e o trauma que eles representam para a contemporaneidade, e intrigante, quando confrontada com a ideia proposta por White de que a história aproximar-se-ia da psicoterapia na medida em que promove a refamiliarização dos indivíduos e das sociedades com os acontecimentos vividos.

Para Ginzburg, a contiguidade aceita entre história e retórica postulou a incompatibilidade entre história e prova, assumindo um caminho equivocado em relação à tradição retórica. A ideia de retórica que endossa a corrente narrativista não apenas é estranha à prova, mas se contrapõe a ela. Ginzburg, no entanto, identifica que a retórica não, necessariamente, exclui a prova; ao contrário, o procedimento excludente seria próprio à retórica sofista ou comporia, ainda, parte do argumento platônico em sua crítica ao sofismo. Em Aristóteles, contudo, a retórica, muito longe de excluir a prova, faz dela seu único elemento constitutivo; todos os demais seriam acessórios. A retórica aristotélica não seria, então, uma arte que convence por meio dos afetos e retira daí sua eficácia; ao contrário, sua força residiria na prova.

Ginzburg explora as nuances da tradição grega, à qual Hayden White busca se opor. White[56] diz que a oposição entre mito e história é a pressuposição de um ideal que inspira a escrita da história desde os gregos e que, em função disso, a fusão da consciência mítica à consciência histórica causa tanta ofensa e perturbação. Ginzburg identifica em White e nos outros céticos, o resgate de uma das possibilidades dessa

---

[55] Ver GINZBURG, Carlo. Introdução, Cap. 1: "Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez" e Cap. 4: "Decifrar um espaço em branco". In: *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 192 p. Ver também: GINZBURG, Carlo. "O extermínio dos judeus e o princípio da realidade". MALERBA, Jurandir. *A História escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 211-232.

[56] Ver: WHITE, Hayden. "O texto histórico como artefato literário". In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994. 310 p.

tradição, que não seria, enfim, monolítica, mas ampla. White, ao invés de romper com a herança grega, daria continuidade a um de seus braços, qual seja o sofista. Isso acaba por fazer com que o argumento ginzburgiano se erija como compatível ao de White – todos dois colheriam, na tradição grega, seus argumentos, mesmo que White se esforce por negá-lo.

Ginzburg está de acordo com a constatação da presença constante da narrativa no trabalho do historiador em todas as suas etapas, incluindo a etapa de pesquisa do objeto, e não apenas na última, quando ocorre a fabricação do texto. Porém, mesmo sendo o documento, ele próprio, uma narrativa e, ao mesmo tempo, fornecedor de elementos integradores ou não, mais ou menos importantes no enredo final, Ginzburg afirma que as provas dariam mostra da realidade por não serem imunes às relações de força que atuam na realidade que as produziu – o que se contrapõe firmemente à tese de White, segundo a qual os elementos a serem urdidos no enredo não portam valores imanentes.

O estilo, aquele que combina diferentes estratégias conceituais e explicativas para criar a ficção histórica, para White, é aquele que está entrelaçado com a história em Ginzburg e, porque, capta valores nalgum momento atuantes, não pode ser completamente livre.

Ginzburg ressalta o fato de haver potencialidades cognitivas em qualquer narrativa, retomando o argumento de Proust sobre Flaubert[57], que fazem referência ao real mesmo que elas não se apresentem de forma, claramente, visível. Caberia ao historiador tentar enxergá-las. Um romance como o de Flaubert é, nesse sentido, para Ginzburg, uma fonte rica. A história, mesmo que apresentada ao público como narrativa, é realizável, em todas as suas dimensões, porque essa narrativa, especificamente, precisa ser provada. E pode até ser, a julgar pela sensibilidade do historiador, que uma prova se obtenha por meio de um romance ou da literatura em geral. Ginzburg reconhece, no entanto, que, mesmo podendo ser um documento, um livro, como *Educação Sentimental* de Flaubert, é mais que isso: é também um contributo à sociedade em que foi escrito, em concordância com a crítica literária do

[57] Ver: GINZBURG, Carlo. Cap. 4: "Decifrar um espaço em branco". In: *Relações de força: história, retórica, prova.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 192 p.

livro. O espaço em branco que existe na concretude desse livro, a escolha dos tempos verbais, a ausência de advérbios temporais e outros elementos mais constituem o estilo do autor, que apresenta, sussurrando ou, por vezes, dissimulando as relações de força da época coeva. E, assim, diz de sua época por meio da literatura, altera sua sociedade de alguma forma e informa o historiador sobre o passado em que atuou, qualquer que tenha sido essa forma de atuação – no caso de Flaubert, Giznburg encontra a dissimulação das relações de força como a forma específica do romance atuar.

História e Literatura – a incerteza e seu reverso

Sem teorizar sobre a natureza do discurso histórico, Zygmunt Bauman[58] parece sugerir alguns apontamentos sobre ele. Bauman diz sobre o romance e a realidade; a relação que existe entre eles e a historicidade dessa relação.

Na genealogia do romance, o sociólogo se depara com a ironia do gênero literário, persistente em contradizer aquilo que dizem as vozes analistas da realidade, aceitas como tal. Diante da crença da modernidade, o romance se esforçou por, como Penélope, desfazer o tapete que estava sendo fiado. Ao oferecer a ambivalência, o mistério, a contingência da vida, a polifonia da verdade, o romance moderno propiciou ao seu leitor aquilo a que a visão de mundo moderna se opunha. Na obra de Milan Kundera[59], exemplo de romancista moderno ao qual se dedica Bauman, a fim de explorar a relação entre história e romance, o que se encontra são liberdades desveladas ou, mais, declaradas, enquanto que no mundo e no tempo habitados pelo autor, o que se tem é o Estado totalitário, da certeza avassaladora, que se pretende incontornável.

---

[58] Ver: BAUMAN, Zygmunt. “Sobre a verdade, a ficção e a incerteza”. In: *O mal-estar da Pós-Modernidade***.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. 272 p.

[59] Bauman faz referencia ao escritor Tcheco, Milan Kundera, fazendo referência, especialmente à obra *A Insustentável leveza do ser*. Ver: KUNDERA, Milan; FONSECA, Teresa B. Carvalho da. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 314 p.

Umberto Eco, por outro lado, escritor que no texto de Bauman personifica o espírito pós-moderno, argumenta que o romance pós-moderno perde o grito libertador caro ao romance moderno. Na ficção, o mundo pós-moderno, que deseja um pouco de segurança, busca a certeza não ofertada pelo real, busca a verdade inabalável que inexiste quando a realidade é traiçoeira e o destino é frágil.

Para explicar a diferença entre a voz do romance de Kundera e a voz do romance pós-moderno para Eco[60], Bauman transfere as conclusões do próprio Umberto Eco, acerca da operação de sentido entre o romance pós-moderno e o mundo pós-moderno, para um jogo de espelhos que seria inerente à relação entre o mundo real e o ficcional. Assim, como no par certeza e incerteza, esses dois mundos são inversamente relacionados e a forma como se dá a coalescência entre eles é reveladora de sua historicidade, de forma que quanto mais profunda a incerteza que exaspera o mundo vivido, mais elevado o sentimento de certeza na ficção e, por outro lado, quanto mais o mundo vivido é comandado por certezas declaradas, amiúde ortodoxas, mais intensa a desconstrução da certeza pela ficção.

A partir da conclusão de Bauman, fazê-lo dialogar com White é tanto mais tentador quando se observa a coincidência semântica que os frequenta. White diz da *urdidura de enredo*, cunhando uma expressão que parece servir de ícone para lembrar seu leitor de suas proposições. A *urdidura de enredo*, em White, explica a operação historiográfica e se torna expoente na teoria pós-moderna, que aproxima a história da ficção, anulando ou, ao menos, ameaçando a existência da verdade e dos valores do passado, ao restringir tanto essa verdade quanto esses valores às capacidades do enredo. Bauman, por sua vez, diz de *tecidos urdidos*, textos que descosem as tramas do mundo vivido:

> (...) o desmanchar das tapeçarias do mundo real ou a revelação do que são: apenas tapeçarias, tecidos urdidos, algo que pode ser desenredado tão facilmente, ou talvez ainda mais facilmente, quanto se houvesse sido costurado. (BAUMAN, 1998, p. 152).

É a descosedura de *tecidos urdidos*, criadores de ficção, que expõe a firmeza mascarada dos pontos no mundo real, segundo a análise de Bauman. Ou também pode

---

[60] Bauman pensa a obra de Milan Kundera por meio de seus romances e a obra de Eco, por meio de seus estudos sobre a contemporaneidade.

haver o contrário: a cosedura de tecidos firmes, também criadores de ficção, expõe a fragilidade dos nós da experiência vivida. Desconstrução que simula o ato de desmanchar tapetes, *tecidos urdidos*. A *urdidura de enredo* em White desconstrói o valor de verdade da história, reservando a ela, no máximo, o valor de verdade da ficção. Os *tecidos urdidos* em Bauman, se urdidos pela literatura, podem ser desconstruídos pela história[61], mas se urdidos pela história, podem ser desconstruídos pela literatura e, portanto, guardam, nalguma medida, a especificidade de cada verdade, por mais frágil que a verdade da história e a verdade da literatura se revelem quando se encontram. É na oposição entre elas que Bauman aposta – de forma muito diversa de Hayden White.

História e Literatura – Historiografia e Crítica literária

Dominick LaCapra lembra que, até recentemente, a função da narrativa na história teria sido minimizada[62]. Realçou-se, em especial considerando a vasta troca da história com as ciências sociais ao longo do século XX, a necessidade de analisar dados, formular hipóteses e construir modelos explicativos. A função da narrativa, a qual LaCapra entende ser também sua dimensão artística, foi, quando considerada, pensada apenas em termos de estilo – crítica também abordada por White, para quem se consolidou o lugar comum da classificação da histórica como mescla entre ciência e arte, sem que, contudo, o elemento artístico tenha sido abordado satisfatoriamente.

Para o autor, a questão da narrativa, embora não seja nova, aparece agora de uma nova forma, convidando o interessado a pensar não apenas na escrita da história, mas, também, no que a escrita do romance oferece à historiografia, de tal maneira que a nova forma da velha questão enquadra *o problema da própria história moderna* (LACAPRA, 1991, p. 108).

---

[61] Bauman não diz, especificamente, sobre o discurso da história, mas sobre o discurso da realidade circundante.

[62] Ver: LACAPRA, Dominick. “História e romance”. Revista de História, Campinas, n. 2/3, p. 107-124, 1991.

No século XIX, por exemplo, também analisado por White, houve, segundo LaCapra, um paralelo notável entre o romance e a narrativa histórica, de modo que mestres da narrativa eram encontrados nas duas áreas do discurso, história e literatura. Próximo de seu fim, o Oitocentos evidenciou, no entanto, uma separação contrastante entre a narrativa histórica e romanesca. Enquanto a narrativa histórica ter-se-ia mantido presa a sua forma oitocentista, a qual tinha pouca *autoconsciência sobre o problema da opinião ou do ponto de vista* (LACAPRA, 1991, p. 114), o romance, por outro lado, desde Flaubert, teria experimentado uma vastidão de abordagens para a narrativa. O breve apanhado de LaCapra, que compara historicizando essas duas áreas do discurso em prosa, habilita o autor a explorar com mais autoridade a questão de como o romance deveria ser tratado ou pensado pelo historiador. E, por mais que a própria categoria que qualifica um texto como romance não seja consensual[63], LaCapra entende que o problema da narrativa não apenas convida a repensar a analogia entre romance e história, como desloca, na verdade, a questão para a relação entre historiografia e crítica literária, uma vez que tal articulação irá estabelecer, tácita ou declaradamente, a forma de visualizar no romance uma fonte.

LaCapra identifica como uma das soluções dadas para a articulação da historiografia com a crítica literária aquela que faz um uso estritamente documental ou, em outros termos, positivista do romance. Tal uso implica em dificuldades que, segundo o autor, existem quando do tratamento de qualquer documento, seja ele literário ou não, tomado como fonte. O uso documental desconsidera o fato de um texto também suplementar o passado que ele busca representar, de modo que nenhum texto pode ser pensado como um acesso direto aos fatos passados. Malgrado tais apontamentos, o romance portaria uma função referencial. Dando crédito a essa função, o historiador converte o conteúdo do romance em informação acerca da vida num dado momento ou acerca das transformações experimentadas nesse momento representado.

Além de desconsiderar a mediação exercida por todo e qualquer texto, essa perspectiva positivista *gera uma narrativa histórica menos autocrítica e indagadora do que a própria narrativa literária, a qual ela tenta explicar* (LACAPRA, 1991, p. 117). O

[63] LaCapra lança mão de diferentes perspectivas sobre o romance, considerando os estudos de George Lukács e Mikhail Bakhtin.

texto literário acaba por ser redundante na medida em que aponta para o historiador aquilo que a historiografia o habilitou a perceber nele mesmo[64]. O uso documental do romance, assim, apenas confirmaria aquilo já encontrado ou passível de ser encontrado em outras fontes. Ou, por outro lado, a literatura fica reduzida não a uma fonte redundante, mas a uma forma meramente sugestiva. Frente aos romances que sugerem alguma informação cuja veracidade não possa ser confirmada por outra fonte, a atitude positivista os enquadraria num status de fonte pouco séria, no sentido de ser pouco comprometida com a erudição histórica.

Em oposição ao uso documental que pode ser feito com o texto literário, Lacapara identifica o método formalista. Para ele, no entanto, esse segundo caso, que entende o texto literário como uma entidade com um fim em si mesma e que, por isso mesmo, relega à história um lugar secundário, não pode ser considerado enquanto alternativa à questão da literatura como objeto para a história.

Em busca, então, de uma alternativa mais satisfatória que possa prever *igualmente um entendimento diferente de textos literários e uma relação diferente entre historiografia e crítica literária* (LACAPRA, 1991, p. 118), LaCapra propõe um movimento no sentido de compreender o texto em relação aos usos da linguagem que estabelecem algum tipo de acordo entre si ou que acabam por registrar contextos de tal maneira que o intérprete assume, um pouco, o olhar do historiador bem como do crítico, já que a sua leitura acaba por realizar alguma troca com o passado.

Esses contextos registrados de alguma forma na leitura do texto são três, conforme explica: o primeiro é o da escrita, que inclui do tempo do escritor não apenas suas intenções, mas também ideologias e discursos coevos. Pensar esse primeiro contexto oportuniza uma questão que tanto o método documental quanto o formal excluem: qual seja, a que diz respeito à maneira como o texto chegou a um acordo com seu contexto. O segundo momento é o da recepção, que investiga a forma como o texto é lido em diferentes meios. Por fim, no terceiro, o da leitura crítica, LaCapra enxerga a possibilidade de se considerar na leitura de um romance, além das vozes de contestação ou além dos discursos de oposição do passado, os caminhos pelos quais o

---

[64] Ver: STARLING, Heloísa. “Machado de Assis”. In: AVRITZER, Leonardo (org). *Corrupção: ensaios e críticas.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 598 p.

texto pôde e pode ser entendido e, ainda, caminhos pelos quais o mesmo texto pode auxiliar a historiografia a elaborar criticamente sua própria voz. Com a leitura crítica, de acordo com o autor, fica posta a questão mais sugestiva, que parte do romance para a historiografia, questão que reelabora a dimensão da narrativa nos dois campos em questão, tanto a literatura quanto a história:

> se a escrita contemporânea da história pode aprender algo de natureza autocrítica a partir de um modo de discurso que ela frequentemente tenta usar ou explicar de maneira excessivamente reducionista.(LACAPRA, 1991, p. 122).

História e Literatura – mimese e Temporalidade

Num dos capítulos do primeiro volume de *Tempo e Narrativa*[65], Ricoeur investiga os elos de construção de uma narrativa. Articulada, é ela que dota de significado a existência temporal do homem. Narrar, em Ricoeur, é a ação que humaniza o tempo. De um modo geral, nesse texto, Ricoeur deixa claro tratar da narrativa sem discriminar gêneros ou, ainda, sem restringir seus apontamentos à historiografia, que, certamente, narra ou à literatura, que narra também. De fato, fica entendido que, para o autor, esses dois tipos de narrativa não se confundem. Será apenas no segundo tomo de *Tempo e Narrativa* que Ricoeur debruçar-se-á sobre as especificidades da narrativa fictícia e, no terceiro tomo, sobre as especificidades da narrativa histórica. De modo que, num primeiro momento, a narrativa que serve de objeto de estudo a Ricoeur explica tanto o texto literário quanto o histórico e, portanto, revela muito daquilo que eles guardam em comum.

Em diálogo com Aristóteles e Santo Agostinho, Ricoeur identifica três momentos que instauram ou fazem a mediação entre o tempo e a narrativa. No primeiro momento, denominado *mimese I*, da composição da intriga, deve haver uma pré-compreensão do mundo e da ação que se pretende narrar. É preciso, nesse momento, entender o agir humano no mundo de tal maneira que seja possível distingui-lo de outro movimento humano qualquer. Por ser articulada em signos, regras e normas, a ação ao ser

[65] Ver: RICOEUR, Paul. “O entrecruzamento da história e da ficção” e “Tempo e narrativa: a tríplice mimese”. In: *Tempo e Narrativa.* Campinas: Papirus, 1994. 3v

narrada pode ser decifrada pelos outros atores do jogo social. A pré-compreensão da ação recorre, portanto, aos elementos de uma determinada cultura que permitem a um determinado público entender tal ação e eles têm essa capacidade, exatamente, por serem públicos.

Já nesse primeiro momento da *tessitura da intriga*, a *mimese I*, Ricoeur lança mão de um argumento contrário aos pressupostos de Hayden White. É que, segundo Ricoeur, a ação não é nunca neutra nem poderia ser. Ela está sempre sujeita a uma hierarquia de valores que a qualifica e a julga de acordo com a preferência moral própria a determinado público ou a determinada cultura.

A ação efetiva, que se busca apreender nesse primeiro momento, revela um intercâmbio entre diferentes dimensões temporais e, consequentemente, institui, para si própria, uma temporalidade específica que decorre desse intercâmbio e articula as temporalidades que são, nela, intercambiadas.

Na *mimese I*, enfim, o que se quer é, da forma mais completa, pré-compreender a ação humana. Tendo isso sido feito, tal ação vence a primeira etapa a fim de que possa ser representada pela narrativa. Na *mimese II*, entendida por Ricoeur como pivô da análise, o que se tem, embora o autor intencionalmente evite o termo, é o momento da ficção[66]. Para ele, ficção não seria nem o sinônimo das configurações narrativas nem *o antônimo da pretensão da narrativa histórica de constituir uma narrativa "verdadeira"* (RICOEUR, 1994, 101). A ficção em Ricoeur quer dizer o *como se*, o que contribui para demarcar a divergência entre o autor e uma crítica literária, que, segundo ele mesmo, não leva em conta a divisão do discurso narrativo em duas grandes classes delimitadas pela dimensão referencial.

O segundo momento, quando se busca representar a ação humana forjando uma narrativa, tem um papel claramente mediador, para Ricoeur. A *mimese II* seria uma operação de configuração que integra os elementos de seu campo textual, bem como opera para além desse campo, numa mediação, aí sim, mais ampla entre a pré-compreensão da ação humana e a pós-compreensão, que se dá para o leitor da intriga. A tessitura da intriga tem caráter mediador, porque é ela que transforma os

[66] Ricoeur, no entanto, acaba por escolher a segunda acepção, na qual ficção opõe-se à narrativa histórica.

acontecimentos em história, mediando o aspecto episódico e o aspecto configurante[67]; é ela também que oferece à história narrada uma forma de acabar e, assim, representa o escoamento do tempo, demarcando uma direção, e, por outro lado, possibilitando uma leitura aos avessos, uma vez que o princípio e o fim da ação representada estão sinalizados.

Ricoeur, ao pensar a tessitura da intriga, aproxima, como faz Kant, o ato configurante da imaginação, que é importante por sintetizar ou esquematizar a história narrando-a[68]. Mais além, o ato configurante que consiste no segundo momento mimético, não apenas esquematiza, mas também faz uso de paradigmas disponíveis ou sedimentados, que fornecem regras para a construção da narrativa.

A *Mimense III*, por fim, seria *a interseção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor* (RICOEUR, 1994, p. 110). Ela dispõe sua atenção sobre o público receptor da obra. Este terceiro momento explica o fato do encadeamento que une a travessia mimética ser progressivo e, não, simplesmente, um círculo que sempre se repete. No leitor, a ação representada pela intriga é ressignificada, de modo a alterar o mundo do leitor, mas ela é igualmente alterada. O leitor trabalha ao ler a narrativa e cria um tempo refigurado por meio daquilo que o texto fabricado lhe oferece.

Muito diferente da forma semiótica como Hayden White compreende a fabricação do texto ou, em suas palavras, a *urdidura do enredo*, Ricoeur reconhece a importância da *tessitura da intriga* por seu papel medidor. É o tempo configurado, que pode ser lido e ouvido, que liga um tempo prefigurado, referido na intriga, a um tempo refigurado, recebido pelo leitor, mas também trabalhado por ele. À ação, cabe um tempo inerente e, nesse tempo, a ação não pode ser eticamente neutra. À intriga cabe um tempo tanto cronológico, próprio aos episódios da narrativa, quanto um não cronológico, responsável por transformar os acontecimentos em história. À leitura da obra, por fim, cabe uma terceira temporalidade, específica. O ouvinte ou o leitor recebe o texto

---

[67] Ricoeur, neste e em outros pontos, recorre aos estudos de Northrop Frye, a quem também Hayden White faz referência consistente.

[68] Ele chama atenção tanto para o esquematismo quanto para o tradicionalismo, mas, por ora, basta ater-se ao primeiro, que diz sobre o papel da imaginação.

conforme sua capacidade, mas, em função da experiência nova, que é, pela leitura compartilhada, aberta a um horizonte de mundo.

Para Ricoeur, a referência da linguagem existe em qualquer narrativa, mesmo naquelas não descritivas, em forma de poesia ou prosa. Até aquelas que se esforçam para se alienarem do real, teriam, nesse esforço mesmo de alienação, uma forma de interseção entre o mundo do texto e o do leitor. Esse esforço de alienação que é vão, sobre o qual diz Ricoeur, aproxima-se do esforço de negação, sobre o qual diz Bauman – todos dois referentes ao real e, portanto, nem alienados, nem negadores. Nenhum texto pode, segundo Ricoeur, abdicar da referência da linguagem. Os textos não descritivos, os líricos por exemplo, sem descreverem o mundo, inexoravelmente, falam dele e, em especial, de aspectos dele que não poderiam ser ditos de outra forma, senão pela forma indireta da metáfora.

A historiografia, por seu turno, por mais que busque vestígios do passado e trate do passado, prendendo-se a acontecimentos que, de fato, ocorreram não pode deixar de recorrer à referência metafórica, por excelência constituinte do regime referencial próprio aos textos líricos citados há pouco. A reconstrução do passado, por meio de seus vestígios, depende da imaginação e, para imaginar o passado, a metáfora é essencial. Tal figura é, na verdade, comum a todos os textos poéticos.

O que ocorre entre narrativas literárias e históricas é uma inspiração mútua: uma referência cruzada, segundo Ricoeur. Se a narrativa histórica, para fazer com que a referência aos vestígios diga sobre o passado, sobre o que efetivamente aconteceu, precisa do artifício da metáfora, por outro lado, a narrativa de ficção colhe, nos vestígios do passado, parte de seu dinamismo referencial. Tanto a intencionalidade histórica quanto o intento de verdade da ficção literária respondem à aporia da temporalidade por meio de sua poética da narratividade.

> Nesse sentido, a ficção inspirar-se-ia tanto na história quanto a história na ficção. É essa inspiração recíproca que me autoriza a colocar o problema da referência cruzada entre a historiografia e a narrativa da ficção. (RICOEUR, 1994, p. 125)

Ricoeur entende que a história reclama para si certa ficcionalização[69]. Essa ficcionalização estaria a serviço do intento historiográfico de representação do passado; estaria a serviço de um fenômeno que possibilita ao leitor ou ouvinte ver como aquilo aconteceu.

Um rastro do passado – uma ruína, um resto, um fóssil, uma peça de museu –, para ser rastro, precisa afigurar tal passado, que é o mundo que falta ao redor da relíquia. A relíquia, por sua vez, é aquilo que se presta como referência a esse mundo ausente. Próximo àquilo que Hayden White chama de função representativa da imaginação histórica, o ato de se "afigurar que", em Ricoeur, faz com que a imaginação dê acesso a algo que pode ser visto. Os tropos, essenciais para se entender como o historiador explica o passado segundo White, viabilizam o fenômeno de ver o passado. A história toma emprestado, destarte da literatura, tropos para que a função representativa da imaginação histórica seja possível.

O historiador moderno já não mais se permite lançar mão, por exemplo, de discursos imaginados, pondera Ricoeur, mas, mesmo se ancorando em evidências, ele não deixa de recorrer, sutilmente, àquilo que um romance faz de forma explícita. O historiador pinta a situação da qual trata e, para isso, acaba por restituir uma cadeia de pensamento e um discurso interno a ela. A elocução do historiador, o que remete a Aristóteles, coloca algo diante dos olhos: faz ver. Da ficção, a história retira a força de provocar a ilusão da presença, sem anular o distanciamento crítico, reconhece Ricoeur. As ferramentas que a literatura usa são caras à história.

Na mão contrária, é da história que a ficção retira parte de sua força. É da história que partem alguns dos elementos que permitem à ficção concretizar também seu projeto de ver como aquilo poderia ter ocorrido. A ficção conta algo como se tivesse contando, efetivamente, algo ocorrido e, como a história, ela trata do passado. Diferente da história, porém, a ficção diz de um passado fictício, pertencente à voz narrativa, vivo apenas no passado dessa voz. E, por mais irreais que sejam os acontecimentos narrados, também na ficção, a narrativa faz o que a história almeja: suprir o caráter esquivo da efemeridade do tempo. Outro elemento que torna a história necessária à

---

[69] Ver: RICOEUR, Paul. "O entrecruzamento da história e da ficção". In: *Tempo e Narrativa*, v.3. Campinas: Papirus, 1994. 3v

ficção está relacionado à forma como a segunda arma a sua intriga, o que, mais uma vez, remete a Aristóteles e lembra o argumento de Ginzburg[70]: a intriga, para ser persuasiva, deve ser provável ou necessária. O passado da voz narrativa é fictício mas se identifica com o provável, com o que poderia ter ocorrido e é isso o que ressoa em toda reivindicação de verossimilhança, caso contrário, o leitor não conseguiria realizar a *mimese III*.

O verossímil em Aristóteles, para Ricoeur, abarca tanto potencialidades do passado real quanto os possíveis irreais da pura ficção. O irreal da pura ficção é profundamente afim ao que não se realizou no passado efetivo, mas que poder-se-ia ter realizado. De tal maneira que a ficção é quase histórica e, como visto, a história é quase fictícia.

> A interpretação que aqui proponho do caráter "quase histórico" da ficção confirma, evidentemente, a que proponho ao caráter "quase fictício" do passado histórico. Se é verdade que uma das funções da ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, é graças a seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer retrospectivamente a sua função libertadora. O quase-passado da ficção torna-se, assim, o detector dos possíveis ocultos no passado efetivo. O que teria podido acontecer – o verossímil segundo Aristóteles – recobre, ao mesmo tempo, as potencialidades do passado "real" e os possíveis "irreais" da pura ficção. (RICOEUR, 1994, p. 331)

Enquanto, para Hayden White, não há oposição entre história e ficção, sendo a história até mesmo um gênero literário, já que a explicação histórica não é dada pelo conteúdo factual, mas pela mesma maneira com a qual o romancista dá sentido ao real, para Ricoeur, a narrativa histórica também é literária, mas é realista, segundo a análise de José Carlos Reis[71].

O caminho que Ricoeur propõe para a historiografia é a semântica hermenêutica. Nela, por mais que a história seja um *artefato* verbal, ela não pode ser restrita ao texto. O discurso histórico não se restringe à suspensão que ele faz do mundo. O discurso histórico, na verdade, restitui algo ao mundo, que, sem o texto, poder-se-ia ter perdido. O leitor, ativo, transforma o texto à medida que o aplica a sua realidade, que é, por sua

---

[70] Ver estudo exploratório sobre a obra de Ginzburg, desenvolvido anteriormente, neste mesmo capítulo.

[71] Ver: REIS, José Carlos. "O entrecruzamento entre narrativa histórica e narrativa de ficção". In: *O desafio historiográfico.* Rio de Janeiro: FGV Editora, 2010. 159 p. (FGV de bolso. Série História ; v. 13)

vez, significada por meio do texto. E o leitor também contribui para demarcar o realismo da história. O mundo do leitor põe limite à dimensão ficcional do texto, porque ele não apenas recebe o texto, mas trabalha nele ligando a experiência configurada, que se dá a ver pelo texto, à referência exterior, controlando-o realista e cientificamente. Mas a *semântica hermenêutica* vale também para entender a narrativa literária.

Ademais, ao enraizar a narrativa na temporalidade, Ricoeur aprofunda tanto mais seu realismo, segundo o crítico. A intriga unifica experiências dispersas, oferecendo ao leitor a oportunidade de reconhecer a experiência vivida. Essa imitação narrativa é realizada tanto pela literatura, quanto pela história. Mas, se em White, a forma ou a *urdidura do enredo* predominam tanto sobre a história quanto sobre a literatura, aproximando-as; em Ricoeur, é o realismo um dos pontos sobre o qual a história e a literatura se cruzam, equacionando-se sem se igualarem.

Embora se diferenciem no que concerne à temporalidade, história e literatura cumprem o mesmo: dão forma e sentido à experiência temporal do mundo humano. E, por mais que cumpram o mesmo, elas se complementam. As narrativas históricas são variações interpretativas e as ficcionais, variações imaginativas. O uso da documentação seria a linha divisória entre história e ficção, para Ricoeur, na análise de Reis. O documento impõe certos elementos à operação historiográfica: a data, a ação, a personagem. Os dados exteriores limitam as possibilidades disponíveis ou combináveis para se pensar o evento histórico. E é por essa limitação que a interpretação histórica, por mais que utilize a imaginação, não pode ser uma variação imaginativa, ou apenas orientada pela imaginação. Pode haver abordagens de uma situação histórica, mas os vestígios dessa situação ou os dados que as compõem são os mesmos – ainda que outros rastros possam ser, com o tempo e com as novas pesquisas, agregados.

A narrativa histórica quer reconhecer os homens e as experiências do passado por meio dos vestígios que permaneceram, bem como quer inseri-los no tempo do calendário. Ela quer conectar o tempo vivido por esses homens ao tempo cósmico e biológico. Cria um terceiro tempo para traduzir a experiência humana. Já na ficção, a narrativa se desobriga daquilo que cerca a história: datas, gerações, locais, vestígios. Embora desobrigar-se não implique não fazer referência de alguma maneira a esses

elementos, como já abordado, até a negação deles implica algum tipo de referência, o tempo fictício é livre e, geralmente, evita a exatidão. Explora, especialmente, o tempo humano, as características não lineares de experiências irreais, não submetidas ao tempo calendário, preferido pela história para Ricoeur.

Literatura e história cruzam-se, mas não se confundem. Todas as duas narram. A natureza da narrativa é a mesma nas duas. Partilham alguns elementos e podem ser entendidas, todas as duas, pela *semântica hermenêutica* – pela qual Ricoeur trata da narrativa em geral –, mas elas não se dissolvem. Uma oferece a outra aquilo que suas particularidades permitem, como que alargando um pouco o campo de ação de cada uma. A se considerar que a história cruza-se com a ficção no momento da composição, que é literária e oferece imagens ao leitor, e também, por outro lado, que a ficção cruza-se com a história, no momento em que quer convencer o leitor da plausibilidade do narrado, todas as duas empurram seus limites para imaginar melhor seu passado, seja o passado experimentado pelo mundo, seja aquele experimentado pela voz narrativa na ficção. E, não menos, empurram seu horizonte de expectativa, ao fazerem o leitor ver o que, respectivamente, no passado, foi, bem como o que poderia ter sido.

> É na leitura, no espírito do leitor, que o abismo entre a história e a ficção torna-se um vale: uma se torna "quase" a outra. Na refiguração do tempo, história e ficção não se opõem mais tão radicalmente, cruzam-se. Cada um desses modos narrativos se faz empréstimos: a história incorpora fontes de ficcionalização, a ficção só transforma o agir e sentir se incorpora fontes de historicização (REIS, 2010, p.81).

Um caminho metodológico para a pesquisa: história e literatura nas leituras da crítica literária de *Grande Sertão: Veredas* e a leitura da história no romance

Os caminhos metodológicos abordados até aqui, muito distintos entre si, objetivaram, certamente, apresentar uma história da historiografia do século XX e início do XXI, no que diz respeito a duas questões caras à presente pesquisa: como a literatura pode ser objeto da história e como ela pode ser um discurso tão produtor de conhecimento e verdade quanto a história. A historiografia do século XX e XXI que se dedicou, de alguma forma, a essas duas questões é, no entanto, muito mais ampla que o cenário apresentado.

A escolha desses autores, cujos caminhos metodológicos são tão distintos, da história estrutural de Febvre à semântica hermenêutica de Ricoeur, deve-se, então, mais do que à possibilidade que eles oferecem de se traçar tal história da historiografia. Ao mesmo tempo que a pesquisa exige o reconhecimento do cenário, ela também precisa recortar, neste cenário, aqueles autores com os quais o diálogo será mais intenso, mesmo que, nas obras da crítica literária a serem tratadas nos próximos capítulos, as referências aos caminhos metodológicos dos autores teóricos não sejam explícitas. Ademais da utilidade desse repertório para a discussão do primeiro problema ao qual a presente pesquisa busca se dedicar – de que forma a crítica literária que lê a história em *Grande Sertão: Veredas* estabelece, consequentemente, uma relação entre história e literatura? – e também para a discussão do segundo problema – como propor uma maneira autoral de pensar a história e a literatura a partir de *Grande Sertão: Veredas*? –, esse repertório oferece, dentre os caminhos metodológicos abordados, em especial dois que são, ao longo da pesquisa, apropriados: Dominick LaCapra e Paul Ricoeur.

Como se procurou demonstrar, o impacto da obra de Hayden White resulta na clivagem dos estudos sobre a narrativa e, consequentemente, sobre a relação entre história e literatura. Os historiadores tenderam a se dividir diante da problematização promovida por White. A posição de LaCapra, destoante da dicotomia habitual, diferencia-se por não somente produzir uma crítica da história documental, mas por inaugurar uma possibilidade teórica[72].

LaCapra responde à relação dicotômica e hierárquica entre texto e contexto com uma proposta de *entendimento inter-relacional e suplementar* entre ambos. Enquanto, o contexto é, geralmente, entre os historiadores, pensado como quadro de referência histórica, e o texto é tomado em atenção àquilo que poder-se-ia chamar de seu *sentido original*, nesse proposta *inter-relacional* o autor aborda o texto não como um documento – instrumento que serve, para o historiador, como prova da existência de um contexto, ao qual se atribui o valor de ser a realidade:

---

[72] Ver: LACAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language.* Ithaca: Cornell UP, 1983. Ver também: LACAPRA, Dominick. "Resisting Apocalypse and Rethinking History". In: Keith Jenkins et al. (eds), Manifestos in History. London and New York: Routledge, 2007. P. 160-178.

> Indeed the problem becomes one of rethinking the concepts of inside and outside in relation to process of interaction between language and the world. One of the more challenging aspects of recent inquiries into textuality has been the investigation of why textual processes cannot be confined within the bindings of the book. The context or the real world it self textualized in a variety of ways, and even if one believes that the point of criticism is to change themselves raise textual problems. Social and individual life may fruitfully be seen on the analogy of the text and as involved in textual process that are often more complicated than historical imagination is willing allow (LACAPRA 1983, p 26).

Para o historiador, a noção de contexto está implicada num processo textual. Assim, trabalhar o texto não significa abstrair-se numa realidade que só existe num livro, sendo nele acessada enquanto *sentido original*. A textualidade não se limita ao texto, porque não o pode fazê-lo. A textualidade implica todas as estruturas: semântica, representativa, simbólica, ideológica; implica, enfim, todos os referenciais reais possíveis, econômicos, históricos, sócio-institucionais. As relações entre texto e contexto suplementam-se, de modo a substituírem e compensarem faltas e ausências, fornecendo, por meio da matéria que, então, substitui e compensa faltas e ausências, a possibilidade da interpretação[73].

Desse entendimento da relação entre texto e contexto surge a possibilidade de uma aproximação entre história e literatura diversa daquela que, priorizando o texto, abandona os referenciais reais e, daquela outra que, priorizando o contexto, restringe a fazer da literatura um uso documental. LaCapra entende, assim, que *o romance é relevante à pesquisa histórica na medida em que pode ser convertido em informação ou conhecimento útil* (LACAPRA, 1985, p. 116). Por isso, para não reduzi-lo a um texto desconectado do mundo, nem tampouco fazê-lo documento comprobatório é que o autor se atenta para a questão de como se deve ler romances em história e, por conseguinte, como se relaciona historiografia e crítica literária. O deslocamento da analogia entre romance e história para esse segundo par, formado por historiografia e crítica literária, muito embora pouco desenvolvido nos textos do autor, sustenta a pertinência de se investigar a forma como a crítica literária de *Grande Sertão: Veredas*, dialogando claramente com a historiografia brasileira, lidou com a mesma questão da qual fala LaCapra, repetindo-a: como se deve ler romances em história?

---

[73] Ver: *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca: Cornell UP, 1983. Ver também: *História. Ficção. Literatura*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. v. 1. 434 p.

Dedicado mais ao romance que à literatura de forma geral, o autor chama a atenção também para as camadas do texto, incluindo a da leitura por uma crítica especializada. Em busca, então, de uma alternativa mais satisfatória que possa prever *igualmente um entendimento diferente de textos literários e uma relação diferente entre historiografia e crítica literária* (LACAPRA, 1991, p. 118).

LaCapra propõe um movimento no sentido de compreender o texto em relação aos usos da linguagem que estabelecem algum tipo de acordo entre si ou que acabam por registrar contextos de tal maneira que o intérprete assume, um pouco, o olhar do historiador bem como do crítico, já que a sua leitura acaba por realizar alguma troca com o passado. Contudo, o fato é que o autor acaba por se ater, em sua obra, bem mais às questões da escrita do texto e da textualidade, do que, propriamente, à relação entre historiografia e crítica literária, que tanto interessa à presente pesquisa, mas que é apenas brevemente aludida.

São três, para o autor, essas camadas registradas na leitura do texto, conforme explica: o primeiro é o da escrita, que inclui do tempo do autor, não apenas suas intenções, mas também ideologias e discursos coevos. Pensar esse primeiro contexto oportuniza pensar a maneira como o texto chegou a um acordo com seu contexto. O segundo momento é o da recepção, que investiga a forma como o texto é lido em diferentes meios. Por fim, no terceiro, o da leitura crítica, o autor chama atenção para a possibilidade de se considerar, na leitura de um romance, além das vozes de contestação ou discursos de oposição do passado, os caminhos pelos quais o texto pode ser entendido e, ainda, caminhos pelos quais o mesmo texto pode auxiliar a historiografia a elaborar criticamente sua própria voz. Com a leitura crítica, de acordo com o autor, fica posta a questão mais sugestiva, que parte do romance para a historiografia, questão que reelabora a dimensão da narrativa nos dois campos em questão, tanto a literatura quanto a história:

> se a escrita contemporânea da história pode aprender algo de natureza autocrítica a partir de um modo de discurso [do romance] que ela frequentemente tenta usar ou explicar de maneira excessivamente reducionista. (LACAPRA, 1991, p. 122)

Essa última proposição de LaCapra encontra terreno na presente pesquisa para se desenvolver. O autor, além de se atentar para a relevância de pensar a analogia

entre historiografia e crítica literária – porque não recusa o fato de que o saber proveniente da historiografia sempre é imiscuído de poesia e de episteme, nem tampouco recusa o fato de que a crítica literária só pode extrair da literatura verdade e conhecimento, uma vez que também ela nasce da mesma mistura –, atenta-se também para a analogia entre as escritas da história e da literatura, considerando que, nesse par, a literatura tem experimentado explosões narrativas, desde Flaubert, enquanto a história é tolhida por limitações de um formato viciado e temeroso. Na linguagem, portanto, para LaCapra, elas quase se dissolvem – e é esse o ponto que o aproxima de Hayden White – mas, exatamente, nela, elas se diferenciam tanto. Sem recear o inevitável contato, ademais, é que os estudos históricos têm, para LaCapra muito o que aprender com a literatura. Também aí, LaCapra serve como referencial teórico, na medida em que se acredita que a literatura de João Guimarães Rosa tem muito a contribuir para a difícil empreitada que é escrever história.

Os mecanismos e sortilégios da língua, que também compõem a escrita da história, não despertam o mesmo interesse entre os historiadores como despertam entre os literatos. Em geral, o sobrepeso da ciência como elemento da história acaba por sobpesar seu elemento artístico. O texto produzido pelo historiador é tomado mais como produto, sem que se pense que também sua fabricação depende de um processo criador, cuja intensidade advém de quem o cria. O historiador pode, enfim, como o literato, pensar sua escrita – não apenas pela importância que a narrativa assume em todas as etapas de seu trabalho, como lembra Hayden White, mas também pela forma como ela pode potencializar a consciência histórica, na medida em que a linguagem, ela própria, pode ser um elemento para se pensar a história.

Muito embora se faça sentir a falta de um desenvolvimento mais detalhado no desaguar da articulação entre história e literatura na articulação entre historiografia e crítica literária, Dominick LaCapra oferece um norte teórico-metodológico pertinente para a execução da pesquisa. Por outro lado, Paul Ricoeur é, dentre os estudiosos abordados, aquele que como LaCapra ou até mais que este, ancora metodologicamente a pesquisa.

Em Ricoeur, a pesquisa encontra argumentos fortes que também fazem história e literatura dialogarem sem se dissolverem – perigo que a leitura de LaCapra corre;

fazem também historiografia e crítica dialogarem, suprindo a lacuna que os estudos de LaCapra deixam; e, por fim, a pesquisa encontra em Ricoeur a exploração daquele elemento que é o que há de mais importante na história: o tempo.

Condição da existência temporal para Paul Ricoeur[74], a narrativa humaniza o tempo ao articulá-lo na intriga, seja ela literária, histórica, qualquer que seja ela, enfim. Em contraponto ao tempo divino de Santo Agostinho, Ricoeur trata do tempo histórico – este, sim, caro ao trabalho do historiador, porque humano e não metafísico. Mas, muito diferente da forma semiótica como Hayden White compreende a fabricação do texto ou a *urdidura do enredo*, Ricoeur reconhece a importância da tessitura da intriga por seu papel mediador. É o tempo configurado na intriga tecida (*mimese II*), que pode ser lido e ouvido, que liga um tempo prefigurado (*mimese I*), referido na intriga, a um tempo refigurado (*mimese III*), recebido pelo leitor e trabalhado por ele. Nessa espiral hermenêutica, que nunca volta ao mesmo ponto, ao contrário, sempre cresce rumo a novas experiências na leitura, o ato poético não é restrito ao autor do texto e é ele, ainda, que soluciona o paradoxo da temporalidade, ao retirar o tempo da metafísica e o tornar humano.

À ação, cabe um tempo inerente e, nesse tempo, a ação não pode ser eticamente neutra. À intriga cabe um tempo tanto cronológico, próprio aos episódios da narrativa, quanto um não cronológico, um tempo lógico, responsável por transformar os acontecimentos em história. À leitura da obra, por fim, cabe uma terceira temporalidade, específica. O ouvinte ou o leitor recebe o texto conforme sua capacidade, mas, em função da experiência nova, que é, pela leitura compartilhada, aberta a um horizonte de mundo.

Contemplando as três etapas de um texto, Ricoeur entende que o fenômeno da *mimese* vai além do texto propriamente. Ela ocorre nele, sendo o texto aquele que realiza a mediação entre o mundo e a leitura, mas também ocorre no momento de apreensão do mundo e de leitura desse mundo apropriado. Se, então, o texto de *Grande Sertão: Veredas* permite, de alguma maneira, acessar a realidade externa ao texto, *mimese I*, por meio do texto que, sendo *mimese II*, reconfigura o tempo, pode-se

---

[74] Ver RICOEUR, Paul. “Tempo e narrativa: a tríplice mimese”. In: *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. 3v.

pensar que os estudos literários a serem estudados, que fazem a crítica ao romance, efetuam nova *mimese I*, nova *mimese II*, e promoverão, ainda, a *mimese III* no momento em que forem lidas. Enfim, qualquer estudo crítico, que também é narrativa pode ser pensado por meio da semântica hermenêutica ricoeuriana. Mas, sobretudo pelo que interessa à presente pesquisa, esses estudos dão a medida da variedade que a *mimese III* do próprio texto de Guimarães Rosa encontra, posto que comunicam diferentes leituras feitas. E ao realizarem suas leituras, os críticos, em seus estudos, dizem, de maneiras distintas, da realidade histórica à qual acreditam que o autor de *Grande Sertão: Veredas* quis referir com seu texto. A variedade de *mimese III*, de leituras enfim do romance, informa outra variedade, qual seja a de realidade históricas externas ao texto rosiano: da Primeira República brasileira, do sertão da Coluna Prestes, do Coronelismo e da Jagunçagem, do ímpeto modernizador de meados do século XX etc.

A metodologia, nesse sentido, orienta-se pela busca hermenêutica. Por meio do intermediador, que é a narrativa do *Grande Sertão: Veredas*, os estudiosos consultados acreditam poder estabelecer algum diálogo entre a história e a literatura e é, a partir dessas sugestões, que se confia na possibilidade de explorar os dois estatutos, observando em que eles se completam e em que divergem.

> Nesse sentido, a ficção inspirar-se-ia tanto na história quanto a história na ficção. É essa inspiração recíproca que me autoriza a colocar o problema da referência cruzada entre a historiografia e a narrativa da ficção. (RICOEUR, 1994, p. 125)

Embora se diferenciem diante da temporalidade, narrativa histórica e de ficção cumprem o mesmo: dão forma e sentido à experiência temporal do mundo humano. Mas, mesmo cumprindo o mesmo, elas se complementam – em algo, portanto, diferenciam-se.

O autor[75] atribui ao termo *ficção* uma extensão menor que a adotada por muitos autores que a consideram sinônimo de configuração narrativa. Não que, para ele, configuração e ficção não guardem muito em comum, na medida em que o ato configurante emprega a imaginação para produzir a si próprio. O caso é que tornar

[75] Ver RICOEUR, Paul. In: *Tempo e Narrativa.* Tomo II. Campinas: Papirus, 1994. 3v.

sinônimos *configuração* e *ficção* impede, lexicalmente, que se possa trabalhar uma relação diferente entre os modos narrativos e a questão da verdade.

Para Ricoeur, narrativa histórica e narrativa de ficção dependem igualmente das operações configurantes colocadas sob o signo da *mimese II*, da intriga, ou ainda em outras palavras, sob o signo da elaboração da narrativa que comunica ao leitor uma experiência externa a ela. Pensar a intriga, portanto, segundo o autor, é um caminho válido para pensar tanto a história quanto a literatura.

A narrativa de ficção diferencia-se da narrativa histórica, precisamente, na *mimese III*, ou, em outras palavras, no momento em que o leitor experimenta o texto e coloca em confronto a experiência por ele comunicada com a sua própria experiência. Nessa fase, da leitura, as duas narrativas, em princípio, diferenciam-se por causa da pretensão de verdade, que é elemento constituinte de uma, a narrativa histórica, e inexistente noutra, a narrativa de ficção[76].

À narrativa de ficção, ainda corresponde uma relação distinta entre o texto e o tempo, que serve para demarcar, novamente, em que ela se diferencia da narrativa histórica. Diferença esta, a mais decisiva para o autor. A narrativa de ficção projeta para fora de si o *mundo da obra*. Nessa projeção, são vislumbradas maneiras de habitar o mundo, só acessíveis pela leitura – por essa terceira fase, em que os leitores da história e da literatura se distinguem pelo que buscam na narrativa. Essa relação entre a ficção e o tempo é o que dá origem àquilo que Ricoeur chama de *experiência fictícia do tempo*. Ela ocorre no leitor, ou, mais especificamente, na transição do texto, que configura, para o leitor, que refigura. Do texto para a leitura, a falha que, em princípio, separá-las-ia, é preenchido pela *experiência fictícia do tempo*. Nessa *experiência fictícia do tempo*, as maneiras de habitar o mundo que só existem *no texto* e *através dele* são imaginárias, mas, mesmo imaginárias permitem o confronto com o *mundo do leitor*.

No caso de *Grande Sertão: Veredas*, vê-se que a *experiência fictícia do tempo* é múltipla não apenas no romance, *no texto*, mas na crítica, *através do texto*. Daí a possibilidade, para a crítica rosiana, de ler a história no romance, encontrando nele marcas do tempo cronológico, associando-o a períodos diversos da história, às vezes

[76] Destaca-se que essa primeira diferença é sinalizada por Ricoeur de forma a apontar para uma possível reconstrução futura, a qual, segundo trechos do texto da obra, seria realizada no tomo IV, o qual não chegou a ser escrito.

óbvios e explícitos como a Primeira República e o Coronelismo que lhe foi peculiar; às vezes obtusos e implícitos, como o a Segunda Guerra Mundial; e até inaudíveis, como os momentos fugazes de fundação da política.

Levando ao limite a *experiência fictícia do tempo*, para além da crítica rosiana, vê-se no *Grande Sertão: Veredas* o quanto vai fundo a relação para a qual Ricoeur chama a atenção: relação que a narrativa fictícia faz e a histórica não, entre o *tempo monumental do mundo* (o tempo da história, ao qual pertence o tempo cronológico, o poder e a autoridade) e o *tempo moral da alma* (o tempo que se move no interior da alma – *distentio animi* –, em referência de Ricoeur a Santo Agostinho). Essa relação, no entanto, conforme argumenta Ricoeur, ocorre na falha que ocupa o espaço entre os dois tempos, as duas bordas que cercam a falha. Nessa falha, as personagens negociam entre as bordas e, por isso, complexificam a capacidade de humanizar o tempo da narrativa, nesse caso fictícia.

Na literatura, não há, como na vida não há, uma oposição simplista entre o tempo dos relógios e o tempo interior. O que há é uma variedade de relações entre a experiência temporal das personagens e o tempo ao qual também a história se atém, o *tempo monumental*. Essa variedade faz da ficção, para o leitor, o espaço imaginário em que perspectivas diversas sobre o tempo podem ser compostas; cada personagem relaciona seu *tempo interior* de forma única com as marcas do *tempo monumental* inscritas no enredo. Essas perspectivas sobre o tempo podem ser compostas na ficção, em claro contraste a outros tipos de especulações sobre o tempo, que sempre fracassam porque se restringem a dizerem sobre apenas uma das duas bordas. Nessas especulações que fracassam, porque restritas – entre elas, parece estar a narrativa histórica –, o leitor não experimenta o tempo em sua complexidade. Na narrativa literária, de outra forma, o leitor, experimenta as perspectivas diversas sobre o tempo, embora, ao fazê-lo, tenha de pagar o preço dessa experiência ser imaginária.

Mais, portanto, que identificar as marcas do *tempo monumental* da narrativa literária, que é o que, amiúde, a crítica literária rosiana faz; é possível apreender, pela narrativa literária, uma composição sobre o tempo que inclui, ademais dessas marcas, a relação delas com o *tempo da alma*. Nessa complexidade, a literatura pode completar a história. Mais, portanto, que identificar as marcas do tempo da história brasileira ou da

história do mundo, é possível, confiando em Ricoeur, apreender, pela narrativa de Riobaldo, uma composição sobre o tempo que inclui, ademais dessas marcas, a relação delas com o tempo do próprio narrador. A essa complexidade, a crítica nem sempre se mostra atenta.

Por fim, no *Grande Sertão: Veredas*, a linguagem – extrapolando as experiências das personagens com as marcas do tempo, em que *tempo monumental* e *tempo da alma* se complementam – potencializa a *experiência fictícia do tempo*. O confronto do *mundo da obra* com o *mundo do leitor* se alimenta de estímulos variados, mas, destaca-se na presente pesquisa, a linguagem como um desses estímulos. Ela também oferece ao leitor a possibilidade de que *no texto* e *através dele* o tempo seja experimentado.

De fato, como soem às personagens fictícias, Riobaldo desenvolve relações variadas com as marcas do tempo. Zé Bebelo, Joca Ramiro, Diadorim, dentre todas as outras personagens do romance, até os catrumanos, desenvolvem também. Mas é a linguagem rosiana, mais que qualquer personagem, que parece encarnar o tempo: ela mistura tempos como faz com os ventos o redemoinho: leva o leitor para dentro de si e o faz viver, nas palavras, a *experiência fictícia do tempo*.

Capítulo II

Leituras históricas do *Grande Sertão: Veredas* – três estudos

Cada uma das formas de ler, no *Grande Sertão: Veredas*, aquilo que ele diz sobre a história do Brasil ou, mais especificamente, sobre a história do sertão do país revela, concomitantemente, como o estudioso explora a relação entre o texto literário e a história. Analisar, portanto, a crítica literária que visitou o universo rosiano em busca de alguma realidade é tentar observar de que maneira essa crítica pensa a literatura como fonte ou desconstrói esse lugar da fonte, não raro, hierarquizado. Analisar a crítica, assim, é também tentar observar a forma como ela opera com o estatuto do discurso histórico e do discurso literário.

Ver-se-á, doravante, que é possível cruzar leituras dessa crítica com os caminhos metodológicos trabalhados no capítulo inicial, mesmo quando não há referência explícita aos teóricos e historiadores abordados. A ideia, deve-se sinalizar, não é, simplesmente, categorizar as possibilidades de ler a história na literatura rosiana, mas explorá-las no que elas oferecem enquanto possibilidades. Para tanto, o capítulo aborda três estudos de caso. O primeiro é o estudo crítico desenvolvido por Walnice Nogueira Galvão, no livro *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*; o segundo, o trabalho de Willi Bolle, intitulado: *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*; e o terceiro, a obra de Heloísa Starling, *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*[77].

Quando da abordagem do enredo de uma obra literária, a Academia elege o Presente do Indicativo[78], como aquele que corresponde bem à ideia de falar de uma

---

[77] A escolha das obras se deu em função de serem elas, dentre a crítica literária disponível sobre *Grande Sertão: Veredas,* as que mais se preocuparam em pensar a história por meio da literatura.

[78] Nesse sentido, a orientação é que uma ação de Riobaldo, ao ser referida, seja descrita no tempo presente. A título de exemplo: Riobaldo se encontra com Diadorim, pela primeira vez, no de-Janeiro; ao invés de Riobaldo se encontrou ou Riobaldo se encontrava.

história ficcional cujas ações não se encerram no passado, uma vez que, sendo relidas, retornam à experiência do narrador e do leitor, atualizando-se, portanto. Essas ações, aliás, não poder-se-iam encerrarem no passado, posto que o passado literário, que pertence a um narrador fictício, é diverso do passado histórico, que pertence a um grupo de homens localizados no tempo. O historiador sabe que esse grupo de homens pertence ao tempo e, então, é finito. Ele aloca, assim, seu interesse no que é temporal. O historiador *deseja produzir um "conhecimento da mudança", uma descrição do transcurso dos homens finitos em sua experiência da finitude, que ele considera paradoxalmente o único apreensível e cognoscível* (REIS, 2007, p. 183); ele tem como objetivo diferenciar durações no que é temporal. O literato, por sua vez, ao invés de se deter no passado, identificando nele o que há de mais sólido e, então, mais cognoscível na estrutura do tempo, transita na falta; abdica do que há de mais sólido na estrutura do tempo, o passado, para insistir naquilo que é sua matéria por excelência: a falta, *uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta* (PERRONE, p. 103). Em comum, historiador e literato lidam com o passado e com a falta. Cada um, porém, elege seu carro-chefe. O historiador imagina o passado, a partir do que resta dele, mas só o imagina, porque há muito que falta ao redor dos vestígios. O literato diz do quanto a experiência humana é sempre insatisfatória e peleja com a linguagem, tornando-a, ainda mais apta, para descrever tamanha insatisfação. A partir, muitas vezes, do passado vivido pela humanidade, o literato imagina também o que pereceu antes do rastro apagar-se, mas ele se preocupa antes de tudo em imaginar o que sempre faltou antes mesmo que o rastro se fizesse rastro. A história diz do que deixou de ser; a literatura sempre diz do quanto o real não satisfaz. Mas tanto historiador quanto literato só podem fazer o que pretendem por meio da linguagem: ferramenta onipresente e, ainda assim, falha.

Na presente discussão, buscou-se observar a que tempo, modo e forma nominal[79], o passado do narrador da ficção pertence, segundo a leitura do crítico: se ele

[79] O tempo verbal indica o fato ou a ação dentro de determinado momento e, assim, estabelece sua relação com o tempo cronológico: presente, pretérito, futuro. O modo, por sua vez, indica diferentes maneiras de um fato se realizar: indicativo, que exprime o fato positivo; imperativo, que exprime ordem, proibição, conselho etc; subjuntivo; que enuncia um fato hipotético ou duvidoso. A forma nominal permite que o fato seja enunciado de forma vaga, imprecisa e/ou impessoal e pode assumir funções próprias a substantivos e adjetivos, sendo, por isso, chamada nominal. Ver: CEGALLA. Novíssima Gramática da Língua Portuguesa.

é uno e rígido, ou se imbrica temporalidades; se ele é refém do tempo da história ou se pode se libertar dele, se ele é sempre refundado ou se diz de um passado já ido. Destarte, surge a hipótese de que os tempos que emolduram as ações do enredo seriam um elemento a mais na tentativa de perceber a relação que o crítico literário estabelece entre a narrativa literária, o tempo e a história. Embora de difícil execução ao longo do texto que ora se apresenta, questiona-se se o Pretérito Perfeito[80] adequa-se melhor às referências do enredo feitas por uma crítica que corrobora a história com a literatura; se o Imperfeito[81] cumpre mais a flexibilidade do tempo literário quando a crítica obtém da literatura o que houve na história e o que poderia haver; se o Presente do Indicativo[82] reinstala a ação que se torna, assim, infinita.

Nas leituras críticas, a utilização dos tempos pareceu revelar outros critérios ou pareceu, ao menos, não problematizar tais escolhas pelo tempo e modos verbais. Observou-se que leituras tão distintas, que estabelecem uma relação tão distinta também entre história e literatura, como os estudos de Walnice Galvão e Willi Bolle, priorizam o mesmo tempo e modo verbais, qual seja o Presente do Indicativo, para referirem-se às ações do *Grande Sertão: Veredas*. E, ainda, que leituras que potencializam a literatura enquanto conhecimento em si, como fazem as leituras de Willi Bolle e Heloísa Starling, pouco convergem quanto à eleição do tempo e modo verbais. Os autores conseguem levar o conhecimento em si da literatura ao limite sem que a moldura verbal que dão aos fatos da ficção rosiana seja a mesma.

Não obstante a hipótese da escolha gramatical não ter-se revelado chave de leitura segura para o recorte a que se propõe o presente capítulo; ainda assim, a observação da forma como os críticos relacionaram tempo, modo e forma nominal, ao passado do narrador da ficção, iluminou a maneira como esses estudos sustentaram seus argumentos, não, no sentido positivo, mas no inverso, no sentido negativo. A ausência da discussão linguística e gramatical do tempo a que pertencem as ações do

---

[80] O Pretérito Perfeito descreve um acontecimento que se iniciou e terminou no passado.

[81] O Imperfeito descreve um acontecimento que se iniciou no passado e se prolongou no tempo, durante o passado mesmo, podendo ter sido interrompido por outra ação do passado também.

[82] O Presente do Indicativo descreve a ação em desenvolvimento, a continuidade da ação, um estado contínuo; os hábitos e costumes, as verdades e as máximas, a ação súbita e instantânea.

narrador rosiano acabou por sinalizar o quanto o recurso à linguagem e à gramática podem ser pensados de forma mais aguda quando a preocupação é ler a história, a partir da literatura, ou tanto mais porque seja a partir dela, na qual o passado não é o mesmo que o histórico. A ausência dessa discussão aliada à presença inexorável de tempos, modos e formas nominais, no desenvolvimento das leituras críticas, despertou também a suspeita de que determinados tempos, modos e formas gramaticais poderiam atender melhor uns do que outros a determinados modos de leitura da história a partir da ficção rosiana, bem como despertou a imaginação para a possibilidade da criação de novos tempos, modos e formas, enquanto utopia do conhecimento. Bom seria contar com ainda mais recursos linguísticos para se pensar tanto a diferença das durações e a segurança na solidez do passado, quanto a falta e a insuficiência incessante do mundo. Mesmo que indisponíveis na língua portuguesa, mas passíveis de criação, certos recursos linguísticos poderiam aprofundar a forma de se pensar as ações que se perderam na história ou na escrita dela, mas que são captadas sempre que imaginadas pela ficção. Seria o caso, por exemplo, do Aoristo, tempo da língua grega clássica, que como o próprio nome indica, pela presença no vocábulo do alfa privativo, é um tempo verbal que não tem marca no tempo e que, por isso, dança sobre ele[83]. Sem duração definida, o Aoristo pode ser alocado, na tradução mesma no presente, no passado ou até no futuro e pode ser, por ora, apenas uma porta de acesso para se pensar que a linguagem, para estabelecer a relação entre a história e a literatura, precisaria ser mais livre para ser mais satisfatória. Seria essa a tarefa do historiador: dançar sobre o tempo e a do literato *dansar* sobre o tempo, conforme corruptela linguística do próprio João Guimarães Rosa?[84] A provocação, em parte, decorre das proposições de LaCapra[85], para quem o historiador deve aprender com a literatura, bem mais que reduzi-la, a renovar sua própria linguagem, afiando-a.

---

[83] O Aoristo é um tempo da língua grega que exprime uma ação passada, que, no entanto, não é demarcada no tempo ou, em outras palavras, não tem duração definida no tempo.

[84] A ideia será trabalhada, sobretudo, no último capítulo.

[85] As proposições de Dominick LaCapra foram trabalhadas no capítulo anterior e servem como referencial teórico-metodológico para a presente pesquisa. A referência ao autor irá acontecer noutros momentos.

Walnice Nogueira Galvão, para dizer das ações das personagens, a fim de interpretar seus significados históricos, utiliza-se do Presente do Indicativo, predominantemente, mas também do Imperfeito e, ainda, do Gerúndio. Por sua vez, Willi Bolle adota, senão em todas as vezes, em quase todas elas, o Presente do Indicativo – muito embora, não guarde fortes afinidades em sua leitura crítica com a leitura de Galvão. Por fim, Heloísa Starling, para dizer de tais ações, buscando nelas significados históricos, utiliza-se do Pretérito Perfeito, do Imperfeito e também do Presente do Indicativo. Não seria o Presente do Indicativo – Riobaldo *aprende* com Diadorim a observar as quisquilhas do mundo – mais apto a dizer a infinitude do passado literário, de modo a demarcar a finitude do passado histórico? Não seria, por isso, o Presente do Indicativo mais adequado para dizer da capacidade literária de renovar incessantemente a ação, de modo a potencializar a ação do leitor? Não seria o Pretérito Perfeito – Rioblado *aprendeu* com Diadorim a observar as quisquilhas do mundo – mais restrito que o Presente do Indicativo, porque mais restritivo, mais capaz de enquadrar a ação do passado literário numa impressão de passado histórico? Não seria, por isso, o Pretérito Perfeito mais pertinente quando o uso da literatura busca atender o historiador em seu ímpeto de organizar o mundo, cronologizando seus passados vários? Não seria o Imperfeito – Riobaldo *aprendia* com Diadorim a observar as quisquilhas do mundo – mais apto a dizer o quanto se entrecruzam passado histórico e passado literário, como se um participasse do outro? Não seria, por isso, o Imperfeito mais perspicaz em apreender o quanto passados diversos podem ser interrompidos antes mesmo que sejam registrados?

Tendo em vista o recorte que se objetiva fazer, qual seja o de pensar de que forma cada um desses três críticos faz dialogar literatura e história e, como se verá, literatura e historiografia; a ideia de observar o tempo, o modo ou mesmo a forma nominal verbais que o crítico escolheu para dizer da estória de uma obra literária e a leitura que ele faz da história lendo tal enredo auxiliaram, mesmo sem dar muita certeza, a empreitada, e buscou-se, ainda, manter, na medida do possível, na discussão proposta, as eleições verbais de cada um dos críticos.

As formas do falso: a preponderância da *matéria historicamente dada*

As origens históricas esclarecem o quadro.
(GALVÃO, 1972, p. 30).

Para Walnice Nogueira Galvão[86], um operador estrutura toda a interpretação de *Grande Sertão: Veredas*. Para ela, no romance, *tudo é e não é*, de modo que, qualquer que seja o apontamento haverá outro contrário a o acompanhar. É o que acontece com a matéria que preenche o livro. Ela, portanto, não é uma, mas ambígua. Há, por um lado, a *matéria historicamente dada* e, por outro, a *matéria imaginária*, ancorada na primeira.

A *matéria historicamente dada* do *Grande Sertão: Veredas*, explica a autora, é constituída pelo sertão e seu habitante[87]. O conjunto de habitantes do sertão rosiano é marcado por alguns tipos. Faz parte dele, o homem pobre, ao extremo. Esse homem pobre recebe, no livro, a alcunha de *catrumano*[88], que, numa referência talvez à palavra *quadrúpede*, exerce uma aproximação entre tal homem pobre e o animal. No romance, há outro homem pobre, que, porém, não é resignado a sua condição de miséria, porque vende o único que possui de seu: sua força e sua valentia. Este homem é o jagunço. Há, ainda, o coronel, no outro extremo, que mantém a relação com o jagunço e estrutura a guerra do sertão. O próprio sistema de dominação vigente desse meio também constitui a *matéria historicamente dada*, que emprega a violência e faz dela sua garantia.

Na identificação dessa *matéria historicamente dada*, prenuncia-se uma primeira marca na forma com que a estudiosa estabelece a relação do romance com a história. Como ela afirma: *o sertão comparece, neste romance, como o substrato que fundamenta a fabulação ficcional* (GALVÃO, 1972, p. 67). Assim, a realidade do sertão teria funcionado como substrato para João Guimarães Rosa, fornecendo a ele

---

[86] Ver: GALVÃO, Walnice Nogueira. As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Perspectiva, 1972. 135p. (Coleção debates. Critica; v.51)

[87] Walnice Nogueira Galvão, para dizer das ações das personagens, a fim de interpretar seus significados históricos, utiliza-se do Presente do Indicativo, predominantemente, mas também do Imperfeito e, ainda, do Gerúndio. Todos três, serão, assim, ora utilizados.

[88] Ver: MARTINS, Nilce Sant'Anna. O léxico de Guimarães Rosa. 3. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2008. 536 p.

elementos do sertão de Riobaldo. A partir dessa plataforma é que há a ficção, para Walnice Nogueira Galvão.

Em sua análise, a relação entre história e literatura tende a ser unilateral, uma vez que o par da *matéria historicamente dada*, qual seja a *matéria imaginária*, está não apenas imbricada com a *matéria historicamente dada*, sendo verificável, como permite demarcar ainda mais a dimensão histórica do livro. É possível observar que por mais que as duas matérias sejam exploradas pela estudiosa, aquela que trata das marcas da história no romance é superdimensionada e acaba por abarcar para dentro de seu entorno mesmo a matéria, que, em princípio, ser-lhe-ia oposta.

Embora, tendo como objeto principal o romance de Rosa, Walnice Galvão parece ainda ser, em parte, herdeira de uma ambição científica da história positivista, que se esforçou por restringir ou, mesmo negar a importância da literatura como universo que informa sobre o passado humano, de forma autônoma – o que, em boa medida, verifica-se também na tradição marxista. Tal como se vê nos trabalhos de leituras históricas positivistas de Sidney Chalhoub. Num deles, em parceria com Leonardo Pereira[89], o autor afirma a necessidade de historicizar a obra literária, inserindo-a no movimento mesmo da sociedade, a fim de perceber redes de interlocução social, mas negando reconhecer nela qualquer possibilidade de transcendência. Para Chalhoub e seu colega, a obra literária é evidência histórica; é documento; e deve ser tratada enquanto tal.

Tendo em vista, uma época específica, num ambiente específico, a leitura crítica de Walnice Galvão permite acessar sensibilidades coevas. Em sua leitura histórica, ela recorre ao texto literário, mas a demarcação entre os dois campos, nos trabalhos analisado, permanece clara e a hierarquia, não no sentido de eleger o melhor, mas no sentido de eleger aquele que informa sobre o mundo, é também claramente apontada: a história fica sendo fiadora de tudo o que a literatura diz.

Essa *matéria imaginária* aponta para a sobrevivência, constatável, segundo Walnice Galvão, do imaginário medieval no sertão brasileiro, mesmo sendo, como a

---

[89] Analisado no capítulo inicial da dissertação, o trabalho aludido é: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 362 p.

denominação sugere, imaginária. O que se parece, inicialmente, poder inferir da leitura de Galvão é que se, por um lado, *Grande Sertão: Veredas* se apóia na história ou no que é historicamente apreensível, por outro, uma segunda espécie de matéria dá-lhe a forma literária. No entanto, essa outra matéria, a *imaginária*, também ela, está limitada pela sua dimensão histórica. A autora argumenta que há um livre trânsito entre as duas, mas a própria *matéria historicamente dada* calha por explicar a *imaginária*, na abordagem proposta.

Embora diga da *matéria imaginária*, exatamente por ancorá-la demasiadamente na *matéria historicamente dada*, a abordagem de Walnice Galvão não parece captar por meio da literatura a mentalidade do sertão brasileiro na Primeira República, de uma sociedade num contexto específico, enfim, como fez Lucien Febvre por meio da literatura de Rabelais a respeito da mentalidade do século XVI ou Sérgio Buarque de Holanda por meio dos registros de viagens, poesias etc a respeito da mentalidade quinhentista. A autora diz da mentalidade do sertanejo mais por meio das teorias histórico-sociológicas disponíveis do que por meio do romance rosiano; este como que endossa, na abordagem da autora, o que é dito em tais teorias, dentre as quais se destaca, sobretudo, a de Oliveira Vianna.

A *matéria historicamente dada* explica, assim, a *imaginária* por dois motivos. Um primeiro seria o de que a medievalização do sertão é recorrente na tradição letrada brasileira. Embora com exceções, tanto a historiografia marxista, quanto a literatura regionalista, cuja influência marxista se faz sentir, teriam recorrido a elementos do universo feudal a fim de explicar o universo sertanejo. Para essa tradição marxista, que marca então historiografia e literatura, o sertão feudal, grosso modo, cumpriria uma etapa que cabe a qualquer escala histórica de uma sociedade. Rumo a seu progresso e a sua libertação do capitalismo, o sertão tomado enquanto sertão feudal seria não mais que uma etapa da história brasileira, a ser vencida[90].

O segundo motivo que justifica a sobreposição da *matéria historicamente dada* sobre a *imaginária* seria o da tradição popular sertaneja, que disporia de um conjunto de casos, cantigas e romances de cordel, os quais congregam num mesmo universo,

[90] Para o entendimento das etapas marxistas da história, ver: ARON, Raymond. O marxismo de Marx. 2 ed. São Paulo: Arx. 2005.

personagens, tais como, cavaleiros, cangaceiros, o diabo, donzelas guerreiras – figura que mereceu da autora, de tão presente e disseminada no imaginário do sertão um estudo específico[91]. Esse universo ou, em outras palavras, o imaginário seria acessível àquele conjunto de sertanejos, chamado, na referência de Walnice Galvão a Oliveira Vianna, de *plebe rural*[92], bem como o habilitaria ou o nortearia a buscar, nos elementos constituintes de tal universo, uma concepção de vida e de si próprio.

Para a crítica, o *Grande Sertão: Veredas, encampando o sertão, encampa também o imaginário do sertão* (GALVÃO, 1972, p. 61), o que parece significar que, mesmo em sua *matéria imaginária*, cuja primeira impressão sugere que aí o autor poderia extravasar a *matéria historicamente dada*, o imaginário na ficção é compatível com o imaginário verificável no sertão – traço que, fortemente, faz-se sentir na fortuna crítica. O texto que mais ter-se-ia alastrado e se tornado popular no sertão, a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, segundo estudo de Cavalcânti Proença, teria sido, para Walnice Galvão, fundante na construção do imaginário sertanejo e, também, fundante na construção do imaginário na ficção rosiana. Para tanto, ela cita também as referências a essa novela de cavalaria feitas pelo próprio Riobaldo, que são referências a duas de suas personagens, quais sejam o *almirante Balão* e *Gui de Borgonha*. *A matéria imaginária é aquela que está entranhada na própria matéria, contida pelos limites desta* (GALVÃO, 1972, p. 61), completa. Misturadas no texto, a soma dessas duas matérias teria, enfim, um teor muito mais histórico que imaginário, uma vez que o imaginário estaria limitado pelo histórico.

É mantendo essa ambiguidade que o ideário da cavalaria, por exemplo, aparece na obra, conforme o estudo da autora. Por certo, no romance, pode-se observar tanto a lealdade, os amores, a atenção à honra, tão caros aos cavaleiros nas histórias medievais, quanto a crueza de algumas ações, também frequentes no universo da cavalaria: torturas, traições, estupros, violências em distintas manifestações. Essa ambiguidade, que habita o mundo jagunço do sertão rosiano e ampara a caracterização da figura do jagunço, seria não apenas oriunda de outro ambiente ficcional, que, como

---

[91] GALVÃO, Walnice Nogueira. A donzela-guerreira: um estudo de gênero. São Paulo: Senac, 1998. 247 p.

[92] Ver também: VIANNA, Oliveira. Instituições politicas brasileiras. São Paulo: José Olympio, 1949. 2v.

dito, é o das novelas de cavalaria; mas, ainda, em função da circulação dessas novelas de cavalaria no sertão, seria própria ao universo do sertão real, porque pertencente ao imaginário compartilhado dessa gente. É assim que, no estudo, a ambiguidade do sertão fornece a *matéria imaginária* do romance. Todavia, essa *matéria imaginária* só existe, porque é fortemente ancorada na realidade do sertão, e, inevitavelmente, sinaliza, mesmo quando foge dela, a história do ambiente.

Por mais que a *matéria historicamente dada* acabe, na análise de Walnice Galvão, por se impor à *imaginária*, restringindo em parte o limite dessa segunda, ou, por mais que a autora faça da história do sertão uma delimitação esclarecedora da ficção rosiana, ela não faz, contudo, das marcas da história no enredo uma delimitação totalmente esclarecedora da ficção. Na verdade, a estudiosa toma o caminho contrário:

> Mas o solerte escritor de que me ocupo dissimula a História, para melhor desvendá-la. Não data seu enrêdo, mas finge datá-lo; e toda vez que o leitor depara com uma data, ela é contradita pela imprecisão. (GALVÃO, 1972, p. 63)

A ficção, que pode operar com a imprecisão e, no caso de *Grande Sertão: Veredas* opera, serviria à finalidade de melhor desvendar a história, conforme o excerto. Destarte, a data, por exemplo, que consta na certidão de batismo de Diadorim, precisa quanto ao dia e ao mês, mas não quanto ao ano; as referências a datas soltas ou a eventos cuja data se conhece, como a passagem da Coluna Prestes no sertão, não conseguem mais que dar a impressão de uma rastro, que evanesce quanto mais o leitor o interroga. No máximo, segundo a autora, o que se pode é demarcar com esses sinais imprecisos os limites da República Velha, para que se localize o romance no tempo.

Da relação que Walnice Galvão estabelece entre literatura e história se pode, então, ademais de observar o peso do substrato histórico para se entender o sertão de Rosa, mesmo no que ele tem de imaginário; observar o peso que esse substrato histórico também tem naquilo que explicaria o projeto literário contido no romance. O que há de histórico nele acena para uma dimensão totalizante, na leitura da crítica, mesmo quando, deliberadamente, falha e, aí em especial, quando falha, a literatura diz muito sobre a história, justo acerca daquilo que não foi, aparentemente, bem dito, já que na data a informação esteve aquém. É que não é a precisão, mas as personagens que o poderão fazer.

Nas personagens, muito mais que nas datas dissimuladas, Walnice Galvão identifica sinais da história do país determinantes para apreender o movimento que ritma o desenvolvimento do romance e, consequentemente, o que diz sobre ele.

> Mas, muito mais importante que as datas, jamais claras, e mérito de grande escritor, é a encarnação em personagens de romance do próprio processo político de consolidação nacional levado a cabo em sua última parte pela República Velha, e de que a ditadura de Vargas marca o termo. (GALVÃO, 1972, p. 64)

Assim, Zé Bebelo representaria uma espécie de possibilidade política ao sustentar, na existência mesma da personagem, um princípio centralizador e republicano, oposto àquele federativo e localista do qual se encarregavam os coronéis, dentre eles Joca Ramiro. Em Zé Bebelo, a República é a modernizadora e seu preço é o fim do sertão. Alocados no contexto da República Velha, os líderes jagunços do romance sustentam forças e defendem projetos, às vezes, antagônicos entre si, os quais buscam manter ou alterar o sertão e guardam em comum o fato de elaborarem, implicitamente ou não, um futuro para ele. Essas personagens, portanto, representam forças do próprio contexto brasileiro e, representando-as, de acordo com a leitura da autora, dizem bem o que foi a história desse contexto.

A autora enxerga, claramente, um compromisso do romance com a realidade. Ele é cumprido pela incorporação de elementos reais, que é constante. Até mesmo a renomação do jagunço, que presta homenagem ou faz referência à excelência do tiro, é tradição verificável na história do sertão. Nomes, topônimos, proezas de coronéis são, dentre outras, características da obra que revelam o material colhido pelo autor em fontes reveladoras da história do sertão.

Na relação que Walnice Galvão explora entre história e literatura, a partir do romance de Rosa, outro ponto merece ser explorado. Já dito que a autora entende ser o sertão espécie de substrato que fundamenta a fabulação, e haja vista a dimensão que a *matéria historicamente dada* assume no registro; outro resultado, além daquele que entende que o romance pode melhor desvendar a história, pode ser vislumbrado.

Junto com os projetos políticos, então, personificados e passíveis de serem vislumbrados nas personagens individuais, Walnice Galvão identifica, ainda, numa personagem coletiva, o desenvolvimento de caminhos possíveis no próprio enredo para a plebe rural que habita o sertão e que no livro é assumida, em parte, pela figura do

catrumano. Dentre esses caminhos, apenas, num momento específico, conforme o estudo crítico, a *matéria historicamente dada*, de fato, para a autora, parece extravasar a *matéria imaginária*. O narrador Riobaldo chega a imaginar um quadro de desespero, decorrente da miséria extrema dos *catrumanos*. Nessa visão, apocalíptica, Riobaldo constrói, como que dizendo mais uma vez à historiografia, uma alegoria negativa. Mais uma vez, no estudo de Galvão, a literatura serve à história. Numa alegoria negativa ou, em outras palavras, numa sorte de utopia ao revés, Riobaldo imagina um futuro trágico, em que, por não serem resolvidos os impasses e a miséria do sertão, o *catrumano* é impelido ao grau máximo de desespero, ao terror da violência que nasce da fome bruta, da necessidade extrema, daquilo, por fim, que desperta no homem, o que ele tem de fera.

Até mesmo ao tratar da linguagem rosiana, não obstante reconheça um pé de Guimarães Rosa no sertão e o outro, alhures, ainda assim, Walnice Galvão acaba por dar ao sertão histórico e à fala sertaneja pesos bem maiores que do que àquele dado à liberdade criadora do autor. Há, certamente, palavras inventadas pelo autor, estrangeirismos, de línguas vivas e mortas, mas, segundo a crítica, menos do que pode supor o leitor desavisado. Demasiado, o que há são arcaísmos, marcas do sertão histórico, que preservou mais que qualquer outra região brasileira, o passado da língua pátria, como esse o sertão, que determina o de Rosa, tivesse ficado, ao menos no que concerne à língua, mais próximo das raízes ibéricas e dos séculos coloniais que o resto do país.

> O aproveitamento extenso de arcaísmos, também, como ponto de partida é justificado: todos sabem que a língua brasileira do sertão conserva traços arcaicos, num exemplo vivo que reflete o descompasso econômico-político-social-cultural entre o sertão e a zona litorâneo-urbana. (GALVÃO, 1972, p. 73)

A história explica a ficção: a historiografia como caminho

Walnice Galvão relembra que Riobaldo quer contar a *matéria vertente*[93], para além da vida de jagunço propriamente. Para fazê-lo, no entanto, ele não abre mão de

[93] Expressão que o próprio narrador Riobaldo utiliza, mas que é apropriada pela crítica Walnice Nogueira Galvão.

suas memórias de jagunço, constituídas, em boa medida, de *matéria historicamente dada*. Em referência constante a Euclides da Cunha[94], Walnice Galvão identifica, no jagunço de Rosa, uma figura que reúne duas possibilidades contraditórias, a de ser um herói, que protege pobres e desvalidos e a de ser um criminoso, que comete violências generalizadas. Mais uma vez, a história explica a ficção. Ou, nesse caso, mais especificamente, registros da história deixados por Euclides da Cunha podem, para a crítica, ajudar o leitor de Rosa a entender sua personagem por excelência: o jagunço, que antes de se ter tornado jagunço, pode ter sido *catrumano*. Já que o jagunço é aquele que, inútil para a produção, é aproveitado, numa dimensão em que as forças sociais se relacionam, para ser tornado útil pelo poder. Utilizando-se dessa figura, Rosa acaba por reafirmar, na leitura de Walnice Galvão, *o quanto o exercício privado e organizado da violência é, ao longo da história brasileira, uma instituição e não uma exceção* (GALVÃO, 1972, p. 21).

Com citações do livro, a estudiosa destrincha a tradição brasileira da violência, por meio da força armada a serviço de um proprietário rural – que garante limites; que assegura o desempenho desejado em época de eleições; que previne e resolve conflitos; que orienta o comportamento dos seres humanos nesse ambiente, de uma forma geral. A literatura de Rosa fica sendo meio eficaz para a observação da dinâmica político-social do sertão e, mais, para a verificação de interpretações dessa dinâmica. Em especial, no estudo de Walnice Galvão, destacam-se a interpretação proposta por Euclides da Cunha, com o qual o diálogo de Rosa parece se justificar no próprio tema: o sertão, sua gente, seus impasses e conflitos; e, sobretudo, a interpretação proposta por Oliveira Vianna, embora comum à tradição brasileira, que reconhece na violência a instituição brasileira, por excelência, a que a história recorre para resolver tais impasses e conflitos relacionados à terra. A fala de Riobaldo, nesse sentido, apenas mostra aquilo que os teóricos já teriam apontado com seus estudos mesmos.

> O único meio de sobreviver é colocar-se sob a proteção de um ‘poderoso’. É o que mostra a fala de Riobaldo agora fazendeiro, e que dele dependeu quando era um pobre menino sem pai (GALVÃO, 1972, p. 37).

[94] Ver também: CUNHA, Euclides da. Os sertões (Campanha de Canudos). São Paulo: Francisco Alves, 1936. 646p.

Para entender a tradição da violência, a chave epistemológica, então, não parece ser colhida em Guimarães Rosa. A literatura rosiana permite vê-la mais fundo, permite ao leitor aproximar-se dela, imaginando-a por meio das imagens que o romance mesmo oferece. No entanto, tal chave vem, especialmente, da tese de Oliveira Vianna, segundo a leitura de Walnice Galvão.

A partir do que o sociólogo brasileiro identifica como uma raiz de *anarquismo difuso e generalizado*, nasceu a maioria dos movimentos insurrecionais acontecidos no país: guerras ou rebeliões tanto do Brasil Colônia, quanto Império e República. A raiz anárquica, na abordagem de Oliveira Vianna, é polivalente: explica as instituições brasileiras, bem como o indivíduo brasileiro e sua ética. Mais, nessa tipologia, que conforma o direito público costumeiro, nascem as unidades mínimas de poder que arregimentam senhores ou detentores de propriedade e os capangas e cangaceiros que se orientam pelo dever de fidelidade e obediência.

É essa a matriz que explica a história do Brasil para Oliveira Vianna e para Walnice Galvão, mas, sobretudo, pelo que ora interessa, é ela que explica o sertão de Rosa. O sertão rosiano seria, assim, todo ele, marcado por pontos que, se costurados, fazem entrever o Brasil real, como descrito por Oliveira Vianna. O sertão de Riobaldo e Diadorim, então, é posto à imagem e semelhança, não apenas de um sertão real, mas de um sertão real que se tem explicado e analisado por teorias histórico-sociológicas.

Igualmente bem, as falas de Riobaldo, de acordo com a crítica de Walnice Galvão, *mostram* ou *expressam* o cenário brasileiro, quanto à plebe rural, à existência da jagunçagem, à condição do homem pobre no meio rural. Essa plebe que aparece no *Grande Sertão: Veredas* teria sido determinada por sua exclusão do processo econômico e pela alternativa encontrada de angariar fundos para a sobrevivência no latifúndio. Nessa alternativa, a carência de tudo, *de propriedade, tradição, raízes, qualificação profissional, instrumentos de trabalho, direitos e deveres* (GALVÃO, 1972, p. 37), acaba por originar uma dependência absoluta. Aquele que nada tem serve àquele que, tendo o que ao primeiro falta, pode-lhe proteger. Mas serve com obediência e valentia e nada mais. É por não ter nada que o jagunço se transforma em servidor pessoal do proprietário. Ele tem a posição de instrumento, defende causas alheias, tem uma *existência avulsa*, pontua Walnice Galvão em referência ao estudo de Maria Sylvia

de Carvalho Franco[95] e, portanto, faz parte de um *povo-massa*, retomando a referência a Oliveira Vianna, que é quem explica a estrutura que, segundo ela, Riobaldo, ao principiar na jagunçagem, tem dificuldade para entender. Nessa estrutura, aglomerados menores ou *clãs-feudais*, associam-se em aglomerados maiores, em que os fazendeiros e suas forças armadas se unem na defesa e na expansão da propriedade privada e na defesa e no ataque contra outras alianças. Qualquer que seja a esfera, quem manda é o senhor e, no aglomerado maior, cada um dos senhores é o responsável por seu braço armado. Questionando tal organização, Riobaldo não apenas se destaca de todos os outros jagunços que, somente, fazem parte dela, como a apresenta de forma mais detalhada ao leitor.

No limite, a análise de Oliveira Vianna pode ser, assim, verificada na literatura de Guimarães Rosa. Há senhores, alianças, hierarquias verticais, horizontais e, ainda, jagunços: uns, que não são jagunços quaisquer, mas sabem o motivo pelo qual lutam; outros, os comandados, que nem o sabem, nem se preocupam em sabê-lo, como observa, repetidas vezes, Riobaldo e o faz incomodado. As próprias personagens de Rosa calham como peças de análise da estrutura armada de Joca Ramiro, Titão Passo, Sô Candelário - estes sim, de fato, sabem pelo que lutam; não à toa são os chefes.

Para aprofundar a equivalência, Walnice Galvão identifica, no sertão real, seus limites e suas marcas. E, por conseguinte, esses limites e marcas valem também para o sertão de Rosa. As citações que Walnice Galvão extrai de *Grande Sertão: Veredas*, sobrepondo-se às explicações do sertão real, não parecem ter outro valor, senão o de estabelecer a contiguidade entre um e outro, cuja primazia, porém, fica a cargo do sertão real ou *historicamente dado*. A autora diz:

> Dá-se o nome de sertão a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país. Sua continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas, como tipo de solo, clima e vegetação. (GALVÃO, 1972, p. 25-26).

[95] Ver também: FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. Homens livres na ordem escravocrata. São Paulo: USP, Instituto de Estudos Brasileiros, 1969. 249 p.

Num procedimento, que não é raro no estudo crítico da autora, a autora continua o texto, do qual o excerto citado foi extraído, com uma citação em que Riobaldo diz do que é o sertão, da incerteza do limite desse espaço, mas da presença inquestionável do ambiente. Parece haver uma intenção de comprovar por meio da literatura aquilo que já fora afirmado por estudos anteriores. Se, nessa abordagem, a literatura consegue fazer algo além de ilustrar, ela não vai muito longe disso.

Retomando, o primeiro capítulo da presente dissertação, na abordagem proposta por Starobinski, em seu manifesto da década de 70, de renovação da Escola dos Annales, o objeto literário teria sido tratado pela tradição como algo que poderia ser aproveitado apenas se fosse bem trabalhado, a fim de que, liberto dos excessos e das corrupções, tornado legível e confiável em seu primitivo estado, pudesse revelar a verdade. A verdade do objeto literário só seria acessível, destarte, para a tradição, após esse processo de depuração, que, terminado, abriria espaço para que fossem postas as interrogações do estudioso. Nessa acepção, a obra é tida como acabada. O empenho do historiador é por acessar o passado da obra, guardado por ela mesma por mais que dissimulado em seus entrechos. É, em parte isso, o que parece fazer Walnice Galvão.

Aprofundando o quanto a crítica subordina a literatura às *matérias historicamente dadas*, o boi, tal como no sertão brasileiro, é característica definidora no *Grande Sertão: Veredas*. Segundo Walnice Galvão, o mundo da pecuária extensiva é o substrato material da existência; é o boi que assegura a continuidade do espaço no romance, impregna a linguagem do narrador, dos jagunços e das potentes chefias, sinaliza, ainda, o que se pode ou não esperar do local. Nota-se a importância do gado em diferentes aspectos, desde motes relacionados ao animal nos toponímicos do romance, aos objetos do cotidiano feitos de suas partes; desde o uso da referência ao boi e à boiada para a construção de imagens explicativas à onipresença dele como indicador da pecuária extensiva.

Novamente, para explicar a presença constante e esparsa do gado no sertão, a estudiosa recorre a estudos cujo foco é a história do país. Dessa vez, recorre a autora, em especial, à obra de Capistrano de Abreu e Caio Prado Júnior, com a intenção de auscultar, em suas palavras: *as origens históricas* (que) *esclarecem o quadro*

(GALVÃO, 1972, p. 30), quadro este apresentado pelo romance. De acordo com a análise da autora, a pecuária extensiva, que se pratica no sertão do Brasil e também no sertão de Rosa, tornando-os passíveis de serem analisados por meio das mesmas referências bibliográficas, seria considerada vetusta e imperfeita, segundo documento do IHGB, desde pelo menos, 1865, tempo do Império, a julgar por suas grandes perdas e seu lucro de pouca monta.

Walnice Galvão, em seu cenário de referências, reconhece no romance, a formação histórica do interior do Brasil e dialoga com uma tradição que buscou pensar a ocupação do país desde os tempos coloniais pelo prisma de um sistema de dominação; no limite, com o intuito de pensar a expansão do capital e a implantação do capitalismo. Estariam dispostas, assim, no enredo rosiano, questões relacionadas à distribuição de terras no Brasil e à economia agrícola brasileira, que teria priorizado, segundo essa tradição, o cultivo de cana e café em solos férteis, empurrando, para as regiões do sertão, a criação de gado. As referências a Capistrano de Abreu e a Caio Prado Júnior, bem como também a Oliveira Vianna, moldam um quadro de interpretação do *Grande Sertão: Veredas*, em que se encontram representadas as origens dos problemas sociais brasileiros no mundo rural.

Na estória de Rosa, tudo parece conferir com o arcabouço teórico que Walnice Galvão utiliza para orientar sua leitura: um grupo armado serve alguns senhores, que se opõem ao governo, e esse grupo partilha a condição jagunça, que dispõe de força, mas cuja força é manipulada por outrem, que é quem tem o poder, portanto. O senhor faz as opções e os jagunços as cumprem. A literatura reflete a história, na crítica de Walnice Galvão: *É isto que o percuciente Riobaldo está expressando quando diz (...)*(GALVÃO, 1972, p. 39).

Uma vez mais, vê-se a confluência do trabalho de Walnice Galvão com as orientações de Chalhoub e Pereira, trabalhados no capítulo inicial. A literatura rosiana para Walnice Galvão tem, claramente, o lugar de fonte; funciona como testemunho histórico e faz ver a história. A literatura é, enfim, *testemunho histórico* (CHALHOUB; PEREIRA, 1998, p.7). Para esses historiadores, cuja orientação parece se assemelhar com a da autora ora trabalhada, torna-se necessário dessacralizar a literatura, tomá-la sem reverências e, mais, submetendo-a ao interrogatório sistemático ao qual todo

objeto de pesquisa caído nas mãos do historiador deve passar. Sendo testemunho histórico, a obra literária porta, para os autores, um caráter histórico. Qualquer obra é, portanto, evidência histórica determinada e, antes, situada no processo histórico.

Retrato do Brasil: as forças da história na fala de Riobaldo

> O objetivo é mostrar que, através desse romance (...), a realidade histórico-social do país é iluminada por uma qualidade específica de conhecimento que, desse modo, não se encontra em nenhum outro tipo de discurso
> (BOLLE, 2004, p. 22)

Mais que qualquer estudioso da obra de Guimarães Rosa, Willi Bolle[96] parece aproximar a ficção desse autor da história do Brasil, uma vez que se entende que Walnice Galvão, mais que aproximar a ficção rosiana da história do Brasil, empenha-se em aproximar a ficção de estudos histórico-sociológicos concernentes à história do Brasil. Tratando especificamente de *Grande Sertão: Veredas*, desde o nome do narrador, Willi Bolle enxerga uma relação que a história narrada mantém com a história do país. O narrador Riobaldo[97], diz o autor, *exerce o papel de um investigador dos discursos que falam da história do país, sobretudo, daquilo que ela tem de oculto, demoníaco e dissimulado* (BOLLE, 2004, p. 8).

A leitura etimológica do nome, conforme a sugestão do autor, sustenta a asserção da seguinte maneira: *baldo*, contido no nome de Riobaldo, faria referência ao verbo alemão *baldowern*, cujo significado é *explorar* e que, por sua vez, pode remontar ao substantivo hebraico *ba'al-davar*, que diz de *alguém dono das palavras*, bem como *dono das coisas*. No alemão ainda, ou mais precisamente naquilo que o autor chama de *linguagem dos marginais* (BOLLE, 2004, p. 8), a palavra *baldowerer* que, por outro lado, diz de *alguém que sonda o lugar e as oportunidades como que preparando um crime*, é resultado de uma migração de uma palavra do iídiche *baldower*, que funcionou, durante a Idade Média, como um eufemismo para tratar do *diabo*. O verbo mencionado

---

[96] Ver: BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004. 478 p. (Espírito crítico).

[97] Willi Bolle, para dizer das ações das personagens, a fim de interpretar seus significados históricos, utiliza-se do Presente do Indicativo, em geral.

baldowern, no século XIX, teria sido incorporado à linguagem coloquial, significando a ação de *explorar*, mas no sentido de *investigar* – sentido que, segundo o crítico, corresponde à função que o historiador se preocupa em desempenhar e pela qual já era reconhecido entre os gregos antigos.

Willi Bolle, portanto, vê na figura de Riobaldo, um narrador que investiga a história do Brasil e, mais, investiga-a a fim de fazer sua própria releitura. Para o crítico, há um *retrato do Brasil* inscrito no romance ou, de outra maneira, a versão interlinear da obra captura a realidade do país e oferece a imagem dela. A obra é, para o autor, sem titubeios, o *retrato do Brasil*. E não apenas um *retrato*, mas um *retrato* que deve ser situado na tradição do gênero literário cuja característica é essa.

O final do século XIX e o início do XX viram surgir diversos *retratos do Brasil*, instruídos, em boa medida, pela sociologia que, então, instituía-se. Em comum, esses retratos guardam a convicção na associação entre as mazelas nacionais e a situação de atraso do país. O tema, portanto, desses retratos é o tema da modernização. Somente a modernização poderia sanar os problemas nacionais, mas cada um dos retratistas pensava-a de uma forma peculiar[98].

Nessa tradição, figuram, por exemplo, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, obra essencial para se entender a tradição e, mais, para se entender o próprio *Grande Sertão: Veredas*, uma vez que este seria uma reescrita crítica daquele. Como um desses retratistas, Guimarães Rosa se ocupa de um projeto modernizador, que dialoga com outros, em especial o de Euclides.

> Ao nos dedicarmos à tarefa de descrever detalhadamente como é construído esse retrato do país, estaremos interpretando a obra de Guimarães Rosa como a de um pensador do Brasil. (BOLLE, 2004, p. 23)

Para o crítico, tanto o romance de Rosa quanto *Os Sertões* são:

> discursos de narradores-réus-e-testemunhas diante de um tribunal em que se julgam momentos decisivos da história brasileira. (...) Nada do que aconteceu dessa história pode ser perdido, todas as lembranças e todas as provas têm que ser juntadas. (BOLLE, 2004, p. 8).

[98] Acerca dos retratos do Brasil. Ver: BOMENY, Helena. Darcy Ribeiro. Bomeny se detém, sobretudo, na atuação e no projeto modernizador de Darcy Ribeiro, quem, noutra feita, é associado pela mesma autora, ao líder jagunço Zé Bebelo, que, por sua vez, permite a leitura de um projeto modernizador para o sertão.

História e literatura estão, assim, profundamente imbricadas na leitura que Willi Bolle faz do livro de Rosa. O discurso ficcional seria apenas uma porta de acesso, um *médium* (BOLLE, 2004, p. 9), conceito que Bolle empresta de Walter Benjamin, para investigar a história do sertão, o qual pode ser entendido como *mapa alegórico* do país, expressão que retoma o conceito benjaminiano de *alegoria* e, novamente, sinaliza a importância de Benjamin, enquanto referencial teórico do autor[99]. No texto, há, de acordo com Bolle, *fragmentos da história*, não direta, mas criptografada. *Médium*, *alegoria*, *fragmentos de história*, por esses achados conceituais de Benjamin, é que Willi Bolle vislumbra na estrada da leitura as placas em que o leitor usará para investigar e desvendar a história do Brasil. O sistema jagunço, o pacto com o Diabo, a fala do povo são, por exemplo, alguns desses fragmentos criptografados a serem organizados no decorrer da leitura e, certamente, reveladores da realidade brasileira.

Além de revelar a história do Brasil, para um leitor que saiba decodificar os fragmentos espalhados no texto e, destarte, consiga reconhecer estruturas sociais e políticas reais, Willi Bolle aprofunda a dimensão realista da obra que, não só, pode ser comparada a ensaios sociológicos e historiográficos, o que é feito por Walnice Galvão de forma preponderante e, muitas vezes, restritiva; como pode ser e, de fato, é para ele, o *romance de formação do Brasil*. Embora Willi Bolle reconheça quão diversa tenha sido a definição desse tipo de romance estabelecida por outros críticos, como Wilhelm Dilthey e Lukács, Willi Bolle faz referência à delimitação conceitual de Goethe, para a qual o *romance de formação*, dentre outras características, preocupa-se com os problemas de uma nação, a partir da história de um indivíduo e a Walter Benjamin, em que a presença do conflito de uma nação no enredo assume papel preponderante na definição do gênero.

Segundo o crítico, Guimarães Rosa uniria à história de um indivíduo – o que é próprio ao *romance de formação* e o opõe à epopeia, que, por sua vez, narra a história de um povo – marcas de um romance social, ao desenvolver no enredo tanto antagonismos sociais próprios à sociedade que insere o indivíduo narrado e, no caso, também narrador, quanto as estruturas capazes de dissimular esses antagonismos, tais

---

[99] O conceito benjaminiano de *alegoria* é apropriado também por Heloísa Starling[99] e redimensionado em seu trabalho, que, tal como o de Bolle, ancora-se fortemente, em Walter Benjamin.

como *a arqueologia da servidão, a história da mão-de-obra, as relações entre cidade e sertão, o regime de desmandos, o problema social e a indagação sobre a identidade do "povo" e da "nação"* (BOLLE, 2004, p.377). Fazendo isso, Guimarães Rosa apresenta elementos estruturantes da formação do país por meio da literatura.

Como cabe ao paradigma do romance de formação, o romance de Rosa teria estudado um dos problemas mais significativos do país, qual seja o da ausência de entendimento entre as classes mais populares e a elite, entrave para sua verdadeira emancipação. O texto de Rosa, diferente de propor qualquer confronto violento entre as classes propõe, na verdade, o diálogo entre elas.

> Rosa não se limita a escrever sobre o povo, através da reinvenção da linguagem, faz com que as pessoas do povo sejam elas mesmas donas das palavras. Assim, ele constrói um livro em que o leitor é incentivado a organizar os fragmentos da história desse país, o que permite considerar *Grande Sertão: Veredas* como o romance de formação do Brasil. (BOLLE, 2004, p. 44)

Tal proposta seria feita por Guimarães Rosa, na medida em que ele inventa a linguagem e, assim, reinventa e refina o *médium* para este país se pensar a si mesmo (BOLLE, 2004, p. 10). Nessa possibilidade de fazer o país pensar a si mesmo, a abordagem de Willi Bolle permite reconhecer certa confluência com a abordagem de Heloísa Starling[100].

Segundo Willi Bolle, a ausência ou a precariedade do diálogo social é trabalhado pela obra não apenas pelo enredo, que inclui tanto falas de chefes quanto de jagunços e *catrumanos*; mas pela situação narrativa, em que um narrador sertanejo diz do sertão para um ouvinte, cujos indícios sinalizam tratar-se de um homem letrado; bem como pela representação da nação e, ainda, pela própria *utopia da invenção de uma nova linguagem* (BOLLE, 2004, p. 17), a qual apontaria e solucionaria, ao menos na dimensão do texto, tal ausência. A obra-prima, portanto, tece na trama os problemas políticos e sociais do país.

Não obstante o crítico considere *Grande Sertão: Veredas* como releitura da história do país, Willi Bolle não deixa de apontar para a especificidade do conhecimento contido no romance, cuja forma estético-literária permite acessar, o que, uma vez mais, aproxima tal estudo do estudo crítico de Starling, distantes, nesse sentido, do estudo de

[100] A abordagem de Heloísa Starling será trabalhada, como já dito, posteriormente.

Walnice Galvão. Assim, se por um lado o autor imbrica, de maneira muito profunda história e literatura, em seu estudo crítico do romance, por outro, seu argumento ancora-se no pressuposto de que a verdade ficcional reside na forma ou, dizendo diverso, a verdade da ficção é estética. Pressuposto que, à primeira vista, pode parecer delimitador das diferenças entre o estatuto do texto histórico e o estatuto do texto literário, mas que, a considerar as dimensões narrativistas contemporâneas, pode aprofundar ainda mais tal apagamento de fronteiras. De fato, não parece ser mera coincidência a alusão, no texto crítico de Wille Bolle, a Hayden White, para quem as narrativas históricas são ficções verbais cujos conteúdos são, em parte inventados e, em parte, descobertos. White reitera a aproximação da história com a literatura, de tal maneira que seus conteúdos seriam equivalentes e a verdade de ambas estaria na forma. Para White, sucintamente, a verdade da literatura residiria na ficção e a verdade da história também. Afim à teoria, Willi Bolle explica:

> A presente investigação baseia-se no pressuposto de que 'a verdade da ficção é sua forma'. A hipótese geral é que existe uma correspondência entre um problema, político e social – a falta de conhecimento entre as classes – e a configuração da obra. O problema externo é incorporado ao romance, como elemento de composição interno (situação narrativa, representação e comentário de falas, estratégias do texto difícil). (BOLLE, 2004, p.)

O autor não deixa de ressaltar aquilo que o conhecimento ficcional porta de particular e irredutível. O romance de Rosa pode ser entendido, para Willi Bolle, como uma *forma de pesquisa* ou como um *organon da história*, nas referências a Antonio Candido e, mais uma vez, a Walter Benjamim, respectivamente, e isso porque ele ilumina a realidade histórico-social do país de uma forma específica, a qual é possível apenas para o discurso literário e para mais nenhum outro. Parece ficar dito que a obra de Rosa oferece ao leitor atento um *retrato do Brasil*, de modo que se torna plausível pensar nele com um pensador da história do país, embora tal retrato de história seja tirado por outra câmera que não a da historiografia[101]. De qualquer maneira, para o estudioso, história e realidade brasileiras não são problemas secundários ou menores na obra; são, sim, componentes que lhe dão corpo.

[101] Sobre o elemento histórico e sociológico externo como fator interno de construção da obra literária, Willi Bolle faz referência à leitura de Antonio Candido.

Grande Sertão: Veredas seria, de acordo com o crítico, uma revisão dessa história e dessa realidade, tendo em vista, especialmente, *Os Sertões*. E releitura de uma leitura do Brasil, o romance demarcaria a necessidade da renovação dos *retratos do Brasil* ao longo do tempo. Também marcada por sua historicidade, nalgum momento, a obra rosiana tornar-se-á insuficiente enquanto *retrato do país*, e demandará a partir de então, tacitamente, alguma nova releitura, para quem o tempo, novamente, há de marcar o têrmo.

> Assim como o projeto do romance de Machado de Assis não pode ser adequadamente compreendido sem considerar o trabalho precursor de José de Alencar (cf. Roberto Schwarz, 1977 e 1990), também o projeto de Guimarães Rosa – de fornecer com seu livro sobre o sertão uma representação de todo o Brasil – não se elucida sem um diálogo com o ensaio precursor de Euclides da Cunha. (BOLLE, 2004, p.24)

Para Willi Bolle, o que torna necessária a reescrita d'*Os Sertões*, empreendida pelo *Grande Sertão: Veredas*, são as mudanças de contexto, a descoberta de outras perspectivas que permitem reavaliar o passado de maneira nova e o uso de novas formas de expressão.

Em forma de conversa – *quanto à situação narrativa, o romancista contrapõe ao tratado autoral do seu precursor um retrato do Brasil em forma de uma conversa* (BOLLE, 2004, p.39) –, o autor reflete sobre as contradições nacionais a partir das questões estruturais lançadas no debate por Euclides da Cunha e, amiúde, não resolvidas, no passado ou não mais passíveis de serem resolvidas, no presente, uma vez que as transformações resultantes da modernidade e da inexorabilidade do tempo tornariam as respostas de qualquer estudo insuficientes em um determinado momento. É, nesse sentido, que, ao concentrar no polo que concentra o discurso – esse polo, seu narrador Riobaldo – características de discursos variados, Rosa chama atenção para o desequilíbrio de falas entre as forças sociais e, mais, subvertendo esse discurso ou alterando os automatismos da língua, Rosa oferece um projeto utópico, que é o da construção de uma língua emancipada, que, em si, porta possibilidades de transformação, por ser ela própria transformada e transformadora. Willi Bolle argumenta que esse projeto ultrapassaria o horizonte de uma obra literária comum e, apesar de não explicar o que pretende dizer com isso ou qual seria o limite de uma obra literária,

mais uma vez, ele enfatiza uma espécie de pertencimento, muito embora, transbordante da obra ao gênero literário.

Retomando a referência que Willi Bolle faz às formulações de Hayden White, interessou a Willi Bolle, a consideração sobre o gênero narrativo que diz que ele *consiste em formular julgamentos morais* (BOLLE, 2004, p. 35). Ao pensar a narrativa na representação da história, Hayden White reconhece a finalidade do gênero narrativo em geral. Segundo Willi Bolle, que, então, dá vazão ao apontamento de White, formular um julgamento moral é, precisamente, o que Euclides da Cunha e Guimarães Rosa fazem. N'*Os Sertões*, ocorreria o julgamento da campanha de Canudos; o texto revelaria, exatamente, a concepção de história como tribunal. Julgada pelo texto de Euclides da Cunha, a campanha de Canudos teria sido condenada enquanto um crime fundador, em nome do processo modernizador brasileiro, mas, nesse tribunal, o sertanejo não teve voz, por mais que o sertão tenha sido nomeado por Euclides. Por outro lado, além de nomeá-lo, Guimarães Rosa fez o que seu antecessor não soube ou não quis fazer: deu voz ao sertanejo.

O romance de Rosa, por sua vez, poderia ser pensado à luz do mesmo *topos*. Ao pensar a história como tribunal, Guimarães Rosa teria, portanto, não apenas recorrido a uma concepção de história investigativa, que existe desde a Antiguidade, mas, ainda, segundo a leitura de Willi Bolle, confirmado a finalidade do gênero narrativo, que julga a história. De modo que, se na leitura que o estudioso faz de White, o gênero narrativo parece extravasar a historiografia, na leitura que o mesmo crítico faz de Rosa, o gênero narrativo permite entender melhor o texto de Rosa, apontando aí para um movimento em que tal gênero parece extravasar também o literário.

Um elemento mais pesa, para se pensar a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, como mostra o crítico no que concerne à leitura da história que se pode fazer a partir dela. A auto-ironia do narrador[102], que faz com que ele duvide da certeza e duvide de sua própria narrativa, leva-o examinar constantemente como se constrói e como se opera o discurso, com seus entremeados e amavios – é, ao menos, curioso notar, ainda insistindo no diálogo com Hayden Wahite, que a referência de Willi Bolle também eleja

[102]. Ver: WHITE, Hayden. Meta-historia: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992. 456p. (Coleção Ponta; 4)

a ironia como seu próprio modelo textual e veja nela o incremento positivo da consciência histórica.

O narrador rosiano expõe, não apenas seus próprios discursos e os discursos alheios, mas também as forças que atuam na história brasileira, na medida em que elas perpassam os discursos que passam por seu crivo e seu olhar debochado. Guimarães Rosa, destarte, lança mão de uma *reflexão sobre o modo de escrever a história* (BOLLE, 2004, p. 41), o que, sinaliza na leitura crítica de Willi Bolle, o quanto se confundem os discursos e quão falhas são suas fronteiras, consequência epistemológica inevitável das proposições de White, que também põe em xeque a rigidez dessas fronteiras.

A linguagem de Riobaldo: representação e alegoria do povo e dos embates sociais

É por meio da língua que o homem se torna criador. A metafísica: o poder criador; a capacidade de criar a língua. A invenção de uma língua esclarece, para Willi Bolle, a especificidade do projeto de Guimarães Rosa de representar o povo. Em referência à antiguidade, o crítico[103] explica a importância da invenção na arte retórica. A invenção permitiria pensar coisas verdadeiras ou semelhantes à verdade. A pertinência de inventar uma linguagem adviria da crítica à linguagem corrente, que expressa somente clichês e não ideias. Essa linguagem corrente e engessada foi entendida por Guimarães Rosa, como matéria linguística insuficiente para a poesia e a formulação de verdades humanas. A língua literária teria o intento de expressar verdades poéticas e ideias, por meio de três princípios, segundo Willi Bolle: *a ativação das energias de formação da língua, a fusão de elementos linguísticos multiculturais e heteroculturais (combinação da norma culta com a linguagem popular) e o mergulho no sermo humilis* (BOLLE, 2004, p. 404). Por isso, Guimarães Rosa submeteria as palavras como que a um processo de purificação, no sentido de convidar o leitor a

[103] Willi Bolle anconra-se nos trabalho de Antonio Candido. Conforme este autor, de acordo com Cícero, a invenção seria a primeira e a mais importante parte da retórica.

descobrir a língua como algo em mudança. As veredas do *Grande Sertão: Veredas* são como *passagens* ou *fragmentos da história*[104] para Willi Bolle, que encontra nelas a representação de uma nova escrita da história; são frestas abertas pelo escritor, para interromper o discurso que martela uma visão idealizada do país – ao contrário do que propõe Walnice Nogueira Galvão, que argumenta encontrar no romance uma visão idealizada da plebe rural. Essas veredas de Rosa são como *passagens* ou *fragmentos da história*, que, contudo, guardam a possibilidade de constituí-la e de forma ainda mais ampla do que aquela que a historiografia costuma fazer.

De acordo com o estudo do crítico, o movimento da língua é acelerado por Guimarães Rosa. Seus procedimentos de mudanças que ocorrem num ritmo de longa duração são acelerados. Um dos seus métodos de invenção consiste em *liberar todas as energias formadoras da língua* (BOLLE, 2004, p. 443). É como se seu projeto literário aglutinasse o movimento da língua, que é de longa duração, num texto apenas, evidenciando as mudanças de uma maneira que apenas a invenção pode cumprir.

A proposta de Willi Bolle é que, ao desenvolver uma linguagem difícil, que exige do leitor lidar com a dificuldade desde a forma, Guimarães Rosa testa não apenas a possibilidade da comunicação de ideias, como traz à luz um problema que não é unicamente estético, mas, antes disso, social, histórico e político: um problema de falta de entendimento entre as classes sociais. A escolha estética ou a verdade de seu projeto literário, da forma de sua literatura, diz da história do país, portanto. De acordo com o crítico, o modo fragmentário e labiríntico da narração é um método que serve à desconstrução dos discursos já prontos sobre o Brasil e é, ao mesmo tempo, *uma reescrita da história em forma despedaçada* (BOLLE, 2004, p. 386). Mais uma vez, diferente de Walnice Nogueira Galvão, Willi Bolle defende que a narrativa rosiana, ao invés de corroborar interpretações histórico-sociológicas sobre o Brasil, o que faz é levar uma nova interpretação, que dialoga com as outras, ao limite: sua forma. Se, também nesse ponto, a leitura de Bolle, lembra Hayden White, ao tratar da forma, mas vislumbrando nela um novo caminho de escrita da história do país, o crítico acaba por, implicitamente, responder às formulações teóricas de Dominick LaCapra, para quem o

[104] Em mais uma referência a Walter Benjamin; mais especificamente, sua obra *Passagens*.

historiador deve exercer uma espécie de crítica de sua própria escrita, tendo em vista a escrita literária, para, sobretudo, renová-la, tornando-a mais capaz de dizer o que se propõe a dizer[105].

Não apenas Guimarães Rosa reescreve a história social brasileira, como reabilita a escrita da história. Em Riobaldo, é patente a busca pela apropriação do passado, com seus eventos grandiosos, mas também os pequeninos, em seus detalhes. O enredo, assim, acaba por lançar a questão da possibilidade do passado ser narrado. A resposta que o narrador dá mostras de ter encontrado é a de que o narrador seja aquela espécie de *homem justo* e, então, *redimido*. Nesse sentido, o crítico aproxima o projeto de Guimarães Rosa ao de Walter Benjamin, que enfatiza a importância do narrador, justo no momento de crise da epistemologia contemporânea ao mundo da catástrofe e das grandes guerras[106]. É, por isso, para que se redima, que as lembranças de seu passado bem como as lembranças do passado do país precisam ser ditas. Riobaldo pode, dessa maneira, expiar a culpa: redimi-se narrando, para, só assim, poder narrar. E o narrador desconfia da narrativa, todo o tempo.

O estudioso acredita que a biografia de Riobaldo acaba por contar a história social brasileira, que ganha em concretude e liberdade pelo fato de ter seu foco numa micro-história; numa história de vida. E é não somente a biografia de Riobaldo como enfoque, mas a forma como ela é narrada que fazem com esse *retrato do Brasil* alcance tamanha abrangência, indo além de qualquer outro retrato ensaístico. O escritor mineiro mergulha na língua como meio de pensar o Brasil. O próprio narrador encena as estruturas sociais e marca as forças atuantes por meio do exercício de diferentes discursos, como que explicitando, na matéria viva da linguagem, a mentalidade múltipla do país em seus embates. A vida de Riobaldo, seus conflitos: *a divisão do ser de Riobaldo é a divisão do ser da nação* (BOLLE, 2004, p. 378).

No romance, a tensão entre a busca existencial do protagonista-narrador, que quer entender seu passado tanto quanto as estruturas e leis de uma sociedade estratificada, instaura uma espécie de conflito – elemento também definidor de um

---

[105] Dominck LaCapra foi também trabalhado no primeiro capítulo. Ver: LACAPRA, Dominick.

[106] A alusão ao texto “O Narrador” de Walter Benjamin, será mais trabalhada no último capítulo da dissertação. Por isso, por ora, faz-se apenas breve menção.

romance de formação. Para Willi Bolle, o romance de Rosa representa o povo, por meio de sua linguagem, através das falas de Riobaldo e das outras personagens que assumem a palavra ao longo do exercício de rememoração do narrador. Não apenas por meio da linguagem, no entanto, o povo é representado, mas pelo conflito que existe entre os diferentes polos da fala. O protagonista secreto do romance, para o crítico, é a multidão dos marginalizados e excluídos:

> Essas populações de baixo, retratadas no romance em forma de uma procissão infindável de jagunços, tropeiros, vaqueiros, roceiros, garimpeiros, meninos, mulheres, prostitutas, mendigos, velhos, doentes, inadaptados e desclassificados (...). (BOLLE, 2004, p.391)

Aproveitando o mote de Riobaldo, para Willi Bolle, a obra de Guimarães Rosa rejeita *ideias arranjadas* e se atenta ao *país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias* (ROSA, 2001, p.31), o que assevera a distância do estudo de Bolle em relação ao de Walnice Galvão no que diz respeito ao argumento da crítica da idealização da plebe por parte de Guimarães Rosa. Para fazê-lo, o autor apresenta no texto uma multidão viva, mas que se diferencia, dividindo-se em grupos, bandos, ajuntamentos, em que há personagens individuais, dotados de histórias particulares e de uma fala própria, pelo que se revela um Brasil avesso à modernização oficial e, no geral, excluído dela – denúncia, em geral, percebida pela fortuna crítica.

Para Willi Bolle, a análise da linguagem rosiana, das falas dos sertanejos permite esboçar um quadro que informa sobre a história cotidiana e a história da mentalidade do povo sertanejo, a parte da visão de mundo mesmo da jagunçada. As falas seriam, elas próprias, uma rede de informações sobre o povo do sertão. A incorporação dessas falas no romance é o procedimento que permite montar aquilo que Willi Bolle afirma ser o *retrato do Brasil*, diferente de outros retratos já fornecidos pela intelectualidade, como já dito anteriormente, mas deve-se acrescer, diferente porque tirado pelo próprio povo. O autor, para ele, trata o povo não como objeto a ser alvo de uma teoria, mas como sujeito que pode inventar e, por meio de sua fala, contar sua história. Nesse sentido, a literatura permite acessar a mentalidade de uma época, mas num caminho diverso daquele que orientou historiadores a fazê-lo ao longo do século XX. A literatura, em Willi Bolle, permite acessar a mentalidade, não porque capta a fala de um povo numa determinada época, mas porque reconhece na capacidade inventiva da literatura a

mentalidade desse povo. É na invenção do autor, portanto que reside a fonte para a história, segundo a leitura do crítico.

No *retrato do Brasil* de Rosa, Willi Bolle, em contraponto com Walnice Nogueira Galvão, argumenta que há unificação linguística, mas não poética, nem retórica. Toda ela é tomada por uma divergência de posição social, mentalidade, perspectiva política. Nessa divergência entre a voz do narrador e vozes do povo é que o retrato se revela. O *retrato do país* é, assim, mais especificamente um retrato da falta de diálogo, entre a classe dominante e classes populares. Desse modo, a formação de uma língua seria, no projeto literário de Rosa, uma solução[107] para viabilizar o diálogo. O modo de narrar de Riobaldo seria assim uma forma artístico-científica, e não apenas artística, de expressar o dilaceramento da nação.

> As passagens pelos povoados do Sucruiú e do Pubo e a permanência no Retiro da Coruja são para Riobaldo um ensinamento de como funciona a máquina da economia e do poder no sertão. Diante do "fazendeiro-mor" seô Habão, ele se dá conta da condição fantasmagórica do homem livre numa sociedade ainda escravocrata. Com "sêo" Habão, ele também apreende como montar uma empresa que tira proveito da miséria. (BOLLE, 2004, p. 431)

Há, no entanto, apesar de todo o esforço inventivo, um enorme potencial corrosivo em *Grande Sertão: Veredas*, uma vez que o autor desconstrói os discursos ao longo da obra e, assim, desconstrói discursos já estabelecidos que dizem sobre o Brasil. Há sempre tensão entre as falas: o discurso de Riobaldo atravessa o de seu padrinho Selorico Mendes, que é, para Willi Bolle, uma sorte de *porta-voz da historiografia laudatória dos potentados que comandam os rumos da política no Brasil desde inícios* (BOLLE, 2004, p. 439); também atravessa o discurso de Zé Bebelo, que, segundo o crítico, representa o desenvolvimentismo e o populismo; mas, por outro lado, também a fala de Riobaldo feito chefe, dono do poder, é atravessada. Ao incorporar a mentalidade dos grandes chefes, o discurso de Riobaldo entra em choque com o discurso dos jagunços, dos *catrumanos*, dos sertanejos comuns, enfim. Por mais que

[107] Willi Bolle, para entender a invenção rosiana, faz referência a Humboldt, em que também a combinação das falas do povo com o estilo individual do artista eleva a língua ao estado de perfeição, conferindo às palavras comuns um teor superior.

incorpore, então, a mentalidade de uma comunidade, num dado contexto; é por meio da invenção, que a literatura rosiana revela mais intensamente essa mentalidade.

A *nação dilacerada*: o romance em diálogo com *retratos do Brasil*

Willi Bolle orienta seu estudo no sentido de revelar o *retrato do Brasil* contido no romance. Para ele, é possível extrair da obra um tipo de conhecimento do país que inexiste em ensaios históricos e sociais, mas, de acordo com sua metodologia, essa extração se concretiza na medida em que é feito um diálogo entre o gênero literário e o gênero ensaístico histórico-sociológico. A partir desse diálogo é que se pode perceber o quanto o romance rosiano faz o *retrato do Brasil* mais fundo e mais intensamente que os outros *retratos* disponíveis na tradição histórico-sociológica. O fato é que o crítico argumenta ter a literatura rosiana erigido um tipo de conhecimento específico sobre o país e específico, porque não se encontra em outros estudos, que também se dedicam às questões nacionais. O crítico faz referência, sobretudo, aos estudos de Euclides da Cunha sobre Canudos, que, como dito, teria sido relido em *Grande Sertão: Veredas*, mas também aos estudos de Caio Prado Jr, Celso Furtado e Darcy Ribeiro, cujos retratos do Brasil, ancorados no par atraso e modernização, habilitariam o leitor de *Grande Sertão: Veredas* a encontrar, no romance, o retrato nacional feito por João Guimarães Rosa; bem como se refere aos estudos de Sérgio Buarque de Holanda e Raymundo Faoro, revendo as dicotomias propostas pelos autores acerca da origem e da história brasileiras e atuando na discussão intelectual brasileira.

Rosa incorpora, como referência implícita, Giberto Freyre e faz uma arqueologia do regime escravocrata – sem tratar da escravidão propriamente, mas tratando da plebe rural e do sistema de dominação que resulta dela. Na visão de história de Guimarães Rosa, ao enfoque étnico do dilaceramento sobrepõe-se a questão social no problema da nação dilacerada, o que ocorre em Freyre, mas, para Willi Bolle, Rosa leva o antagonismo social mais longe, uma vez que em sua obra não há harmonização, como há entre senhor e escravo na obra de freyriana. Com os retratistas mais canônicos, Caio Prado Júnior, Darcy Ribeiro e Celso Furtado, Rosa dialoga acerca da

migração de pobres e miseráveis para as cidades, focalizando um contingente populacional que Freyre não considerou, os inúteis, transformados em jagunços no sertão.

O autor trata da sociedade patriarcal, caracterizada pelo poder do proprietário sobre seus agregados, fazendo sua condição oscilar entre homens livres e servos e, em nova referência implícita, alude à sociedade descrita por Raymundo Faoro. O autor dialoga também com Sérgio Buarque de Holanda. Com ele e com Faoro, de novo implicitamente, discute acerca do quanto certas estruturas de poder são as mesmas dentro e fora do sertão e avança em relação a eles no sentido de perceber que a força dessas estruturas faz com que o sertão, de forma simbólica, exista também nas cidades. Discute com Faoro, para quem o retrato do Brasil tem dois componentes essenciais: as forças patrimonial e a estamental, que impregnam profundamente as estruturas de poder tanto em Portugal quanto no Brasil e, novamente, o romancista vai mais longe porque cria a oportunidade de que a máquina do poder seja vista por dentro, numa alegoria mesma, mas mais humana e, por isso, mais intensa. Com Zé Bebelo, Riobaldo aprende sobre o poder, a retórica, faz ver a figura do bacharel e do letrado; com os fazendeiros e com a guerra, faz ver o coronel mandonista e aspectos do coronelismo: o personalismo, a ideologização, o patrimonialismo e, em especial, a aliança entre poder e crime. Com Joca Ramiro, Riobaldo faz ver o chefe personalista carismático. O próprio Riobaldo faz ver o coronel personalista e patrimonialista e o homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda. Sem corroborar, mas ainda dialogando, Rosa trata do antagonismo cidade *versus* sertão e zona rural *versus* urbana, nuançando as interpretações de Faoro e Sérgio Buarque. Riobaldo desconfia da dicotomia que superdimensiona a força destrutiva da cidade, quando essa se lança sobre o sertão. Para Willi Bolle, Rosa faz um *retrato do Brasil*, assim, na contramão da história. O romancista focaliza as velhas estruturas internas, como que para desmentir as aparências da fachada – uma delas seria a força destrutiva das cidades. Para Rosa, não seria dessa oposição entre cidade e sertão a explicação para o funcionamento das estruturas de poder do Brasil. É no sertão mesmo que Rosa aperfeiçoa sua explicação para tal funcionamento. Não um sertão como referência geográfica, mas como espaço interior e simbólico.

Na narração de Riobaldo, falar de sertão significa sondar o sertão, significa buscar as origens da história. O sertão é o arcaico, no limiar entre mito e história, onde se pode observar a origem, a arquipaisagem da civilização, onde se pode captar, enfim, a *história primeva* à qual o historiador deve buscar, mas é impedido, quase sempre devido a sua inacessibilidade. Na literatura de Rosa, Willi Bolle, enxerga o desafio benjaminiano, sem definir a *origem* ou a *história primeva* de Benjamin[108], mas, ao mesmo tempo, captando-as no sertão rosiano.

De acordo com a leitura crítica de Willi Bolle, em comum, esses retratistas do Brasil buscam exorcizar o elemento arcaico enquanto Guimarães Rosa enxerga outra solução, por meio de uma construção narrativa que violenta a língua para fazê-la aceitar a conviver com tais antagonismos: cidade e sertão; urbano e rural; arcaico e moderno.

Rosa propõe uma reelaboração do passado do país, num trabalho paciente e sofrido de memória do narrador, que insiste na lembrança de formas variadas, por meio da narração errante de Riobaldo e que enfrenta o sertão, nesse sentido de espaço interior e simbólico. Segundo Willi Bolle, o texto de Rosa avança em relação a qualquer ensaio, porque nele é a voz do crime que fala. A narrativa é um depoimento de um jagunço letrado. O leitor pode, dessa forma, experimentar a história de forma mais próxima do real, porque mais desarticulada – outro argumento de Willi Bolle que indica sua aproximação com a proposta de Hayden White, para quem a inteligibilidade, o sentido da história é sempre imputado a ela pelo historiador.

Em Rosa, para Willi Bolle, o que se vê é um aperfeiçoamento dos *retratos* com os quais sua obra dialoga. Deles, o autor retira possibilidades conceituais e teóricas de leitura do país e, revestindo-as com a roupagem da narrativa literária, acaba por lhes mudar a forma por completo, asseverando suas características, tornando-as mais perceptíveis, porque mais humanas e profundas, para o público leitor. Mas isso não significa que o autor apenas transfigure os *retratos do Brasil* que elege para dialogar em

---

[108] Para entendimento do uso de Walter Benjamin, a própria obra de Willi Bolle e também a de Heloísa Starling foram elucidativas. Para alguns conceitos, buscou-se, contudo, a crítica de Benjamin, Jeanne-Maria Gagnebin. Ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. Para os conceitos de *origem* e *história primeva*, ver: Cap. I do livro de Gagnebin.

narrativa literária. O ponto é que a forma; a linguagem em Rosa é tão aguda que ela, por si, acaba por interferir, de modo cabal, em toda a mensagem.

Guimarães Rosa fez seu narrador Riobaldo desconfiar das palavras – mais um paralelo com alguns dos intelectuais que se fazem sentir em sua obra, segundo Bolle, embora numa característica que o literato leva ao extremo. Tal atitude teria sido assumida por vários dos melhores intérpretes do país, em especial, por Sérgio Buarque de Holanda e Raymundo Faoro, com os quais Rosa dialoga; mas, dentre eles, o autor de *Grande Sertão: Veredas* seria *o mais cismado de todos* (BOLLE, 2004, p. 366). O narrador Riobaldo diz ser a desconfiança mesma elemento de seu lema. Pela fala de Riobaldo, Guimarães Rosa também relê e põe à prova, os discursos e as palavras.

Nesse trabalho paciente e doloroso de rememorar, o sertão de Guimarães Rosa apresenta-se não como um repositório de lembranças fixas, mas como um arquivo de memória, na medida em que interliga à vida pessoal de Riobaldo, lembranças próprias do meio sertanejo e compartilhadas pela gente que o habita. Essas lembranças coletivas, embora se fundam com categorias como *povo*, *nação são dissolvidas pelo narrador num conjunto de indivíduos, cada qual com seu nome* (BOLLE, 2004, p.263) e é isso, no limite, o que estabelece o contraponto entre o conhecimento fornecido pelo romance, que se erige por meio do ato poético de nomear, e o conhecimento conceitual, mais freqüente nas ditas categorias da história social. Nesse conhecimento próprio ao romance, ademais, haveria, de modo a indicar a visão rosiana da sociedade e da história, segundo a análise, um *retrato do Brasil*, cuja imagem captada é a da *nação dilacerada*.

A forma de Guimarães Rosa expressar esse dilaceramento dar-se-ia por uma espécie de sinédoque: o dilaceramento do protagonista-narrador e sua narrativa despedaçada seriam a parte sinalizadora do todo, qual seja o dilaceramento da nação. O conhecimento fornecido pelo romance, destarte, ganha corpo e sentido através da forma do texto e da característica de seu narrador, nesse procedimento em que um elemento mais específico diz sobre um mais geral. Seria esse como que o segredo da história do Brasil criptografada no *Grande Sertão: Veredas*, tal como o pacto de Riobaldo com o diabo, interpretado como lei fundadora do país. Na leitura crítica de Willi

Bolle, portanto, elementos do enredo soem servir de acesso para interpretações mais gerais acerca da história brasileira.

Para o crítico, Guimarães Rosa discute, em *Grande Sertão: Veredas*, o problema da *nação dilacerada*, que é representada num plano de micro-história, em que o protagonista, como dito, não só vive o dilaceramento, como faz dele seu modo de narrar sua história. O nascimento de Riobaldo, que é duplo, envolve tanto a vinda da personagem ao mundo, como consequência da união fortuita de um abastado latifundiário com uma *catrumana*, quanto, seu renascimento social, a partir do pacto com o diabo nas Veredas-Mortas. Esse duplo nascimento revela como Guimarães Rosa desenvolve a ideia de nação no romance, para o estudioso. A história de Riobaldo, desse modo, funciona como uma alegoria da história do Brasil: desigual e antagônica.

O nascimento literal de Riobaldo sinalizaria o imbricamento do problema étnico ao problema social, na leitura do crítico, uma vez que Riobaldo é resultado da miscigenação desde sua origem, sendo essa miscigenação, por sua vez, resultado do encontro social de dois extremos do ambiente sertanejo. O nascimento segundo do narrador, decorrente de seu trato com o diabo, seria, por conseguinte, uma alegoria do nascimento do Brasil, a partir de um falso contrato social, em que as partes estabelecem o trato dizendo-se iguais, mas só uma das partes é a que dá ordens – Riobaldo também faz dessa maneira seu pacto com o diabo, dizendo caber primeiro a ele dar as ordens.

O crítico insiste nessa lógica, que busca desvendar, na história de Riobaldo, a alegoria de uma *nação dilacerada*. Mas, para além disso, fazendo-o, Willi Bolle acaba por encontrar, na mesma história, a alegoria de teorias consolidadas sobre o Brasil. Se, na primeira investida, o crítico encontra a nação no duplo nascimento de Riobaldo, justificando aí o *Grande Sertão: Veredas* como releitura d'*Os Sertões*. Na segunda, outro aspecto do romance, qual seja o antagonismo do título e das personagens sinaliza outra referência, dessa vez, à *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freire, haja vista que o antagonismo entre senhor e escravo é estruturante do romance rosiano, não obstante seja discreto e sem harmonização. No roteiro da guerra, as paradas nas grandes fazendas revelam a existência de um grande senhor, de sua família e de seus jagunços. Revelam, portanto, a classe dominante no sertão, mas, sobretudo, o

funcionamento dessa ideologia antagônica que amortece o impacto da dominação, na medida em que os jagunços têm, claramente, a ilusão de estarem acima da pobreza generalizada, própria à condição *catrumana*.

Consciente de que a análise de *Grande Sertão: Veredas* é uma análise à luz de pesquisadores, Willi Bolle não deixa de criticar um trabalho que teria caminhado no mesmo sentido, embora de forma simplificada. Segundo ele, no trabalho crítico desenvolvido por Walnice Nogueira Galvão, já aludido anteriormente, *as informações dos sociólogos e historiadores predominam totalmente sobre as do romancista, como se este fosse apenas corroborá-las* (BOLLE, 2004, p. 292)[109]. De fato, esse ponto diferencia o trabalho de Walnice Galvão do ora analisado, de Willi Bolle. Se a autora acaba por confiar mais autoridade aos estudos histórico-sociológicos, que são como que *ilustrados* pelo romance, no trabalho de Willi Bolle, por sua vez, o romance não apenas oferece uma visão sobre o país, *retratando-o* criptografo e alegoricamente; como, ao dialogar com alguns dos estudiosos do país, da primeira metade do século XX, elabora diferenças e, até mesmo, reformulações de ideias. A literatura parece ser entendida, então, pelo crítico enquanto um campo de conhecimento capaz, não somente de estabelecer relações com a historiografia disponível, mas, até, de questioná-la, embora, metodologicamente, a extração desse conhecimento acabe por depender das teorias que foram elaborados por outros campos de conhecimento que não o literário.

Tal observação traz a possibilidade de aludir o trabalho de Willi Bolle, em parte, com o trabalho empreendido por Lucien Febvre. Febvre ao explorar a literatura de Rabelais não deixa de recorrer a outras fontes, numa atitude metodológica que é lembrada incansavelmente ao longo de sua obra, como atitude necessária para o trabalho do historiador que elegeu a literatura enquanto objeto; o que sugere certa desconfiança do autor em relação à possibilidade de se pensar a literatura enquanto fonte de conhecimento. A literatura, nesse sentido, somente se problematizada e acrescida da contribuição e das respostas obtidas em outros meios, revelaria ao historiador a utensilagem mental de uma época, bem como uma variação nessa

[109] Tal percepção vai ao encontro da que foi aqui exposta, quando da análise do texto da autora, realizado na parte inicial do presente capítulo.

utensilagem, segundo Lucien Febvre. Não obstante o paralelo não é total, no caso de Willi Bolle, por vezes, a literatura consegue ir além da documentação ou das ideias disponíveis na época, como o crítico evidencia ao abordar elementos propostos por Guimarães Rosa que destoam ou fazem avançar ou aprofundam os *retratos do Brasil* com os quais dialoga.

Além dos dois estudos já citados, Willi Bolle identifica na obra de Guimarães Rosa, na mão-de-obra jagunça, os *desclassificados, inúteis e inadaptados* (BOLLE, 2004, p. 293), um contingente trazido ao primeiro plano pela obra de Caio Prado Jr. O romance, nesse sentido, vai além do estudo histórico-sociológico, uma vez que não apenas expõe o sistema jagunço e mostra quão alienado de sua condição é o sertanejo, mas também permite, ao situar Riobaldo entre os jagunços, que o leitor experimente a ilusão de uma *ideologia dos homens livres* (BOLLE, 2004, p. 293), que impõe aos jagunços a condição de submissão, bem como experimente a desconstrução dessa ilusão: *um processo mental que o gênero ficcional sabe expressar com qualidade superior* (*ibdem*). A ficção dá conta de tornar tanto mais completa a visão de Brasil do leitor, porque encarna em Riobaldo a transformação dele de raso jagunço a líder da jagunçada e, depois, ainda, em fazendeiro e grande proprietário. O *retrato* é como que revelado, então, ao menos, a partir de três ângulos sociais diferentes, na leitura de Willi Bolle; o que o habilita a afirmar que a imagem de Brasil oferecida por Guimarães Rosa é mais rica que aquela oferecida pelos teóricos confrontados.

> O drama da mão-de-obra é apresentado pelo romance de Guimarães Rosa com uma concretude e intensidade humana que, dessa forma, não se encontra nos ensaios sobre o Brasil. (BOLLE, 2004, p. 302)

A apresentação do povo se faz essencialmente por meio das histórias de seus integrantes ou, ao menos, de episódios em que eles atuam na cena, o que opõe ou rompe com a limitação do conceito, que frequenta demasiado as teorias da história do país, mas de forma engessada, sem vida. O povo, assim, nos estudos observados é composto por indivíduos que não têm nome, *profissão, habilidade, fisionomia ou alguma peculiaridade* (BOLLE, 2004, p. 294). Aglomerado num *retrato coletivo* (BOLLE, 2004, p. 296), o povo da tradição histórico-sociológica brasileira se diferencia do povo rosiano:

> Guimarães Rosa sintetiza num rico painel a coletividade dos jagunços, mostrando a variedade de tipos humanos, sua adaptação ao meio, sua condição social, pedaços de sua história, seus conhecimentos, suas habilidades e funções no grupo, temperamentos e formas de afetividade, desejos, necessidades, privações, crenças, em suma: um quadro de cultura, da mentalidade e do tipo de sociabilidade. (BOLLE, 2004, p. 296).

Também quanto ao antagonismo *cidade* versus s*ertão*, *Grande Sertão: Veredas* propõe uma abordagem alegórica; aí, novamente, o estudioso retoma proposições feitas por outros ensaístas. A questão, segundo Willi Bolle, diagnosticada por Euclides da Cunha e retrabalhada por Sérgio Buarque de Holanda, é *aperfeiçoada* por Guimarães Rosa, já que o sertão é explorado pelo autor até as últimas consequências, o que quer dizer que o antagonismo identificado por Euclides e Sérgio Buarque é não somente um dos argumentos de Rosa, como também um dos elementos da forma de seu texto. A partir do diálogo que estrutura o livro, entre o sertanejo letrado e o doutor da cidade, é que nasce a diferença qualitativa do romance, se confrontado às outras abordagens citadas. O antagonismo deixa de ser pensado, uma vez mais, no plano dos argumentos para se instaurar no interior da forma do discurso. Willi Bolle sugere, até mesmo, uma tomada irônica nos elogios de Riobaldo ao doutor, que é seu interlocutor urbano, e à cidade, por conseguinte. Guimarães Rosa elucida a questão sem lançar mão de métodos e conceitos historiográficos; ele o faz pela construção narrativa que atribui um lugar ao doutor que vem da cidade e outro ao sertanejo, que, este sim, coloca em xeque o conhecimento. São as duas personagens, o narrador mesmo e seu interlocutor, que sustentam o diálogo, mas é Riobaldo que o desenvolve; é sempre dele a linguagem.

Willi Bolle aponta esses diálogos, empreendidos entre Guimarães Rosa e grandes nomes do pensamento brasileiro, por acreditar que a identificação deles conforma um meio de decifrar aquilo que o crítico identifica como a visão de uma história criptografada inscrita no romance. Nalguns momentos, porém, a relação entre os dois tipos de conhecimentos, quais sejam aquele fornecido pela literatura e aquele fornecido pelos ensaios histórico-sociológicos, é simplificada por Willi Bolle. Ao tratar, por exemplo, da figura do coronel, cuja presença como líder político, mas, especialmente, como líder econômico é marcante no Brasil Império e, também, no Brasil Republicano, Willi Bolle diz da relação de forma hierarquizada, como se o

romance se prestasse a confirmar o fato já averiguado por outros saberes ou como se, simplesmente, ilustrasse a história oficial. *No romance de Guimarães Rosa, esse fato é ilustrado por personagens como Ricardão, Selorico Mendes e 'seô' Habão* (BOLLE, 2004, p. 328). E assim, nesses momentos, a crítica do estudioso a Walnice Galvão acaba por igualmente lhe vitimar. Mas isso acontece somente nalguns momentos.

Riobaldo, por sua profundidade, tanto mais que os outros coronéis, incorpora características identificadas pela tradição intelectual: características do coronel *personalista e patrimonialista* e, também, do *homem cordial*. A descrição da vida do jagunço, por exemplo, sinaliza a experiência de poder vivida por ele *como uma alegoria do funcionamento das estruturas políticas em nível nacional* (BOLLE, 2004, p.325).

No que diz respeito ao crime; ao banditismo, diferente do que ocorre com as personagens que incorporam a figura do coronel, somente em *Grande Sertão: Veredas*, para Willi Bolle, a aliança entre o poder e o crime ganha a dimensão que teria na realidade – o que não acontece em nenhum outro estudo da tradição intelectual brasileira, ou, em outras palavras, nos outros retratos fornecidos por essa intelectualidade. O problema do crime ganha tamanha profundidade no romance, em função de seu próprio narrador tê-lo experimentado. Riobaldo justifica a entrada na jagunçagem pelo bem do interesse público, mas, o argumento é insuficiente até mesmo para convencê-lo. O narrador é completamente tomado pela questão em suas reflexões: *é a própria voz do crime que fala, é o depoimento de um jagunço letrado* (BOLLE, 2004, p.332) que dá origem ao romance. Isso evidencia quão longe a questão do crime e do mal estão de ser apenas um tema; elas impregnam o texto em muitas de suas camadas.

A interpretação das personagens e da estrutura que os organiza em *Grande Sertão: Veredas*, proposta por Willi Bolle, por fim, convida à decifração da experiência brasileira, ora confirmando a tradição, ora indo além dela.

A ficção para além da alegoria – o inapreensível para a historiografia

Por mais, porém, que Willi Bolle ressalte o potencial alegórico e de representação do romance, em sua análise, um ponto vai bem além disso. O crítico entende que, nas Veredas-Mortas, Riobaldo é o homem do campo que busca ter acesso à lei, que é a lei fundadora, de onde emana o poder e de onde emanam também todas as outras leis. No geral, contudo, não existe registro das leis fundadoras. A lei primeva, porque estabelecida em tempos imemoriais, só pode ter sua história imaginada. Nesse ponto, então o romance faz muito mais que representar, mas imaginar o que a história não registrou.

> Nesse ponto, a própria teoria política necessita recorrer à ficção, como ocorre nos escritos clássicos de Hobbes e Rousseau sobre o pacto social. É nisso que reside a importância da narrativa literária para a história política e cultural. (BOLLE, 2004, p. 337)

O episódio do pacto nas Veredas-Mortas, de fato, na leitura do crítico, seria a alegoria do nascimento do Brasil; nele, a história de Riobaldo e da nação *se encontram intimamente entrelaçadas* (BOLLE, 2004, p. 335). Mas, para além desse aspecto, o pacto calharia como alegoria de uma ação legal fundadora ou, em outras palavras, como alegoria de uma constituição. Tanto em um quanto noutro aspectos, Riobaldo, sua história e o enredo, como um todo, representam o país; a história do país. E a forma de escrever a história disjuntiva e dilacerada só potencializa a força alegórica do enredo. Mas, nesse episódio, a alegoria capta, para o crítico, aquilo que teria como peculiaridade não ter sido registrado por outros meios, porque inapreensível. O ato de fundação, inapreensível em sua essência, fugidio porque nunca registrado, ao ser recriado na ficção, representa o que não teria ocorrido e, portanto, em princípio, representa o que não seria representável. Neste ponto, certamente, a ficção diz o que a historiografia não disse e não pôde dizer. Justamente por ser ficção e com alto potencial reflexivo, *Grande Sertão: Veredas* é mais apto a revelar o caráter ficcional que existe na constituição política, no Estado ou mesmo na lei fundadora para Willi Bolle e, como se verá, também para Heloísa Starling. Se para os críticos, a literatura pode captar a história da origem; a que origem a ficção rosiana se lança, é tema do qual divergem Starling e Bolle. Em Starling, as ações de Medeiro Vaz e seus sucessores

acessam gestos fundadores imaginados, embora incompletos. Para Bolle, a origem acessada, de forma alegórica, aparece no nascimento de Riobaldo, mas, sobretudo, no Pacto das Veredas-Mortas. O pacto seria a alegoria de uma ação legal fundadora da nação. *Não existe registro escrito dessa lei primeva; estabelecida em tempos imemorias, sua história pode ser apenas imaginada* (BOLLE, 2004, p. 337).

Uma grande contribuição do romance para a história poderia ser, assim, na leitura crítica de Willi Bolle, permitir acessar ou ler a narrativa imaginária da mítica constituição inicial da história brasileira não registrada.

> Guimarães Rosa representa simbolicamente a cena política primoridal do país. O seu romance é uma reencarnação da arcaica Lei Fundadora, matriz subjacente a todas as contribuições, sendo o pacto a alegoria de um falso contrato social. (BOLLE, 2004, p.371).

Sobrepesando a analogia, Willi Bolle chega mesmo a rastrear a ideia do pacto enquanto lei fundadora, dividindo, entre as datas históricas em que houve mudança de regime político no país, cuja vizinhança no tempo, abarca também as promulgações constitucionais, aquilo que ele identifica, no romance de Guimarães Rosa, enquanto fragmentos rosianos da história criptografada do Brasil. A ideia do crítico é que o autor *suspende a historiografia oficial, despedaçando-a* (BOLLE, 2004, p. 344); espalha os destroços da história nacional pelo romance e traz, então, à tona, uma história ocultada, que diria respeito a todos esses momentos de mudança política – como se Guimarães Rosa fornecesse ao leitor as peças de um quebra-cabeça muito mais amplo que o quebra-cabeça já montado e simplificado entregue pela historiografia oficial e, ainda, possuísse e disponibilizasse peças que a historiografia não poderia dispor, em função da especificidade das regras de seu jogo. É, assim, de acordo com a análise de Willi Bolle, que, ao invés de oferecer uma tese pronta sobre a nação, Guimarães Rosa incentiva o leitor a montar, com essas peças, uma imagem tanto do povo quanto da nação, mas como se as peças se encaixassem de maneiras diversas.

Nos paralelismos, às vezes esquemáticos demais, que lembram, por vezes, o estudo crítico de Luiz Roncari[110] –, Willi Bolle vai mais fundo: a marcha tenentista da Coluna Prestes teria sido reescrita, criticamente, por Guimarães Rosa por meio da sua

[110] O estudo de Roncari será abordado no próximo capítulo. Ver: RONCARI.

descrição do movimento dos jagunços; o populismo de Getúlio Vargas teria sido reelaborado na figura protetora e poderosa de Riobaldo – mas diferente do populista que faz apelo à língua do povo e busca falar por ele, a linguagem rosiana a reinventaria livremente. Como o populismo, também o ideário nacionalista e as promessas desenvolvimentistas de Juscelino Kubitschek teriam sido relidos, sobretudo, pela figura de Zé Bebelo. O país subdesenvolvido, sua miséria seriam relidos pela figura dos *catrumanos*. As contradições entre os interesses do interior e do litoral do país; da oligarquia agrária e do capital industrial, da modernização e das estruturas vetustas, que ocorrem com a transferência da capital para Brasília, o que leva a uma enorme transferência dos miseráveis do campo para Brasília, todas essas contradições convergiriam e seriam potencializadas no episódio do pacto concluído nas Veredas-Mortas.

História em fragmentos e *história das origens*: Walter Benjamin no léxico da crítica

Grande Sertão: Veredas, pode-se afirmar, para Willi Bolle é a *história em fragmentos*[111] do Brasil. Para o crítico, Guimarães Rosa constrói essa *história em fragmentos* por meio de uma estória de vida, individual. O leitor trafega por ela; tem, em cada *fragmento*, em cada *passagem*, em cada *detalhe*, uma peça do conjunto criptografado. Bolle estrutura um arsenal lexical marcadamente benjaminiano, no qual se destacam as noções de *passagem* e *fragmento*, de modo a estruturar sua própria visão da literatura rosiana em relação à história. O romance de Rosa trata, sim, da história brasileira, mas de uma forma completamente distinta daquela empreendida pela historiografia. Nele, a história pode ser pensada apenas se o leitor conseguir atuar nela a fim de transitar pelos *fragmentos* – os quais são, por vezes, *detalhes* ou *passagens* de um cotidiano sertanejo –, dando a eles a inteligibilidade que a história requer, mas

[111] Em referência aos fragmentos do trabalho das Passagens: BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgaria C. F.; ARON, Irene. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 1167 p.

sem, no entanto, organizá-los a ponto de fazê-los perder essa especificidade de uma *história em fragmentos*.

É notável o quanto, nos estudos rosianos, os críticos colhem na obra de Benjamin um léxico específico. Enquanto Willi Bolle estrutura seu estudo e estabelece a relação entre história e literatura por meio, sobretudo, da *história em fragmentos* benjaminiana; na obra de Heloísa Starling, a próxima a ser discutida, o léxico benjaminiano, novamente, é definidor e estruturante da forma como a crítica relaciona história brasileira e literatura rosiana. Para ela, como se verá, o romance revela à história muito do que não é revelado ou do que não é tão bem revelado por outras vias, menos constituídas pela imaginação livre e criadora do que a ficção. Em especial, de acordo com a crítica, o *Grande Sertão: Veredas* revela os *momentos de fundação da política*[112], os momentos em que o exercício político, o pensamento político e o sentimento político são experimentados pela vez inaugural, e, ainda, porque extremamente fugazes na primeira, são reexperimentados como se fossem pura novidade em *momentos de refundação*. O romance acessa a *origem* no sentido benjaminiano, enfim; é *devir*, pois:

> A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese (…) A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. (BENJAMIN, 1984, p. 67-68)[113].

Walter Benjamin, como os críticos, não faz um trabalho que trate da natureza da literatura; mas, seu trabalho, é de crítica literária. Nela ou a partir dela, o autor fala de história, filosofia, arte e mesmo de literatura. Seu texto tem, intencionalmente, uma forma *constelar*, ou seja, *fragmentada*. Seus escritos, pela forma, complexificam seus objetos de estudo, quais sejam os citados anteriormente. A forma fragmentada, como argumenta Bolle em relação ao romance de Rosa, compõem também o argumento. Benjamin, em um mesmo texto, ao dizer sobre a literatura, fala de história; é o caso, por

---

[112] O trabalho crítico de Heloísa Starling será abordado a seguir. Ver: STARLING, Heloisa Maria Murgel INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan; UCAM/IUPERJ, 1999. 190 p.

[113] Ver: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e apresentação de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

exemplo, de “O Narrador”, sobre a obra do escritor russo, Nikolai Leskov[114]. Ao falar de história, diz sobre a literatura; é o caso, por exemplo, de quando a história de Paris e a literatura de Baudelaire se confundem, e se confundem de forma fértil, tanto para a história quanto para a literatura[115].

Walter Benjamin faz história a partir da literatura. É o que se vê, de forma explícita no texto “O Narrador”, em seu assunto, e no trabalho das *Passagens*, no texto mesmo. Não apenas por meio de Nikolai Leskov e Baudelaire, Benjamin pensa literatura e história, mas também o faz ao pensar obra de literatos diversos, como por exemplo, Kafka, Proust, Brecht, Goethe.

Pode-se dizer que mesmo em sua abordagem diversa: de história e literatura, mas também de filosofia e de arte, há um objeto de estudo, sempre, de seu interesse. Desde os tempos de juventude até o derradeiro trabalho das *Teses*[116], esse interesse maior reside, sobretudo, na linguagem. É sobre a linguagem que Benjamin constrói seu edifício de conceitos; tão presentes na crítica literária rosiana. Ela é a base forte de sua obra: frágil, esparsa, inconclusiva; mas, como se vê, grandiosa. Por meio do estudo da linguagem benjaminiana é que poder-se-ia determinar, então, o lugar da literatura para o estudioso alemão: se fonte para a história, história em si – confundindo-se com historiografia –, ou objeto mais potente que a história, extrapolando a historiografia em seus registros. É também a linguagem benjaminiana que, apropriada pela crítica literária rosiana, ajuda a problematizar a mesma questão: o lugar da literatura nas leituras de *Grande Sertão: Veredas* realizadas por essa crítica. Para Bolle, o romance é *história em fragmentos*; para Starling, ela revela as *origens*.

---

[114]Ver:BENJAMIN, Walter. “***O narrador***: considerações sobre a ***obra*** de Nokolai Leskov”. In: BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253p. (Obras escolhidas; 1)

[115] Ver: BENJAMIN, Walter. *Passagens*.

[116] Ver: BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. O original: "Über den Begriff der Geschichte", foi editado por Rolf Tiedeman e Hermann Schweppenhauser, in Gesammelte Schríften, vol.I, tomo 2, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 691- 704.

Teoria política, história e ficção: o emaranhado na narrativa

> (...) ao reconstruir o mundo pelas palavras, sua ficção reconstruiu o Brasil para a política iluminando seus processos mais profundos: o que falta, o que está à margem e o que é necessário de fazer presente na realidade de um país que precisa, a todo custo, encontrar o próprio caminho de passagem para o moderno.
> (STARLING, 1999, p. 18)

Em *Lembranças do Brasil*[117], Heloísa Starling afirma que o *Grande Sertão: Veredas* sintetiza o projeto literário de Guimarães Rosa, qual seja o de ser uma *surda tentativa de iluminar uma visão de Brasil e convertê-la em palavras* (STARLING, 1999, p. 13). A obra permite, segundo a autora, entrever a ambição de transformar o sertão, por meio da contemplação dele próprio numa forma de vida política duradoura. Tal ambição fundadora é revelada pelas recriações literárias do autor. Há, assim, para Starling, no projeto literário de Guimarães Rosa, um potencial marcadamente político, e, mais, inserido no cenário da modernidade.

De acordo com a autora, uma possível chave de leitura de *Grande Sertão: Veredas* seria a de um *mapa alegórico*, expressão que a autora empresta de Willi Bolle. Nesse mapa, estariam cartografados tanto elementos arcaicos e teóricos de um convívio humano específico, quanto diferentes modos de descrever as possibilidades e os limites do convívio humano no país, entendendo aí o convívio humano em sua natureza política. Ainda em busca de enxergar o que a leitura do romance rosiano pode revelar, Starling encontra, nesse *mapa*, pontos em que *história, biografia e mitologia* se emaranham à experiência política, sendo que esses pontos figuram registrados na narrativa.

Por outro lado, nessa mesma cartografia, estão assinalados *ruínas, fragmentos, detritos, resíduos* (STARLING, 1999, p. 16) daquilo que a modernização do país teria rejeitado, por não conseguir aproveitar em seu projeto. E, nesse bolo, descartado como inútil, estaria a gente habitante do sertão rosiano[118]: vaqueiros, jagunços, tropeiros, prostitutas, doentes etc. Gente, enfim, sem direitos e sem existência política na história

---

[117] Ver: STARLING, Heloisa Maria Murgel IUPERJ. Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Revan; UCAM/IUPERJ, 1999. 190 p.

[118] Heloísa Starling, para dizer das ações das personagens, a fim de interpretar seus significados históricos, utiliza-se de três tempos verbais: o pretérito perfeito, o imperfeito e também o presente. Todos três, serão, assim, ora utilizados.

do sertão rosiano, até antes da ação de Medeiro Vaz, Joca Ramiro e Zé Bebelo, líderes jagunços que se preocuparam em dar ao sertão um destino diferente daquele a que estava fadado.

A descrição do território demarcado nesse mapa, no entanto, desrespeita, no bom sentido, aquelas que seriam suas fronteiras históricas. Tal descrição atenta às ruínas, transformadas em ruínas pela modernização, aponta para uma ausência. A literatura rosiana, nesse sentido, segundo a leitura crítica de Starling, não apenas aponta como elementos arcaicos e modernos negociam sua sobrevivência, no primeiro caso, e seu enraizamento, no segundo, como aponta para o que falta nesse sertão, em conflito: *existe algo que não está lá* (STARLING, 1999, p. 17).

A ausência, que, para a autora, é instituinte da história do Brasil, seria também instituinte do projeto literário de Rosa. Starling sugere três perspectivas capazes de revelá-la. Numa primeira perspectiva, o narrador e protagonista Riobaldo põe em xeque o esforço de uma historiografia que buscou alocar no sertão o lugar histórico onde poder-se-ia identificar a essência nacional. Na segunda, aparece Diadorim, contumaz indicador do vazio original, que, em busca de sua identidade, masculina-feminina, contempla-a, embora ela esteja recoberta, durante todo o enredo. Na terceira perspectiva, enfim, a ausência é sugerida quase paradoxalmente, pela composição de um gesto fundador que experimenta instaurar o convívio político no sertão, experimenta uma nova vida enfim. Mas, quase paradoxalmente, porque esse gesto é inconcluso. Medeiro Vaz, o dono do gesto, por mais que queime sua casa e parta sertão adentro em busca de justiça, não logrou fundar uma comunidade política no sertão: não houve emancipação e nem se enraizou o sentimento de comunidade – e, por mais que outras personagens busquem dar continuidade ao seu gesto, a tradição política não se firma, de modo que a ausência, portanto, permanece.

Heloísa Starling entende que, nessa terceira perspectiva, em que o gesto de fundação é mostrado em suspenso ou em aberto, o projeto literário de Rosa revela como a reconstrução do sertão pelas palavras é também a reconstrução, pela ficção, da política no Brasil, uma vez que essa reconstrução ilumina o que falta, bem como o que está à margem e, ainda, o que se precisa tornar presente na travessia de um país que se quer moderno. Esse projeto literário, entende a autora, diz da falta sem buscar supri-

la e amplia as possibilidades de compreendê-la. Dessa forma, Rosa cria caminhos literários para dizer a nação, a qual se conserva, portanto, em aberto. E é por estar em aberto que as alternativas políticas concernentes a ela podem ser vislumbradas; podem levar a imaginação a ir mais fundo, a ir mais além.

Grande Sertão: Veredas teria a capacidade de provocar, segundo a autora, um efeito de luz e sombra sobre a imagem que o país pintou para si mesmo. Esse efeito, então, atua suprimindo conteúdos da imagem, ao mesmo tempo que evidencia outros, provocando a ilusão das possibilidades ou, até, a ilusão de uma nova imagem. No sertão de Rosa, portanto, a estudiosa evidencia como a literatura, mesmo sem *data precisa, fato histórico exemplar, roteiro geográfico indiscutível, narrador confiável* (STARLING, 1999, p.21), é capaz de revelar um sertão que é real, na medida em que também as possibilidades de transformação desse sertão são reveladas.

Memória e história: as formas de dizer o sertão

Starling identifica na história de Riobaldo, uma história que irrompe ou, poder-se-ia acrescentar, uma história que irrompe da estória do narrador. O romance fica sendo a narração de uma história que, então, *acrescenta-se aos recursos do mundo*, nas palavras de Hannah Arendt[119] ou *se integra à realidade dos homens*, nas palavras da estudiosa. É por meio dessa narração que ocorre a transmissão de um patrimônio, cuja essência é a memória. A memória, no entanto, pontua a crítica, não assegura a história.

A memória de Zé Bebelo, por exemplo, que, para a autora se assemelha à do monumento público e reverencia a nação, é marcada por um caráter oficial e celebrativo. Zé Bebelo tinha interesse em construir uma história, cujo projeto futuro ancorava-se na ideia de evolução e inexorabilidade. Para Starling, porém, Zé Bebelo pode não ter sido *moderno o bastante para construir uma história* (STARLING, 1999, p. 27). Suas memórias não garantiam, destarte, a história; uma vez que a memória, de

[119] Hannah Arendt é referência constante no texto de Starling, o que evidencia sua atenção aos aspectos políticos relacionados à formação de um mundo comum, bem como a evidencia a importância que a autora dá, em concordância com Arendt, da importância política da vida privada e sua articulação com o mundo comum.

fato, não a pode garantir. As lembranças desta personagem se mostraram inverificáveis, segundo o próprio Riobaldo. A narrativa de Zé Bebelo, salpicada de memórias, não se preocupava em amarrá-las por meio de evidências positivas ao verossímil proposto, o qual, assim, tornava-se limitado. De forma diversa, as lembranças de Riobaldo cumpriam a intenção de comunicar o passado. A narrativa de Riobaldo mergulha no tempo, *quase como um esforço metodológico voltado para libertar o passado do historicismo e apreender a própria história na forma de fragmento*[120] (STARLING, 1999, p. 25).

Porque com intenções diferentes das que têm uma narrativa da história é que a literária, de Guimarães Rosa, pode, para a autora, capturar dimensões da escrita de passado que a historiografia não pode capturar. As explicações que tentassem fornecer uma relação causal ou sistemática entre os acontecimentos não eram ambicionadas por Riobaldo e se o fossem, arruinariam sua proposta, qual seja a de apreender a própria história na forma do fragmento, no que ela tem de fugaz e no que ela tem de incompleta. É também a escolha de Riobaldo ou o resultado de sua relação com o passado que faz com que sua narrativa possa dizer e incorporar, ela mesma, a *fragrância fugidia das coisas distantes e ausentes* (STARLING, 1999, p. 25).

Em Zé Bebelo, as memórias serviam para confirmar o mito que ele próprio esforçava-se para lhe dar imagem, para que se fizesse reconhecível. Em Riobaldo, não. E não apenas pela distinção da memória entre um e outro. Tanto mais, porque também eram diferentes as maneiras como um e outro encaravam o sertão, matéria da fala de ambos. Todos dois sentiam a iminência do desaparecimento do sertão; Zé Bebelo entendia haver pouco para se fazer, a não ser preservar do passado elementos que forjassem a identidade nacional. O registro do sertão desmoronante só servia a Zé Bebelo, fazendo-se útil, segundo imaginava, se servisse à nação. O registro de Riobaldo, por outro lado, comunicava o que já havia sido silenciado pelo mundo e, portanto, transformava a memória em história, a lembrança da ação encerrada em matéria-prima da narrativa. Mas Riobaldo não é historiador; se ele diz da história, fá-lo

---

[120] Heloísa Starling mantém um forte diálogo com a teoria de Walter Benjamin, no que tange a formulação da *história em fragmentos*. Também para o entendimento dos conceitos benjaminianos apropriados pela autora, utilizou-se a obra já aludida de Gagnebin.

na direção contrária à direção do calendário, e ao revés da História, entendida enquanto disciplina mesma; área do conhecimento.

Por mais que haja o esforço para se libertar do historicismo, na narrativa de Riobaldo, elementos historicistas não se fazem de todo ausente. Ao contrário, são eles que dão plausibilidade à narrativa de Riobaldo, que é o que não acontece, como observado pelos jagunços, dentre eles o próprio Tatarana, na narrativa de Zé Bebelo. Riobaldo não exclui de seu relato as relíquias da história do sertão. Elas, de acordo coma leitura de Starling, criam até as condições de *uma mirada historicista sobre o Sertão, materializando uma multiplicidade de fontes e facultando seu inventário como um passivo morto* (STARLING, 1999, p. 29). Há, no enredo, referências feitas por Riobaldo aos dobrões de prata do Império, à fala de um louco sobre o tempo do Imperador, aos papeis achados na gaveta de uma fazenda que faziam menção ao mesmo tempo, aos registros datados de nascimento e mortes e até à passagem de personagens reais pelo sertão narrado, como Antônio Dó, ou os soldados de Prestes ou outros ainda. As relíquias, assim, de fato, permitem ao historiador essa mirada historicista. Permitem ao historiador remontar a narrativa de Riobaldo numa série lógica e coerente. É possível localizar, no tempo, o sertão rosiano, encontrando-o e também a seus jagunços nas duas últimas décadas ao século XIX, até as imediações da Revolução de Trinta, numa sociedade de coronéis, camaradas, capangas e caipiras; organizada por uma orientação personalista e uma noção de justiça instrumentalizada pelo poder pessoal dos grandes proprietários. Mas a possibilidade que parece mais interessar à crítica ou que cabe, mais propriamente, às relíquias é a de tornar plausível a história narrada.

A história, para Riobaldo é outra coisa. Ele recusa sistematizar o passado num eixo temporal fixo, em torno do qual giraria o presente. O contar sistematizado assim, centralizado no eixo fixo, só seria possível para Riobaldo para o que fosse de rasa importância. A narrativa de Riobaldo não persegue o que a história, em princípio, persegue. E o que faz suspeitar o texto de Starling é que, por isso a literatura diga muito ao historiador. Nas palavras de Riobaldo, a literatura pode dizer *o leite que a vaca não prometeu* – expressão que a autora mesma escolhe para falar *mais fundo*, com os recursos que só Riobaldo tem, sobre a própria literatura.

Desinteressado em dar lógica coerente à desordem das lembranças, Riobaldo volta os olhos ao passado, querendo desconstruir os fatos e, por meio disso, recriar o real para, assim, poder transportá-lo no tempo por meio de palavras *como uma forma de reinventar no presente as finas transparências que o tempo desenhou na memória* (STARLING, 1999, p. 32). Heloísa Starling encontra, nesse esforço por trabalhar o passado, um caminho historiográfico próprio, cujo objetivo seria o de fundir materiais biográficos pessoais com elementos da memória coletiva, o que acaba por fazer com que a narrativa de Riobaldo infiltre-se nas redes significantes de uma época histórica específica, sugerindo uma forma autêntica de organizar seus significados.

Sem querer fazer história, assim mesmo, a narrativa de Riobaldo recupera a articulação entre memória, história e ficção, num ponto essencial e o revela poeticamente. Narrado, o sertão é preservado da fugacidade do tempo, em parte pela poética. E nessa suspensão, pelas palavras, temporalidades distintas se imbricam[121].

A narrativa de Riobaldo, sem querer reconstituir com precisão acontecimentos particulares, busca presentificar o passado. Como o caminho é ficcional, ele também é torto. É, na verdade, pela leitura de Starling, duplamente torto. Por ser torto; por traçar um caminho diferente, é que ele diz à história aquilo que ela não estaria em condições de dizer. O caminho é torto na forma: uma rede ardilosamente tecida que só por ter essa forma pode colher verdades que não se veem a olho nu[122]; e é torto na memória, porque, como toda memória, produz um esforço retrospectivo da imaginação, mas que tem de específico a peculiaridade de orientar-se pela fantasia.

---

[121] A discussão que vem sendo desenvolvida nesta pesquisa de mestrado levantou a suspeita de que o movimento do tempo em sua complexidade, que pode ser de difícil apreensão para a história, mesmo quando o historiador se esforça por não restringir-se à cronologia linear, talvez seja menos distante para a literatura, porque ela dispõe, exatamente, de algo que a desobriga de citar datas, eventos e lugares, como sinaliza Starling e também como sinaliza Ricoeur. Por ora, ainda suspeita, a ideia é que a literatura, mais livre, pode não somente imaginar tempos e eventos de tempos imemoriais ou não registrados ou não dizíveis, como pode imbricar os tempos e, por isso, cumprir o desafio de narrar a ação de uma forma diferente daquela que é levado a cabo, de maneira geral, pela historiografia. Imbricando tempos, sem precisar dizer o ano da certidão de nascimento de Diadorim ou podendo zombar do documento que diz do tempo dos escravos e do Império, a literatura pode dançar no passado. Ou, mais precisamente, como diria João Guimarães Rosa DANSAR no passado, subvertendo a regra, a rigidez, o automático, para dizer melhor e mais fundo o que pretende. Essas ideias são desenvolvidas no último capítulo da presente dissertação, tomando como referência *Tempo e Narrativa* de Ricoeur, em especial, o Tomo I, no qual Ricoeur teoriza a narrativa, em geral, mas também o Tomo II, no qual o autor diz da narrativa de ficção e afirma a especificidade do tempo literário, que se dá pelo que chama de *experiência fictícia do tempo*.

[122] Nesse ponto, Heloísa Starling faz referência a Leyla Perrone-Mosés. Ver: PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A criação do texto literário”. In: *Flores da Escrivaninha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Riobaldo capta e incorpora em sua narrativa, também, um jeito de lidar com o passado próprio das sociedades arcaicas em geral. Nessas sociedades arcaicas, lembra Starling[123], história, mito e poesia chegam a se confundir, não tendo limites tão bem demarcados. Essa confusão de fronteiras é como que contemplada pela forma da narrativa de Riobaldo, que fica tanto mais potente por reverberar não só em sua denúncia, mas em seu próprio corpo a irremediável condenação do sertão. Riobaldo é o narrador, aquele que comunica sua sabedoria, dividindo-a e, na leitura de Starling (por mais que afim ao narrador do qual fala Walter Benjamin, este, porém, em franco declínio), mais capaz de comunicar a ameaça da destruição do sertão.

O caminho duplamente torto e, porque duplamente torto, contempla demoradamente o *instante preciso em que o Sertão está por desaparecer* (STARLING, 1999, p.) e o desaparecimento dele, por seu turno ilumina com luz intensa tudo que lhe fez desaparecer: o urbano, o moderno, o progresso, o tempo da história. A narrativa literária, portanto, pode dizer e diz do que se perdeu; não apenas pelo que informa, mas também pelo modo como o faz. Riobaldo, por isso, esforça-se por colocar o vazio em forma de linguagem, *sem jamais conseguir capturá-la numa definição única, literal, completa, formalmente adequada* (STARLING, 1999, p. 39). Riobaldo aponta para as falhas, para as perdas da história: o gesto inconcluso de fundação, os discursos interrompidos, as ações incompletas dos líderes do sertão.

O que melhor e mais fundo e mais além a literatura pode dizer, conforme a crítica, parece ser aquilo que escapou à história por não ter chegado a ser, por não ter tido força para registrar-se, por não ter feito, por fim, irromper história de historiador.

Na leitura de Starling, a possibilidade de obter conhecimento por meio da literatura, e, mais especificamente, um conhecimento que a história não pode formular – porque atenta a determinados elementos e normas metodológicas que não devem ser negligenciadas pelo historiador –, a leitura de Starling permite entrever alguma afinidade com a proposta de Ricoeur desenvolvida no primeiro capítulo. Literatura e história, para Ricoeur se entrecruzam, sem se confundirem; uma oferece a outra aquilo que suas particularidades permitem, como que alargando um pouco o campo de ação

[123] Novamente, a referência é a Walter Benjamin.

de cada uma. A se considerar que a história cruza-se com a ficção no momento da composição, que é literária e oferece imagens ao leitor, e também que, por outro lado, que a ficção cruza-se com a história, no momento em que quer convencer o leitor da plausibilidade do narrado, todas as duas empurram seus limites para imaginar melhor seu passado, seja o passado experimentado pelo mundo, seja aquele experimentado pela voz narrativa na ficção. E, não menos, empurram seu horizonte de expectativa, ao fazerem o leitor ver o que, respectivamente, no passado, foi, bem como o que poderia ter sido. É que a literatura rosiana permite ao olhar historiador fazer: ir mais longe, alcançar um horizonte mais amplo.

Personagens por utopias: metonímias da literatura

Tal como faz na abordagem de Riobaldo e Zé Bebelo, Heloísa Starling vislumbra na trajetória de algumas das personagens de *Grande Sertão: Veredas*, como que de forma metonímica, a *reprodução* de um projeto político para o sertão – o que já aparece no estudo de Walnice Nogueira Galvão. Contudo, em seu estudo a ideia de reconhecer projetos políticos nas lideranças jagunças se desenvolve a ponto de tangenciar, num extremo, utopias políticas; noutro momentos fugazes de fundação.

Diferente de Walnice Nogueira Galvão, que não parece captar por meio da literatura a mentalidade de uma época, mas diz dessa mentalidade a partir da historiografia, para só então corroborá-la através da literatura; Heloísa Starling, ao pensar como os jagunços enxergavam seus líderes ou como as potentes chefias lidavam com o passado e com o futuro, nem homogeneíza o sertão dotando-o de uma só mentalidade, nem torna a literatura dependente da averiguação dessa mentalidade nas teorias histórico-sociológicas disponíveis.

Na história de Medeiro Vaz, a estudiosa, mais uma vez, descobre muito do que a ficção pode dizer e a história em princípio, não. O gesto radical de Medeiro Vaz é, na leitura de Starling, o ato de fundação no sertão. Medeiro Vaz, por meio de sua ação, *pretendia chamar à existência o que antes não existia* (STARLING, 1999, p. 41): não

existia no sertão nenhuma marca de um mundo politicamente organizado, em que se fizesse sentir a possibilidade de convivência entre os homens.

Medeiro Vaz imbuiu-se, então, da missão de iniciar no sertão, um novo sertão. Tomado pela *ilusão de ter atingido um ponto de criação absoluta e a força da imaginação criativa na composição desse gesto* (STARLING, 1999, p. 42), Medeiro Vaz confiou na ruptura resultante de seu ato e na efetividade da mudança, por ele, assim instituída. Foi ele quem, por meio de sua coragem e em meio a sua solidão, tornando-se chefe e introduzindo leis, criou no sertão a possibilidade de que a liberdade fosse orientada por leis, e não por homens. É esse ato de fundação que oportuniza aos moradores do sertão experimentarem, pela primeira vez, a política.

O ato de fundação, lançado sobre o costume do sertão, quase equivalia a uma lei, cujas raízes remontavam a tempos imemoriais. A esse costume orientador da conduta do sertanejo do mando e do medo, Medeiro Vaz sobrepôs a ideia de justiça do ato fundador. Na prática, o costume do sertão, do qual eram conscientes os fazendeiros, como Selorico Mendes ou seo Habão, definia-se por um código ancestral guiado pelo uso da força, que, então, funcionava como única garantia de liberdade. Tal costume assegurava a propriedade que, por sua vez, assegurava os direitos do corpo de proprietários, dentre os quais, a violência fazia-se o elemento determinante na luta por mais propriedade.

Esse costume, orientado pelo uso da violência, não teria sido eficiente no sentido de manter o controle no sertão, porque a própria estratégia de conservação do poder, baseada na força, funcionou para repelir quaisquer que fossem os laços políticos, dotando o sertão de tensão em virtude de uma violência sempre iminente, onde deveria haver política. O cenário, portanto, que antecede o gesto de Medeiro Vaz é de insegurança radical, em que a delimitação dos territórios dominados por um grande senhor, com sua família e seus jagunços, sinalizavam, concomitantemente, a desconfiança generalizada e o ímpeto da guerra. Para Heloísa Starling, na verdade, mesmo sem ação bélica, o cenário de silêncio desconfiado instala no sertão aquilo que, na teoria hobbesiana, já pode ser chamado de guerra.

A política no sertão, para aquém do gesto fundador de Medeiro Vaz, é repelida em função da prática e do anúncio constante da violência, ou é, no máximo, a condição

em que os interesses privados do corpo de proprietários assumem importância pública. Era o costume, assim, que organizava ou ditava as regras no sertão. Porque lei não havia: *faltava-lhe, na realidade, a presença da lei, embora sobrasse o medo que caminhava à esteira dessa ausência* (STARLING, 1999, p.49).

A literatura de Rosa, na leitura de Starling, acena para o que faltou, em determinado momento, na história do sertão e acessa tempos longínquos, não registrados – que por não terem sido registrados, talvez, só se façam visíveis pelo recurso da imaginação. A literatura rosiana permite vislumbrar, até mesmo para trás do gesto fundador da política no sertão, e para trás, ainda, do costume violento negador da política que antecede o gesto. Ela faz ver um tempo ainda mais antigo, que aparece na narrativa apenas por meio da lembrança de Riobaldo: *uma espécie de época heróica do Sertão, sempre rememorada principalmente por seus feitos guerreiros, que inspiram nos homens a vontade de lutar* (STARLING, 1999, p. 51). Em especial pela figura de Seu Joãozinho Bem-Bem, a lembrança de Riobaldo aponta para a memória coletiva do sertão, cujos gestos lendários, por mais que conhecidos e rememorados são também incertos e sujeitos a se enredar num imaginário diverso, de terror, ao invés de glória.

A narrativa literária de Rosa, múltipla, permite ainda por meio de personagens como compadre Quelemém, enxergar terras situadas fora da história, porque escapam da memória e pertencem apenas à imaginação. Nessas terras, o texto também *revela utopias*. No caso do compadre Quelemém, sua utopia, diferente da utopia modernizadora de Zé Bebelo e fundadora de Medeiro Vaz, tem natureza conformista, porque *oferece um refúgio contra a marcha para adiante no tempo, é eterna, e se encontra sempre fora do alcance da ação* (STARLING, 1999, p. 53). Às vezes revelada pelos anseios milenaristas do povo do Sertão, às vezes na esperança de um recomeço do já cansado Riobaldo, essa utopia cuja especificidade é sua natureza conformista[124], revela uma característica em comum com relação às outras personagens lidas por Heloísa Starling, que também permitem acessar um dos tempos imbricados na narrativa de Rosa. O próprio Riobaldo percebe que os homens do sertão, permanecem todos, expostos à mesma sina, sem serem tomados pela ação de transformar o sertão naquilo

[124] Esse tipo de utopia, de natureza conformista, é trabalhada por Hannah Arendt – autora, como já dito, bastante aludida no estudo ora analisado.

que desejavam. Com exceção de Medeiro Vaz, a todas as personagens portadoras de utopias no sertão rosiano, faltava ação. Medeiro Vaz, no entanto, era diferente.

> Medeiro Vaz fez a única coisa que lhe competia fazer: num gesto repentino, e reconhecendo o absurdo da condição anterior, ele revelou sua presença na cena pública, e o fato bruto dessa aparição sacudiu o cotidiano daquela gente com a força de um acontecimento extraordinário. (STARLING, 1999, p. 54).

O acontecimento era extraordinário por três motivos e tudo isso, vale repetir, tão fugaz e inapreensível pela história, é dito na história de Riobaldo. Medeiro Vaz interrompe o movimento circular e, portanto, viciado do cotidiano do sertão; torna indispensável o uso de certos recursos, dentre os quais ainda figuram a força e a violência e, sobretudo, Medeiro Vaz oportuniza a experiência do começo de uma possibilidade; ele responde ao apelo do mundo, oferecendo a possibilidade de um novo começo. Na leitura de Starling, esse gesto não completado, representa o fenômeno político de fundação da política no sertão. A ele, contudo, seu fundador não pôde dar materialidade ou permanência através das palavras. Não obstante, tal gesto transgrediu o fluxo cotidiano e fez com que os homens do sertão conhecessem a potência criadora que existe no ato fundador, mesmo que não havendo comunicação dessa força pelos discursos. A ação de Medeiro Vaz conferiu à política um valor de invenção. A personagem inventa a política, no romance, e isso significa dizer que o enredo dá conta de *reproduzir o início*, embora repentinamente, consumível pela efemeridade, agudizada pela incapacidade das palavras comuns de o imortalizarem:

> reproduz, na verdade, a cena original da fundação da vida política, o momento inequívoco em que sua ação traz e atualiza a liberdade como valor dominante, por meio do qual o morador do Sertão pode reconhecer o outro como um seu semelhante e compartilhar com ele um destino comum mediado pela lei. Havia, sem dúvida, um sabor de provocação e um fundo travo de desafio no instante sem precedentes em que Medeiro Vaz almejou instituir um novo corpo político (..). (STARLING, 1999, p. 56 e 57).

O ato de fundação, mostra a literatura de Rosa, não finca raízes no tempo; impede seu brilho de durar para além da duração do gesto mesmo. A literatura, porém, ao apreendê-lo, e ela só o faz ao imaginá-lo, subverte aquilo que seria a impossibilidade de registrá-lo. Subverte, porque lança mão da livre imaginação. Mesmo fugidio, esse gesto faz romper a linha que ligava o costume ancestral, protetor da propriedade no sertão, à garantia de cidadania dada pela propriedade mesma.

A ruptura se faz sentir, certamente, por Selorico Mendes, seo Habão e até seo Ornelas, ameaçados pelo gesto de Medeiro Vaz. E, noutro extremo, a ruptura faz reconhecer a existência política dos habitantes do sertão: miserentos, esquecidos, *catrumanos*, submetidos, até então, pelo corpo de proprietários. Finalmente, a partir da ação fundadora de Medeiro Vaz, a massa do sertão passa a ser vista e é, por ela, que o Tenente dos Gerais e os medeiro-vazes passam a querer fazer justiça, buscando instituir a lei em sua universalidade, a fim de preservar a segurança e a legitimidade das reivindicações nascidas fora do corpo dos proprietários, até então não feitas, muito menos, ouvidas.

A ação de Medeiro Vaz trava no enredo o momento em que os moradores do sertão podem ir além dos limites de seu círculo privado, e podem, então, comprometerem-se mutuamente com os outros habitantes do mesmo ambiente; é nessa possibilidade de ultrapassagem que se articulam esferas privada e pública, cujo resultado poderia ser a transformação da realidade comum e a geração do sentimento de pertencimento à sociedade política – sentimento que orienta a concepção moderna de cidadania[125]. É que diferente da utopia de natureza conformista reproduzida por algumas personagens, Medeiro Vaz é não somente *capaz de imaginar que as coisas poderiam ser diferentes do que realmente são* (STARLING, 1999, p.), como por meio de seu gesto, é capaz de se elevar do tempo e retomar, segundo Heloísa Starling, as portas do sonho, reproduzindo outro tipo de utopia, que muito mais serve aos homens.

Para a crítica, o gesto de Medeiro Vaz reproduz o *vazio original*, de onde também fala o mito: *solene como cabe à origem, arcaica como as lendas dos deuses, a história de Medeiro Vaz vem do fundo do tempo, de uma época impossível de ser diretamente conhecida* (STARLING, 1999, p. 66). A ficção permite acessá-la e, assim, conhecê-la, porque a ficção a imagina. Desse vazio, dessa época inacessível ou desse tempo escorregadio, a literatura faz ver que sobraram apenas fragmentos *esvaziados de referências biográficas, temporais e espaciais, vestígios de uma tradição que não deixou testamento* (STARLING, 1999, p. 66) e que, provavelmente, por isso, exige tanto

[125] Heloísa Starling faz referência a José Murilo de Carvalho e à forma como o autor desenvolve a noção de cidadania, que existe quando da participação ativa do cidadão, inscrito, destarte no espaço público e, por isso, dotado de sentido, numa dinâmica responsável por articular indivíduos numa sociedade.

da imaginação, que somente a narrativa literária se permite dizer. A ficção, na leitura de Starling, dá conta de narrar o que é quase inefável, porque não passa de um vazio a política, ao ser inventada; ou, mais além, a ficção dá conta de narrar o primeiro momento político, mesmo considerando que *toda política é invenção de um começo que revela o lugar vazio deixado pelo fundador* (STARLING, 1999, p. 66).

Se Medeiro Vaz, com sua ação, reproduz o ato de fundação que, em princípio, é inapreensível pelas palavras enrijecidas das teorias histórico-sociológicas; a ficção, nesse sentido, acaba por subverter tal impalpabilidade. A ficção reproduz, assim, não apenas o que é irreproduzível sem uma dose considerável de imaginação, mas a perecibilidade do ato, bem como a dificuldade de se encontrar sucessores para ele.

Dentre os líderes, na leitura de Starling, Joca Ramiro foi o eleito para conservar a memória de Medeiro Vaz e de seu gesto, sobretudo, buscando a continuidade da norma inaugural. Entre os outros sucessores e os que disputaram a sucessão, Joca Ramiro carregou a dimensão política da potencialidade da ação e da fabricação da memória. O personagem era *o único realmente disposto a empurrar a história em outro rumo* (STARLING, 1999, p. 69), e é evidente, no enredo, seu esforço para que tivesse fim o sofrimento das gentes do sertão. Tal esforço, todavia, não se realiza por outro caminho senão o daquele já vislumbrado, mas também perdido no gesto original de Medeiro Vaz. Joca Ramiro, como seu antecessor e até Riobaldo, tem uma visão de mundo que o distingue dos jagunços comuns, que não soem questionar. O pai de Diadorim soube ver no sertão algo que estava inconcluso e essa incompletude foi o que motivou sua ação.

Os projetos das personagens do *Grande Sertão: Veredas* parecem se dividir, como se viu, entre a salvação e a transformação do sertão; mas, não, pela escolha da salvação ou da transformação, e, sim, pela dimensão que cada uma ocupa na mistura das duas – mistura sempre verificável por mais destoantes que fossem os projetos. É, exatamente, da forma como essas duas dimensões se mesclam que surge a medida da diferença de cada um dos projetos, seja o projeto de Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé Bebelo, seja, até mesmo, o projeto de Riobaldo.

Joca Ramiro enfrentou o desafio deixado por Medeiro Vaz, que, por sua lei, olhou para os habitantes do sertão, até então, excluídos de qualquer instância decisiva

e os livrou do medo e da violência, mas, por outro lado, não logrou fazer com que eles exercessem a liberdade política. Desafio, portanto, porque o ato fundador introduz a igualdade, mas não a liberdade. O legado do gesto demiúrgico de Medeiro Vaz é o legado próprio ao ato fundador, que se encontra na origem da história política do sertão. E Joca Ramiro foi o líder que, tido como messias pelo grosso da população, esforçou-se para ouvir o ato de origem. Tal exercício de escuta demonstra uma intenção de permanecer ligado ao início da história política, à qual ele quer dar continuidade, por meio da ampliação do espírito que demarca a origem; não no sentido de repeti-lo, mas de engrandecê-lo por sua atualização: *este é, precisamente, o desafio político enfrentado por todos os sucessores do fundador, no Sertão e fora dele* (STARLING, 1999, p. 76).

Joca Ramiro, conforme o estudo de Starling, possuía uma imagem de fácil e outra de difícil apreensão. À primeira, servia o proprietário de muitas terras, devoto de Deus, que dava esmolas como caridade à Igreja, em troca do perdão de seus crimes e dos crimes de seus homens. Essa imagem compartilhada pelos homens do sertão, proprietários ou não, indicava sem complicação, na figura do personagem ou na ação dele *a oportunidade de racionalizar o interesse de muitos a partir de valores de mercado e dar a isto o nome de política* (STARLING, 1999, p. 76). Mas esta era apenas a primeira imagem do messias ou a mais facilmente apreensível. O sentido de seu projeto para o sertão era mais difícil de captar[126]. E essa ambiguidade, por vezes, parece ser imperceptível para o próprio portador dela.

A essa figura, os jagunços e moradores do sertão confiavam como que uma força e uma disposição para vingar medos, dores, toda a frustração da história, enfim, sentida por eles naquele momento. A relação da população com o líder também é reveladora.

---

[126] Talvez noutra confluência com a obra de Walter Benjamin, o olhar de Starling sobre Joca Ramiro e, de alguma forma, sobre Medeiro Vaz, faz lembrar o messianismo benjaminiano, conforme a crítica de Michel Lowy. Esse tipo de messianismo carrega uma visão melancólica e romântica em relação ao passado arcaico, buscando reformar o presente, para, então, redimir esse passado. É, pode-se dizer, pelo argumento da estudiosa, o que os dois líderes jagunços tentam fazer com a história do sertão. Ver: LOWY, Michel. "Walter Benjamin crítico do progresso: à procura da experiência perdida". *Romantismo e Messianismo. Ensaios sobre Lukács e Benjamin.* São Paulo, Perspectiva/ Edusp, 1990.

> Esse mecanismo da espera que alimenta o desejo curto do preto-de-Rezende pressupõe a aceitação religiosa de um futuro já definido de antemão, a expectativa da revelação divina que prediz o advento do grande dia e convicção da necessidade de aniquilação total como único meio para total regeneração. (STARLING, 1999, p. 81)

Ainda sobre essa relação e à mentalidade que ela revela, Starling identifica a ausência de tentativas, por parte dos jagunços, *catrumanos*, gente do sertão enfim, de tentar romper a impossibilidade de expressar ou entender a energia mítica do messias. A essa maioria coube fascinar-se pela imaterialidade da força, confiando nela a solução para o sofrimento do sertão. Joca Ramiro é, na leitura da crítica, *protótipo e visivelmente alegórico* (STARLING, 1999, p. 82) e, sobretudo, *efêmero, uma débil força messiânica capaz de pressentir o imperceptível* (idem). Tinha olhos que viam o que os jagunços não viam e, por isso, enxergava como função uma tarefa, em parte, aniquiladora e, noutra, salvacionista. Em Joca Ramiro, Medeiro Vaz enxergou a oportunidade de ver o tempo fazer a curva sobre si próprio, a fim de recuperar aquilo que já se havia perdido. Acreditando poder recuperar o perdido, aquele que era o messias para o preto-de-Rezende imbuiu-se da função de transformar um sertão rudemente fechado em si, marcado ainda pela rudeza fundante do sonho mítico de Medeiro Vaz.

Joca Ramiro era, ele próprio, o movimento entre o arcaico e o moderno. Ambíguo, por isso, dava conta da ambiguidade desse movimento, que reproduz, também, o movimento do sertão – incerto no tempo, mas plenamente existente[127]. O pai de Diadorim não encerra o sertão no passado, não nega a tradição, não resiste a se impregnar da figura de Medeiro Vaz, mas, ao contrário, enxerga uma extraordinária singularidade nos acontecimentos do sertão, *talvez convencido de que a tarefa de compreender o que se passa libera e prepara o juízo político* (STARLING, 1999, p. 85). Perceber, destarte, no engenho de Joca Ramiro, apenas um esforço de permanência do velho sertão ou, noutras palavras, um esforço perpetuador é pouco[128].

---

[127] A ideia de que a literatura pode imbricar tempos e, às vezes, condensá-los em apenas instantes, que por serem instantes potencializam a força narrativa, brevemente, aludida em outra nota de rodapé, é tema do último capítulo da presente dissertação.

[128] É Joca Ramiro, vale lembrar aquele quem concede o julgamento a Zé Bebelo, após a intervenção de Riobaldo, para que este não fosse assassinado, conforme a norma da guerra. O Julgamento de Zé Bebelo na Fazenda Sempre-Verde será tema do próximo capítulo.

Para Riobaldo[129] e também para Starling, Joca Ramiro porta camadas de história e de mito. Nele, essas camadas se misturam. Mistura que ocorre, porque ele recupera o passado, mas porque vai além; recupera, extraindo dele o que não fora realizado, desenraizando exemplos no tempo. Transmite, de fato, a norma contida na origem do gesto fundador, mas não se orienta, simplesmente, pela *conservação, imutabilidade e repetição* (STARLING, 1999, p. 89) dela. Os que enxergaram essa dose de autonomia em Joca Ramiro puderam esperar dele a chance de um destino novo para o sertão. Coube a ele, assim, não apenas continuar a ação de Medeiro Vaz, mas, também, alterar o gesto fundador, em nome da justiça e da busca da paz. Joca Ramiro reproduziu o movimento da política, que só se pode dar, uma vez que foi inaugurada.

A relação que as personagens estabelecem com o passado, portanto, diz do projeto político que cada uma delas reproduz. Peculiar, Zé Bebelo, diferente de Medeiro Vaz e de Joca Ramiro, como que desdenha do passado. O próprio sertão, para ele, não é *senão traço de paisagem passada que se pretende ver concluída: uma história para contar, uma terra por conquistar* (STARLING, 1999, p. 133). Zé Bebelo tem uma postura, evidentemente, modernizadora, cuja premissa maior é deixar o passado no passado ou, em outras palavras, deixar o sertão no passado.

Motivado pelo sentimento de repugnância que sentia diante da visão de sofrimento que impregnava o cotidiano do sertão, Zé Bebelo carrega uma intenção de guinada radical nesse cotidiano. É apenas com ele que a questão social entra na agenda política da política no sertão, por mais que a miséria de sua gente tenha afligido seus antecessores. A esperança do fim do sofrimento dessa gente era o que alimentava seu projeto de reformas, cujo contorno era o de um dever político comprometido com os interesses da maioria. De diferente, seu projeto tinha a associação entre esse sofrimento e a existência da pobreza, de modo que seu paradigma político fica sendo a necessidade de eliminá-la, a fim de que se tornasse possível levar ao sertão o bem-estar material.

A imagem da multidão de depauperados, que se desloca num mundo de carências e impotência, é constante no sertão de Riobaldo, mais, é onipresente; é, para

[129] O narrador insinua a evocação da lenda de Dom Sebastião e as imagens de Carlos Magno e Pedro II, para dizer de Joca Ramiro, como bem explorado no trabalho de Walnice Galvão.

Heloísa Starling, a figura secreta do texto ou intrínseca a ele, uma gente quase sem rosto perceptível. Essa gente; o sertão dessa gente deveria ter fim. O projeto de Zé Bebelo ambicionava o novo: multidão na abundância, sertão sem sofrimento.

> Havia, no limite, o esforço reiterado de Zé Bebelo para conseguir flagrar a imagem assombrosa e irrefutável da miséria que sempre escapou ao olhar distraído dos jagunços, mas acompanhava feito sombra o desenrolar da história do Sertão. (STARLING, 1999, p. 153)

Zé Bebelo, mais que nenhum outro, é quem mais faz realçar o contraste entre as duas bandas do sertão; sendo uma, alvo de seu projeto político, cuja intenção era aproximá-la da outra, em termos de progresso material. Ele é, por isso, aquele que mais acredita na necessidade de destruir, a fim de que, acelerando o ritmo modernizador, se possa construir. De fato, esse embate entre arcaico e moderno vai marcar presença na ação de todos os líderes jagunços. Mas, se na ação de Medeiro Vaz, por exemplo, o arcaico e sua preservação são superdimensionados; na de Zé Bebelo, o outro extremo é sobrepesado. O ex-aluno de Riobaldo olha o sertão enxergando, nele, um tempo petrificado.

O projeto de Zé Bebelo, na leitura de Starling, tinha três pontos-chave: o primeiro, a urgência de civilizar todo aquele território por meio da submissão de suas peculiaridades a uma ordem nacional, em que a questão social, claramente, pauta a linguagem e a agenda políticas; o segundo, o interesse pela predominância do bem-estar material para a população do sertão; e, por fim, o terceiro, marcado pela necessidade de um filtro que contivesse o ímpeto predatório dos indivíduos, na sorte de um aprendizado de que ensina valer sacrificar uma parte dos interesses particulares haja vista a salvação de todos.

A personagem tinha, claramente, a pretensão de *fincar as marcas da civilização e do progresso numa paisagem fascinante mas vazia* (STARLING, 1999, p. 144). A lógica da lei de Zé Bebelo, para viabilizar a civilização do sertão, era superpor ao ambiente que entendia ser da barbárie, um movimento idêntico em relação ao uso da força e da violência, não obstante em sentido contrário, *de modo a converter o uso da força em fundamento da ordem, ou relacionar a prática da violência com a concretização de um programa de futuro* (STARLING, 1999, p. 145). Em seu projeto modernizador, não se negava nem se impedia o uso dos recursos da guerra, mas essa

passava a ter uma justificativa civilizatória. A identificação e a delimitação da civilização e da barbárie, por Zé Bebelo, não apontavam, como é de costume, para uma natureza como que oposta de seus vínculos. Ele, no entanto, orientava-se pelo novo. Mesmo seu ingresso no universo político ocorreu sob a compulsão do novo; com orgulho, descartou a tradição e, mais, agindo sem orientar-se por ela, é que acreditou poder fazer história. Por meio da força da novidade; do moderno é que atribuía a possibilidade de alterar os rumos dos acontecimentos, desatando deles o fio que os ligava ao fracasso inevitável da velha ordem.

Zé Bebelo, porém, tudo isso demarcava bem mais que pela ação, pelo discurso, porque tinha confiança no poder de persuadir todos os outros da verdade de seu projeto. Riobaldo, porém, percebe que quanto mais Zé Bebelo mergulha no sertão, mais difusa se torna a linha que separa arcaico e moderno, civilização e barbárie, o que só embaralha seu discurso e aponta para a insensatez de seu projeto. A personagem, para Starling, conforma também, em si, a precariedade da identidade brasileira, em que os heróis que fazem vez são heróis de circunstância. Zé Bebelo considerava que todo o passado tinha perdido sua autoridade e, por isso, seu *desejo de reformar o Sertão escondia a decisão de antecipar seu fim* (STARLING, 1999, p. 151), da mesma forma que sua paixão e afirmação pela política sugava dela todo e qualquer sentido. Foi ele quem, assim, introduziu no sertão a oportunidade de olhar para o passado sem a obstrução da tradição, que o sacralizava. Fazendo isso, a personagem ameaçou o lugar consolidado da tradição, tendo sido, por isso, vista como estrangeira[130].

Para Starling, ninguém mais que Zé Bebelo imaginou o sertão diferente do que realmente era; ele foi aquele que mais longe projetou a imaginação para captar um conjunto de atitudes específicas delimitadoras da ação no universo político. Foi ele, também, dentre os sucessos de Medeiro Vaz, quem mais desqualificou o gesto de fundação, por entender que nenhum gesto de fundação seria eficiente enquanto ação política de emancipação, se tolerasse a miséria ou a perpetuação da pobreza, e, assim consequentemente, endossasse a formação de uma sociedade de *privilegiados,*

[130] Durante o episódio do julgamento, Joca Ramiro diz, abertamente, que Zé Bebelo não era do sertão.

bandidos, párias e fanáticos – nunca uma comunidade política formada por cidadãos (STARLING, 1999, p. 155).

Em sua ambição modernizadora, cuja premissa essencial era o fim de miséria, Zé Bebelo, porém, viu-se impotente para modificar o sertão; perdeu-se no próprio labirinto de planos e projetos que, variados, pulverizava pelo sertão em palavras. A grandeza nacional de sua lei parecia absurda e, de fato, era incompreensível à gente do sertão. Zé Bebelo assustava *catrumanos* e, verborroso, arrancava deboche dos jagunços, mas *nada disso evitou o destino trágico dos catrumanos do Sertão, uma procissão de depauperados e miseráveis condenada a se espalhar lentamente para além de suas fronteiras* (STARLING, 1999, p. 158). Zé Bebelo, enfim, reproduziu a utopia modernizadora e, tão bem quanto o fez, reproduziu seu fracasso.

Leituras históricas da literatura: tempo literário e tempo histórico

Como se buscou mostrar, os críticos de *Grande Sertão: Veredas* apresentam leituras distintas da história do Brasil ou do sertão do Brasil a partir da história de Riobaldo, mas, sobretudo, apresentam formas distintas de pensar a relação entre história e literatura.

Num primeiro momento, creditou-se à identificação dos tempos, modos e formas nominais um elemento a mais na empreitada de observar a forma como os críticos fazem os dois discursos em questão dialogarem entre si. No entanto, como se adiantou logo no início do presente capítulo, a identificação dessas marcas linguísticas em cada um dos estudos não se revelou caminho seguro para o recorte que se buscou fazer das obras. Críticos, cuja forma de fazer dialogarem história e literatura ou historiografia e literatura é tão distinta, como Willi Bolle e Walnice Galvão, usaram, na maior parte das vezes, o mesmo tempo verbal, qual seja o Presente do Indicativo. Ao passo que Willi Bolle e Heloísa Starling, cujas leituras do romance revelaram uma forma de fazer dialogarem história e literatura mais afim, utilizaram-se de tempos diferentes.

Não obstante a verificação de que a escolha do tempo verbal não pareceu apta a desvendar, então, a orientação metodológica de cada um dos críticos; ainda assim, o

insucesso da hipótese gerou uma inquietação: a de que a relação entre os tempos, modos e formas nominais e a leitura de cada um dos críticos pode, sim, ser mais bem aproveitada pelo crítico, que, então, afiando sua linguagem, dota-a de mais força para sustentar a forma de relacionar história e literatura.

Os tempos, modos e formas nominais dos verbos que, nos estudos críticos, fazem alusão a ações da trama de *Grande Sertão: Veredas* demonstram, inexoravelmente, aonde o estudioso da obra, que credita a ela a autoridade que se dá a quem fala da história, localiza o tempo literário, se no tempo da história e aonde no tempo da história, ou se fora dele.

Walnice Nogueira Galvão, claramente, é, dos críticos abordados, aquela que mais historiciza a obra, decorrida, para ela, na Primeira República, no espaço do sertão, no universo mental dos sertanejos, com referências que não extravasam o imaginário da gente do sertão nesse período. A crítica, porém, utiliza predominantemente, para referir-se às ações do enredo, o Presente do Indicativo, que, por sua vez, diz de ações no momento em que elas ocorrem, mesmo até enquanto ainda duram. Na orientação da leitura da crítica, as ações do romance se encerram num passado muito definido, mas, em seu texto elas são ditas como se permanecessem ou como se fugissem ao tempo histórico do passado – essa estrutura sólida ao qual o historiador confia poder recorrer.

Tal como Galvão, Willi Bolle elege o mesmo tempo verbal para se referir às ações do romance. Mas, porque na teoria que subjaz sua leitura, ou, em outras palavras, na forma que o crítico pensa a história por meio da literatura, estabelecendo a relação entre os tempos da literatura e da história, parece ser mais pertinente a ele, do que a Galvão, usar o Presente do Indicativo. Willi Bolle por mais que historicize o romance, no mesmo período que Galvão, confia a ele a possibilidade de falar do Brasil de forma menos dependente da historiografia e confia também a ele a possibilidade de encontrar em seu enredo, imaginado, um passado mítico ou a origem primeva, o qual a história não pode encontrar por meio dos vestígios que lhe restam. Talvez assim, porque perdidos no passado, esses momentos não registrados vaguem pelo tempo a ponto de poderem ser ditos pelo tempo do Presente do Indicativo, quando são

reinstalados no tempo presente, que só pode ser o da leitura. Mas talvez também ele não seja o mais preciso para fazê-lo.

Diferente dos outros críticos, porque se dedica à literatura, mas não pertence ao Departamento de Letras, Heloísa Starling é a única que foge à determinação da Academia, dos estudiosos da área da Letras enfim, do uso do Presente do Indicativo como tempo verbal para fazer referência a ações de uma trama literária. Tal como Willi Bolle, ela identifica no romance rosiano a capacidade de captar, pela imaginação potencializada, momentos que escapam à historiografia, momentos em que mito, história e ficção se misturam e que, tão completos, dizem muito da formação de uma nação, sem que possam, desprovidos de vestígios, serem revisitados sem serem plenamente criados. Starling identifica o tempo histórico do romance, como Galvão e Willi Bolle; reconhece as diferenças do tempo histórico e do literário, como Willi Bolle, negando a possibilidade de que um encerre o outro e, acima de tudo, imputa a suas formas verbais, em especial quando usa o Imperfeito, a responsabilidade de que elas também asseverem a ideia de que ações passadas, inconclusas, podem ser interrompidas antes que sejam registradas.

Qualquer forma verbal parece ter o poder de fazer retornar a ação literária ao tempo cronológico; fazer convergir tempo literário com tempo histórico. Mesmo o Presente do Indicativo, que atualiza a ação referida, devolve-a ao tempo histórico. E qualquer que seja a escolha, ela indica um pouco a parte do tempo histórico para a qual se volta o tempo literário.

Sem que o que se queira aqui seja corrigir ou categorizar qual tempo, modo e forma nominal seriam mais adequados a cada umas das leituras históricas feitas do *Grande Sertão: Veredas*, não se pode negar que as escolhas agregam significados a essas leituras e podem enfraquecer a forma como o crítico relaciona história e literatura, como é o caso de Galvão ou potencializar, como é o caso de Starling.

Por fim, o que se percebe é que os verbos observados nos estudos críticos, quando das referências às ações narradas por Riobaldo, eles próprios podem ser pensados enquanto textos. Cada um deles é texto; cada um deles refere-se a algo que lhe é externo e cada um deles, como ponte, permite que o leitor reconfigure a ação

narrada por Riobaldo, mas referenciada pelo verbo eleito pelo crítico, ressignificando-a e, por sua vez, alocando tempo literário nalguma parte do tempo histórico.

De alguma forma, esses verbos apresentam-se enquanto rastros, matéria do historiador. Em outras palavras, podem ser pensados enquanto documentos. Certamente, como se viu, os documentos podem enganar, ludibriar e até não responder diretamente à pergunta do historiador, mas, de alguma forma, eles portam relações de força, como lembra Ginzburg. Eles dizem, mesmo que precisem ser escavados, como história e literatura são trabalhadas pelo crítico até mesmo na linguagem ou, até mesmo, quando na linguagem, o crítico se descuida de trabalhar essa relação – que é de força.

Por outro lado, esses verbos são também convite, às vezes convite esquecido, para que a linguagem seja potencializada enquanto ferramenta de trabalho. Ela, ruína; ela, espátula – tanto para o crítico literário que quer história, quanto para o historiador que quer literatura.

Capítulo III

Leituras do Julgamento da Fazenda Sempre-Verde

O julgamento que acontece na Fazenda Sempre-Verde, no *Grande Sertão: Veredas,* é o episódio do romance que, mais fortemente, permite perceber o exercício político, no universo da jagunçagem. Nele, os jagunços podem experimentar a palavra. E, ao experimentarem-na, eles experimentam também a política. O evento distribui a palavra entre aqueles, até então, acostumados a só fazerem a guerra. No julgamento, diferente de fazer a guerra, os jagunços decidirão o futuro dela, o que significa optar pela sua continuidade ou pelo seu fim. Ainda, ao buscarem decidi-la, os jagunços acabam por explicar, pouco a pouco, como o jagunço rosiano entende a guerra, que código o orienta, como também ele lida com a existência do mal puro e com a possibilidade da justiça, como, por fim, lida com o pensamento, essa capacidade humana que alimenta a política e, no romance, mostra-se, não raro, esquecida ao longo da guerra.

As leituras históricas do *Grande Sertão: Veredas* são, por isso, geralmente, ricas na abordagem que fazem do julgamento de Zé Bebelo. De diferentes formas, que, às vezes, superdimensionam; às vezes, minimizam a participação efetiva da jagunçagem no destino do sertão, a atenção do crítico ao evento é rica no sentido de revelar de que maneira ele pensa a história a partir do sertão rosiano. Não por coincidência, o estudo de Walnice Nogueira Galvão, que reconhece tão pouco a literatura enquanto conhecimento em si e submete-a, sempre, ao crivo da história ou das ciências sociais, embora muito importante na fortuna crítica, não discute o episódio. Por outro lado, aqueles estudos que buscam a história em *Grande Sertão: Veredas*, mas, diferente de Galvão, imputando ao romance alguma autonomia epistemológica, veem no mesmo episódio um mar a ser explorado.

De fato, as leituras são variadas. Neste capítulo, quatro estudos são abordados. A presente discussão dá continuidade à discussão do capítulo anterior, cujo mote não é outro senão o de observar de que forma a crítica relacionou literatura e história e

operou com os dois estatutos em seus estudos, buscando neles o que há de informação explícita acerca disso, mas também o que é indicativo sem ser explicitado. De momento de fundação da política à releitura homérica, a crítica do episódio é vasta a ponto de oferecer a possibilidade de ser comparada com outra fortuna crítica. Ao final, vê-se que as leituras do julgamento de Zé Bebelo guardam pontos em comum com as leituras de um episódio muito rico também para a historiografia, episódio que compõe os cantos da Ilíada. A ideia de compará-las nasce não somente da força que os episódios têm no enredo, nem da documentação disponível de João Guimarães Rosa, cujo interesse por Homero era grande; mas, em especial na convergência das formas de relacionar história e literatura nos estudos que se seguem.

O Julgamento da Fazenda Sempre-Verde: a primeira reunião política do sertão

Até a captura do líder Zé Bebelo e, portanto, a derrota de seu bando, a guerra do *Grande Sertão: Veredas* acontece polarizada entre os bandos de Joca Ramiro, que buscava manter a tradição da jagunçagem e o de Zé Bebelo, que se compunha de forças do governo e tinha em vista acabar com a jagunçagem, embora por meio do próprio mecanismo da guerra de jagunços. Com a derrota de seu lado, Zé Bebelo torna-se prisioneiro de Joca Ramiro, a partir da intervenção de Riobaldo, que anuncia o fato de que Joca Ramiro queria aquele homem vivo. A fala, no entanto, é uma invenção de Riobaldo, que não havia recebido nenhum aviso da parte de Joca Ramiro a este respeito. E a invenção, a despeito disso, espalha-se como verdade entre os jagunços, de modo que ela se propaga enquanto ordem. É Zé Bebelo, porém, que, já feito prisioneiro, exige julgamento – procedimento que é concedido por Joca Ramiro, embora nem mesmo Riobaldo, mais estudado e mais esclarecido que o resto da jagunçada, saiba bem o que é e como será. O evento do julgamento é tão diferente e magnânimo que Joca Ramiro decide que ele não poderá ocorrer em qualquer lugar e escolhe, por isso, para ser palco do acontecimento, a Fazenda Sempre-Verde, propriedade do Doutor Mirabô de Melo, situada depois da Fazenda Brejinho-do-Brejo. O próprio

Riobaldo entende que todo esse esforço se dá pela glória futura que o acontecimento poderia alcançar.

Na Fazenda Sempre-Verde, o julgamento tem início. Nele, o leitor pode enxergar o claro embate que, ali, ocorre entre a tradição e a novidade. Os jagunços tomam lugar em volta de Zé Bebelo, para quem existe, já disposto no centro, um tamborete. Sobre ele, Zé Bebelo assenta-se e, a seguir, convida todos os outros a se abancarem também. Tal convite cria um grande mal-estar entre os jagunços, uma vez que eles enxergam naquilo uma espécie de atrevimento ou de zombaria. Porém, Joca Ramiro muda o rumo do sentimento coletivo:

> Mas, de repente, Joca Ramiro, astuto natural, aceitou o louco oferecimento de se abancar: risonho ligeiro se sentou, no chão, defronte de Zé Bebelo. Os dois mesmos se olharam. Aquilo tudo tinha sido tão depressa, e correu por todos um ruído entusiasmado, dando aprovação. Ah, Joca Ramiro para tudo tinha resposta: Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo seu valor.
> A modo que – Zé Bebelo – sabe o senhor então o que ele fez? Se levantou, jogou para um lado o tamborete, com pontapé, e a esforço se sentou no chão também, diante de Joca Ramiro. Foi aquele falatório geral, contente. De coisas de tarasco, assim, a gente não gostava? E até os outros chefes, todos, um por um, mudaram de jeito: não se sentaram também, mas foram ficando moleados ou agachados, por nivelar e não diferir. (ROSA, 2001, p.275)

Fica narrado, por meio dessa passagem, um incomum empenho pelo nivelamento entre os jagunços, a partir da intervenção de Zé Bebelo, mas também por meio da autorização tácita de Joca Ramiro, que aceita o convite do réu, concedendo o julgamento. Antes que as acusações tenham início, Joca Ramiro e Zé Bebelo trocam algumas palavras. Para Joca Ramiro, Zé Bebelo é homem que não pertence ao sertão, que vem de fora e que chega ao sertão com intuito de transformá-lo, torná-lo algo diferente daquilo que era, das suas tradições:

> - “O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...”
> - “Velho é, o que já está de si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo...”
> - “O senhor não é do sertão. Não é da terra...”
> - “Sou do fogo? Sou do ar? Da terra é a minhoca – que galinha come e cata: esgaravata!” (ROSA, 2001, p.277)

Após esse primeiro confronto retórico, Joca Ramiro convida os jagunços a fazerem as acusações e, por mais que pela disposição física houvesse um nivelamento, primeiro são convidados a falarem os altos jagunços, líderes da guerra, enfim. O primeiro deles é Hermógenes, que deixa patente sua opção pela sentença de morte e

não esconde a crueldade com que achava que pena deveria ser cumprida. Zé Bebelo, para ele, havia procurado a guerra e, pior, havia executado-a a mando do governo.

> - "Acusação, que a gente acha, é que se devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se vida sobrava, para não sobrar!"
> (...)
> - "Cachorro que é, bom para a faca. O tanto que ninguém não provocou, não era inimigo nosso, não se buliu com ele. Assaz que veio, por si, para matar, para arrasar, com sobejidão de cacundeiros. Dele é este Norte? Veio a pago do Governo. Mais cachorro que os soldados mesmos... Merece ter vida não. Acuso é isto, acusação de morte. O diacho, cão!" (ROSA, 2001, p.279)

O segundo a fazer a acusação é Sô Candelário que, em princípio, propõe que a questão se resolva através de um duelo entre ele próprio e o réu, ao que recebe a explicação de Joca Ramiro de que o resultado ficava para o fim e que cabia, para aquele momento, que cada um que quisesse, apenas, fizesse uso da palavra, a fim que Zé Bebelo fosse, de fato, julgado, antes de ser punido. Aceitando a ponderação de Joca Ramiro, Sô Candelário, afirma entender que o réu não havia cometido crime algum, havia feito a guerra, sendo a guerra o costume dos sertões, bem como a necessidade para quem vive dela:

> - "Crime? Crime não vejo. É o que acho, por mim é o que declaro: com a opinião dos outros não me assopro. Que crime? Veio guerrear, como nós também. Perdeu, pronto! A gente não é jagunços? A pois: jagunço com jagunço – aos peitos, papos. Isso é crime? Perdeu, está aí feito umbuzeiro que boi comeu por metade... Mas brigou valente, mereceu... Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra..."
> (...)
> - "...Pois, sendo assim, o que acho é que se deve de tornar a soltar este homem, com o compromisso de ir ajuntar outra vez seu pessoal dele e voltar aqui no Norte, para a guerra poder continuar mais, perfeita, diversificada..." (ROSA, 2001, p.282)

Sô Candelário sabia que o jagunço devia sua existência à guerra: um jagunço era jagunço, porque guerreava e, portanto, não podia ser culpado aquele que executava não mais que sua função. Fazer guerra, assim, não cabia enquanto acusação de crime.

O terceiro a participar é Ricardão, compadre de Hermógenes e da mesma opinião de acusação que ele:

> - "Compadre Joca Ramiro, o senhor é o chefe. O que a gente viu, o senhor vê, o que a gente sabe, o senhor sabe. Nem carecia que cada um desse opinião, mas o senhor quer ceder alar de prezar a palavra de todos, e a gente recebe essa boa prova... Ao que agradecemos como devido. (...) Lei de jagunço é o momento, o menos luxo. Relembro também que a responsabilidade nossa está

> valendo: respeitante ao seo Sul de Oliveira, doutor Mirabô de Melo, o velho Nico Estácio, o compadre Nhô Lajes e coronel Caetano Cordeiro... (...) A condena que vale, legal, é um tiro de arma. Aqui, chefe – eu voto!...” (ROSA, 2001, p.284)

De fato, Ricardão concorda com Hermógenes no que concerne à culpa de Zé Bebelo, não obstante seus argumentos sejam diferentes. Enquanto Hermógenes se ancora no costume da guerra e num tipo de ódio, que, em sua fala, parece imanente a ela; Ricardão faz menção a algo que se dispõe para além daquilo que ele chama de *lei de jagunço*. O amigo de Hermógenes se atenta ao compromisso que os jagunços têm com os coroneis do sertão, os quais sustentam a guerra, e, em função da investida de Zé Bebelo, têm de deixar suas terras, para fugir das forças do governo. Um desses coroneis é o próprio dono da fazenda, então, sede do julgamento, o doutor Mirabô de Melo.

O próximo a opinar é Titão Passos, que, com sua fala, desperta ainda mais a admiração de Riobaldo. De todos os jagunços, ali presentes, Titão Passos parece ser o único a ter participado, realmente, de um julgamento, relatado por ele mesmo; ocorrido em Januária - para Riobaldo, terra cidadã:

> - “Ao que aprecio também, Chefe, a distinção minha desta ocasião, de dar meu voto. Não estou contra a razão de companheiro nenhum, nem por contestar. Mas eu cá sei de toda consciência que tenho, a responsabilidade. Sei que estou como debaixo de juramento: sei porque de jurado já servi, uma vez, no júri da Januária... Sem querer ofender ninguém – vou afiançando. O que eu acho é que é o seguinte: que este homem não tem crime constável. Pode ter crime para o Governo, para delegado e juiz-de-direito, para tenente de soldados. Mas a gente é sertanejos, ou não é sertanejos? Ele quis vir guerrear, veio – achou guerreiros! Nós não somos gente de guerra? Agora, ele escapou e perdeu, está aqui, debaixo de julgamento. A bem, se, na hora, a quente a gente tivesse falado fogo nele, e matado, aí estava certo, estava feito. Mas o refrêgo de tudo já se passou. Então, isto aqui é matadouro ou talho?... Ah, eu, não. Matar, não. Suas licenças...” (ROSA, 2001, p. 285)

Titão Passos entende que Zé Bebelo não deve ser morto pelo exato motivo que Hermógenes e Ricardão usam para justificar o contrário. O mesmo argumento que atende, assim, a opiniões opostas: matar e não matar o réu gira em torno do que seria uma espécie de ética jagunça. Se, para Hermógenes e Ricardão, Zé Bebelo deve morrer porque fez a guerra; para Titão Passos, ele não deve morrer, justamente, por só ter feito a guerra. Para este último, se durante a batalha, Zé Bebelo tivesse sido vitimado, isso não seria mal algum, seria também próprio da guerra; não tendo sido, todavia, não mais caberia matá-lo. O momento de matar ou morrer já havia passado.

A última das potentes chefias a dar seu parecer é João Goanhá e ele o faz com bastante dificuldade, o que torna evidente o despreparo do jagunço para utilizar a palavra, para fazer dela seu instrumento de escolha. Quando convidado a participar, João Goanhá, como que agradece, dizendo estar para aquilo que o chefe, Joca Ramiro, expedisse. Joca Ramiro insiste e, por isso, o líder, ainda de forma simplória, sem se justificar, somente indica votar tal como haviam feito Sô Candelário e Titão Passos. Contudo, por maior que seja sua dificuldade em fazer da palavra um instrumento político, mas, sobretudo, um instrumento próprio, o jagunço não deixa passar despercebido que qualquer que fosse sua atuação, ela, inevitavelmente, seria uma atuação política, no sentido de que sua opinião calhava, ali, como voto.

> - "Eu cá, ché, eu estou p'lo qu' o ché pro fim expedir..."
> (...)
> - "Antão pois antão..." – ele referiu forte: – "meu voto é com o compadre Sô Candelário, e com meu amigo Titão Passos, cada com cada... Tem crime não. Eh, dia!..." (ROSA, 2001, p. 286)

Num outro momento da trama, que não o julgamento, Riobaldo conta que os jagunços tinham o costume de afiar seus dentes, com a intenção de deixá-los com a forma dos dentes da piranha, agudos, apontados, como que se preparando para a guerra e dotando si mesmos de mais uma arma para enfrentar o inimigo. É razoável notar o contraste entre uma e outra passagem. Enquanto afiavam seus dentes, com ajuda de uma faca e de uma pedra, com as quais quebravam e lapidavam a extremidade do dente, em meio à baba e ao sangue, os jagunços também atribuíam à boca, papel na guerra. A boca servia à guerra, assim, como instrumento. No julgamento, todavia, também a boca serve à guerra, mas porque decide seu rumo, porque dele saem palavras que negociam o destino da guerra jagunça.

Terminada a fala dos chefes, Joca Ramiro estende a vez da palavra aos jagunços comuns, que, sentindo o peso do convite, resignam-se em silêncio e, somente após a terceira chamada de Joca Ramiro, é que um deles, dentre os cerca de quinhentos homens que Riobaldo diz estarem lá, decide se arriscar. Riobaldo explica que este homem é o Gú, beiradeiro, o qual profere:

> - "Como vossas licenças, chefe, cedo minha rasa opinião. Que é – se vossas ordens forem de se soltar esse Zé Bebelo, isso produz bem... Oséquio feito, que se faz, vem a servir à gente, mais tarde, em alguma necessidade, que o caso for... Não ajunto por mim, observo é pelos chefes, mesmo, com esta vênia. A gente é braço d'armas, para o risco de todo dia, para tudo o miúdo do que

> vem no ar. Mas, se alguma outra ocasião, depois, que Deus nem consinta, algum chefe nosso cair preso em mão de tenente de meganhas - então também hão de ser tratados com maior compostura, sem sofrer vergonhas e maldades... A guerra fica sendo de bem-criação, bom estatuto...” (ROSA, 2001, p. 288)

O jagunço Gú aceita a palavra, de modo a indicar que aceita em parte o nivelamento que o episódio propõe, mas, não por completo, uma vez que não se esquecer da hierarquia que o separa dos altos líderes: caso esses decidam pela absolvição de Zé Bebelo, a guerra poderá beneficiá-los, beneficiar aos chefes e não aos rasos sertanejos. O segundo jagunço comum que decide dar sua opinião é o Dôsno ou Dôsmo, groteiro de terras do Cateriangongo: de olhos incertos, vesgo[131]. Não interessado em fazer defesa ou acusação, quase que desinteressado na sentença, ele apenas acrescenta que, antes da execução do veredicto, os chefes deviam fazer com que Zé Bebelo entregasse suas fortunas.

> - “Tomém pego licença, sôs chefes. Em que pior não veja, destorcendo meu desatino. É-que, é-que... Que eu acho que seja melhor, em antes de se remitir ou de se cumprir esse homem, pois bem: indagar de fazer ele dizer ond’é que estão a fortuna dele, em cobre... A mó que se diz – que ele possederá o bom dinheiro, em quantia, amoitado por aí... É só, por mim, é só, com vosso perdão... Com vosso perdão...” (ROSA, 2001, p. 289)

Por fim, o último a fazer uso da palavra, dentre os jagunços, é Riobaldo. Se comparado ao Gú e ao vesgo Dôsno ou Dôsmo, Riobaldo é quem mais elabora sua opinião, ou mesmo se comparado às potentes chefias; ele, além disso, interage, no momento de sua fala, como os outros chefes, como que para impingir mais força ao seu argumento. Riobaldo, que defende Zé Bebelo, analisa a guerra e a fama que ela própria pode gerar para a posteridade[132]:

> - “A guerra foi grande, durou tempo que durou, encheu este sertão. Nela todo mundo vai falar, pelo Norte dos Nortes, em Minas e na Bahia toda, constantes anos, até em outras partes... Vão fazer cantigas, relatando as tantas façanhas... Pois então, xente, hão de se dizer que aqui na Sempre-Verde vieram se reunir

---

[131] A personagem ora aludida é descrita por Riobaldo enquanto um jagunço de olhos incertos. A característica será abordada adiante quando da análise proposta por Ana Luiza Martins Costa, que enxerga no episódio uma releitura do “Canto II” da *Ilíada*. Dôsno ou Dôsmo, por sua vez, pode estabelecer, destarte, algum diálogo com Tersites, personagem que, guerreiro também, participa da assembleia que ocorre na passagem citada da epopeia e, quando descrito, apresenta a mesma característica ou problema semelhante, qual seja o dos olhos incertos.

[132] Preocupação que, também Helena de Troia tem ao conversar com Heitor, na epopeia homérica. Essa semelhança também será abordada adiante. Há anotações acerca da fala de Helena a Heitor, sobre a glória da guerra, nos cadernos de anotação de João Guimarães Rosa disponibilizados pelo IEB – USP, consultados para realização do presente estudo. A seguir, os cadernos e o paralelo entre o julgamento rosiano e assembleia iliádica serão abordados.

> os chefes todos de bandos, com seus cabras valentes, montoeira completa, e com o sobregoverno de Joca Ramiro – só para, no fim, fim, se acabar com um homenzinho sozinho – se condenar de matar Zé Bebelo, o quanto fosse um boi de corte? Um fato assim é honra? Ou é vergonha?...” (ROSA, 2001, p. 290)

Tanto Titão Passos, quanto Sô Candelário respondem que um fato como este seria vergonha. E Riobaldo prossegue:

> - “A ver. Mas, se a gente der condena de absolvido: soltar este homem Zé Bebelo, a mãvazias, punido só pela derrota que levou – então, eu acho, é fama grande. Fama de glória: que primeiro vencemos, e depois soltamos...” (ROSA, 2001, p. 291)

Sô Candelário completa:

> - “...Seja a fama de glória... Todo o mundo vai falar nisso, por muito anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e lugares. Hão de botar verso em feira, assunto de sair até divulgado em jornal de cidade...” (ROSA, 2001, p. 292)

Finalizada a participação dos jagunços, nas acusações, Joca Ramiro concede a palavra a Zé Bebelo, que, entre transformado pelo próprio evento e malicioso, elogia o julgamento como evidência de civilidade no sertão e, mais uma vez, sinaliza o embate entre a tradição e o novo:

> - “Agradeço os que por mim bem falaram e puniram... Vou depor. Vim para o Norte, pois vim, com guerra e gastos, à frente de meus homens, minha guerra... (...) Ah, este Norte em remanência: progresso forte, fartura para todos, a alegria nacional! Mas, no em mesmo, o afã de política, eu tive e não tenho mais... A gente tem de sair do sertão! Mais só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro... Agora perdi. Estou preso. (...) De ter sido guardado vivo e estar defronte de julgamento, isto é que eu louvo, e que me praz. Prova de que vós nossos jagunços do Norte são civilizados de calibre: que não matam com o distrair de mão um qualquer inimigo pegado. Isso aqui não são essas estrebarias... (ROSA, 2001, p. 295-295)

Após a fala de Zé Bebelo, é a vez da fala e da sentença de Joca Ramiro, que decide pela absolvição do réu, com a condição de que ele parta para outras terras e não volte ao sertão enquanto vivo estiver Joca Ramiro. Tal como Ricardão, Joca Ramiro se lembra também dos coronéis e das forças políticas do sertão; sem, contudo, fazer do compromisso com eles o único fator de peso na decisão. Líder, Joca Ramiro assume a responsabilidade da liderança e define o futuro imediato da guerra:

> - “O Julgamento é meu, sentença que dou vale em todo este norte. Meu povo me honra. Sou amigo dos meus amigos políticos, mas não sou criado deles, nem cacundeiro. A sentença vale. A decisão. O senhor reconhece?
> (...)
> - “Bem. Se eu consentir o senhor ir-se embora para Goiás, o senhor põe a palavra, e vai?”
> (...)

> - “Até enquanto eu vivo for, ou não der contra-ordem...” (ROSA, 2001, p. 296-297)

Assim que a sentença é dada e Zé Bebelo responde positivamente às perguntas e condições de Joca Ramiro, as pessoas começam a se movimentar e desfazer a cena. Riobaldo conta que, neste momento, os jagunços já estavam cansados do julgamento e sentiam alguma fome; ele também vai no rumo dos jagunços. *Diadorim me chamou, fomos caminhando, no meio da queleléia do povo*. (ROSA, 2001, p. 297). E é de se notar que a palavra *povo*, não muito constante na narrativa de Riobaldo, aparece no prólogo do julgamento, episódio que, certamente, acrescenta um significado político ao ajuntamento de jagunços nalguma parte do sertão, preenchendo-os, mesmo que apenas por um momento, com a substância que compõem um *povo*, se a palavra for tomada em seu sentido político.

Observa-se, ainda, que no julgamento da Fazenda Sempre-Verde[133], o uso da palavra demarca a hierarquia entre os jagunços, na medida em que primeiro falam as potentes chefias para, só depois, poderem falar os jagunços comuns. No entanto, a mesma palavra, por mais que hierarquizada, é acessível aos jagunços pouco familiarizados com ela. Quando Joca Ramiro insiste para que *seus filhos* façam defesa ou acusação, até mesmo o Dôsno, groteiro ou o Gú, beiradeiro, podem falar. Aqueles jagunços que noutra feita, afiam os dentes, babando sangue, para ter arma no corpo, recebem, no momento do julgamento, o convite de pensarem a guerra, em seus rumos e fazerem sua opção, em relação a ela, por meio da palavra. É a palavra, transmutada em votos, que vai decidir o destino da guerra. É na soma da palavra dos líderes com a palavra dos jagunços que se vai ancorar a decisão de Joca Ramiro – decisão que, provavelmente, ficará marcada na memória coletiva daquele sertão. Como Riobaldo desconfiou, desde o princípio, desde antes mesmo do julgamento acontecer, era tudo por glória.

---

[133] Tal como na assembleia do “Canto II”, da *Ilíada*, em que a palavra decide a guerra. Como dito, o paralelo entre os dois episódios será feito em discussão posterior.

O julgamento como modernização conservadora: Oliveira Vianna dentro da obra literária

> A partir desse modo de ver e de reconhecer no *Grande Sertão* também uma teatralização de nossa vida político-institucional (...), apreciamos o embate entre o militarismo de Hermes da Fonseca (o Hermógenes?) e o civilismo de Rui Barbosa (Zé Bebelo?); porém, reinando sobre eles, como a resultante que assimilava a autoridade e a ação militar de um e a civilidade e o reconhecimento dos limites da lei do outro (...).
> (RONCARI, 2004, p. 293)

O episódio do julgamento na Fazenda Sempre-Verde, para o crítico literário Luiz Roncari, representou *escolha, altura, ganho de civilização, formação e vida* (RONCARI, 2004, p. 261). Segundo o autor, o episódio é singular, por ser proposto e concretizado conforme a ação humana e não conforme o acaso. O julgamento não era algo impossível de ser evitado, tanto para estruturação da trama, quanto para o que Roncari chama de *o destino do herói* (RONCARI, 2004, p. 262). O acontecimento fugia ao campo da aventura, sendo realização da vontade e da ação humana, a qual, nesse ponto, ousou contrariar *o costume e a determinação do espaço guerreiro* (RONCARI, 2004, p. 262). O julgamento era altamente estranho àquele ambiente: uma instituição tipicamente civil, própria à cidade, marco de civilização e de urbanidade, cujo objetivo não era outro senão o de superar as soluções violentas da vida guerreira dos jagunços.

De acordo com a leitura crítica de Roncari, o julgamento é o ponto de inflexão, por excelência, em que os dois extremos, que se ponteiam ao longo de toda a trama, encontram-se com mais vigor. Na cena, vê-se, mais condensado, o embate entre *civilização e barbárie, ordem e desordem, instituição e costume, urbanidade e violência, moderno e arcaico* (RONCARI, 2004, p. 263) – embate que se faz sentir no decorrer de todo o *Grande Sertão: Veredas*.

O processo do tribunal cumpriria, segundo o crítico, duas representações. A primeira concernente à formação do heroi num universo plenamente estratificado e sem padrões civilizatórios fixados. A segunda concernente à estruturação do sertão, marcada pelas possibilidades desafiantes de incorporação das instituições modernas e civilizadas pelo sertão rústico. O tribunal aponta, ainda, para a tentativa, levada a cabo por Joca Ramiro, de instaurar naquele ambiente uma ordem diversa da que se apresentava – essa, por sua vez, registrada pela *crônica histórica* (RONCARI, 2004, p. 264), qual seja a do banditismo social do sertão. A nova ordem buscava fugir ao conflito

entre as forças locais e legais ou entre as forças do poder privado, fazendeiros e seus jagunços, e as do poder público, Zé Bebelo e seus soldados.

O julgamento, porém, inaugura uma instituição ambígua: incorporando o costume, ela, concomitantemente, faz o costume incorporá-la, ao invés de exterminá-lo, ao impor-se como ordem. A civilização, no episódio, é então experimentada não enquanto oposto da barbárie do sertão, mas enquanto algo que se pode combinar com ela, criando a partir dessa combinação uma forma nova; um sertão novo e velho e, segundo Roncari, *ainda mais sertão*.

> O que o julgamento parecia fundar era uma instituição que incorporava o costume (e vice-versa), em vez de simplesmente combatê-lo por erradicá-lo e substituí-lo por uma ordem artificial vinda de fora. Isto é o que tentava Zé Bebelo e usava para isso os mesmo meios violentos dos jagunços. Entretanto, como resultado da experiência do julgamento, tudo parecia revirar e o sertão tornava-se ainda mais sertão. De alguma forma, o Brasil era ali também alegorizado, como um enorme espaço periférico, dominado por relações ásperas e arcaicas, experimentando as possibilidades de civilização. (RONCARI, 2004, p. 265)

Ao exigir o julgamento correto, legal, Zé Bebelo interfere nas leis do costume da jagunçagem, exigindo algo que, então, além de escapar ao costume, sendo estranho a ele, implicava fazer o chefe abdicar de uma parcela de poder que detinha sobre a vida e sobre a morte de todos enredados naquele costume. A vontade de justiça, assim, nesse instante acaba por significar também a aceitação, por parte do líder, do limite de sua autoridade. Ao conceder o julgamento, portanto, Joca Ramiro, *deixa ver* (RONCARI, 2004, p. 270) a altura do poder de justiça que portava – a qual o completava, dando-lhe plenitude real, tornando-o quase divino; messias; acima do bem e do mal.

O tribunal do sertão reúne, em si, o drama do destino de um povo e, para o autor, o rito de um ato conciliador, entre civilização e barbárie, que por ser tão magnânimo e inédito, deve ser sempre repetido e o é, sempre que lido. Não pertencendo ao passado, esse momento de distribuição da palavra fez emergir o povo-massa, flagrando, nele, valores e pensamentos revelados diante da possibilidade da mudança. Esses valores e pensamentos foram, como Zé Bebelo, também julgados pela tradição dos costumes, e, por outro lado, como o sertão, pela modernidade.

> Porém, o efeito maior da dramatização do episódio é o da sua presentificação, quer dizer, ele volta a ser reencenado a cada vez que é lido, como se não fosse suficiente narrá-lo com um fato acabado e só do passado. Um momento tão alto e inédito não poderia ser apresentado como finito e restrito a um tempo que já se foi, seria preciso mais do que recordá-lo, mas revivê-lo sempre, para assim

> permanecer na memória do leitor, como um presente vivo de algo ainda não superado. Como leitor/ espectador, ele pode apreciá-lo mais de perto, como se fosse também um participante, transformando-se, com isso, não só numa sua testemunha, mas também numa sua personagem. Desse modo, drama – conflito que define o destino de um sujeito e de um povo – e rito – repetição de um ato que deve sempre ser revivido como num culto, para restabelecer-se o contato que contorna a violência – reúnem-se aqui no tribunal do sertão. (RONCARI, 2004, p. 297)

O esforço metodológico de Roncari é por *desentranhar*, no plano alegórico do livro, escavar, nele, a busca de sentido.[134] É aos sentidos históricos que se atém o estudioso. E, para ele, esses sentidos aludidos na ficção rosiana são demarcados no tempo. Conforme a análise, o tempo da narrativa refere-se ao tempo da Primeira República Brasileira. Guimarães Rosa, em sua prática e em suas representações literárias do poder teria sido herdeiro de uma concepção de história e de sertão, que enxerga na civilização brasileira o problema da *assimilação*. Nesse problema da *assimilação*, os antagonismos, em especial, passado e presente, enfrentam-se, sem que consigam negociar a sobrevivência de ambos. O presente histórico pode assimilar tradições, costumes, marcas arcaizantes da língua, mitos, mas não necessariamente o fará. Para essa tradição, contemporânea a Guimarães Rosa, a modernização muito mais buscou extinguir o passado, que o preservar.

Existiria no texto de Guimarães Rosa, *uma camada histórico-alegórica construída principalmente com base nas revisões e novas interpretações que se começou a fazer da história do Brasil na década de 1920* (RONCARI, 2004, p. 318). Não obstante, por mais demarcada no tempo que esteja a narrativa, de acordo com Roncari, no texto e nas personagens, pode-se ver uma mistura eclética. Nesse sentido, há uma demarcação cronológica, mas os sentidos históricos que perpassam a narrativa são mais vastos que tal demarcação. A literatura pode, então, na leitura do crítico reunir em seus elementos, representações que ultrapassam os sentidos restritos, fazendo confluir simbólico e alegórico, universal e particular, mítico e histórico.

É assim que as figuras condensadas das personagens revelam muito sobre o Brasil, mas extrapolam essa realidade. Na personagem de Zé Bebelo, por exemplo,

---

[134] Ver-se-á que a pesquisa que se apresenta buscou se atentar, em cada um dos estudos críticos abordados – seja neste, de Luiz Roncari, seja nos próximos – para as expressões que demarcam a relação entre história e literatura, uma vez que se acredita que elas traduzem a opção metodológica do crítico.

Roncari enxerga tanto Hermes, o deus mitológico, quanto Rui Barbosa. Enxerga em seu discurso da extensão da ação governamental para o interior, com a promoção do progresso material, bem como a afirmação de uma identidade nacional que se sobrepõe às solidariedades locais, tanto um apelo ao discurso dominante nos anos 50, época da publicação do livro, quanto um apelo à gestação desse discurso, ainda portador de novidade para os anos 20 e 30, com o tenentismo e getulismo e, mais, um apelo, ainda, ao momento em que tal discurso era plena novidade, período das décadas de 10 e 20, quando se situa a ação do romance para o autor. Mas é o mesmo Zé Bebelo, que além de visionário, porta em si uma camada divina, sobrevive às guerras e a sua movimentação incessante, busca tirar lucro de tudo, quer o comércio e a memória:

> Guimarães reúne sob um mesmo nome ou numa mesma personagem elementos de diferentes ordens e condensa e embaralha nele várias dimensões: e empírica, a histórica, a mítica e a cósmica. Do mesmo modo, ele junta personagens de tempos distintos, num mesmo espaço, o que o autor deve ter aprendido com Dante. (RONCARI, 2004, p. 292)

Decifrar essas camadas imiscuídas numa mesma personagem é operação essencial, segundo Roncari, para se entender o tribunal que toma lugar na Sempre-Verde, tendo em vista os conteúdos que estão nele representados. No julgamento, não estão representados nem apenas homens nem somente deuses, fosse o caso a cena seria uma alegoria simples e, para o crítico, não o é. São, sim, representações de elementos mais permanentes que os homens, mais vulneráveis que os deuses e que podem ser reunidos pela literatura, se bem que serão consumidos pelo tempo da história. Ao fazer os chefes jagunços se assemelharem a deuses, a literatura extravasaria, segundo Roncari, os fatos e a condição humana, permitindo que o leitor apreenda uma significação mais ampla da história e da realidade, para além do particular e do empírico, que não conseguiriam, por si, fugir da imagem caótica do tempo.

A história e o embate de forças envolvidas é, claramente, alegorizado na trama de *Grande Sertão: Veredas*, na abordagem crítica de Luiz Roncari, embora o autor afirme que Guimarães Rosa reúna, em sua composição, muito mais do que a alegoria de uma história do sertão brasileiro. Nessa alegoria, encenar-se-iam, as forças da política brasileira: uma, de preservação total da tradição; outra, de exterminação total

da tradição; e uma terceira, de mistura da tradição com a modernidade. Reconhecer-se-ia esse conflito da história nas personagens do romance, sobretudo Medeiro Vaz, Joca Ramiro e Zé Bebelo – estes dois últimos face a face no julgamento. A literatura, podendo fugir do particular e da história empírica, buscaria no mito e no universal, elementos para destacar a história da, já mencionada, imagem caótica do tempo. Ao fazê-lo, contudo, é o que parece sugerir a leitura crítica de Roncari, Guimarães Rosa teria aglutinado, talvez apenas com mais beleza, o que historiadores e pensadores brasileiros – com projetos distintos de interpretação e influências variadas, a ponto de suas obras serem quase excludentes entre si – teriam concluído sobre a história do Brasil. No enredo, Roncari encontra referências a Alceu Amoroso Lima, a Sérgio Buarque de Holanda, a Gilberto Freyre, dentre outros importantes nomes do pensamento brasileiro. Mas o crítico encontra, sobretudo, pesando na interpretação que o próprio Rosa faz do sertão, a referência a Oliveira Vianna. O romance, assim, *deixa ver* – expressão que o crítico repete para dizer do que a literatura realiza se pensada em relação à história – um Brasil teorizado. É como se a matéria historicamente dada, novamente[135], sobrepusesse-se à imaginária.

> É isso que nos permite o campo literário: domar a imaginação com o rigor da intuição intelectual, que é uma capacidade de filtrar e distinguir o essencial do acessório, o que está além das manifestações, embora não seja independente delas. Com isso podemos apreender o que está de fato em jogo na história, cabendo a nós captar e revelar através da figuração o que há de conhecido no desconhecido, de repetitivo, ainda que de modo particularizado, no aparentemente inédito. No nosso caso em estudo, o desafio é o de tentarmos apreender como o novo espírito do tempo passageiro é julgado pela fixidez e permanência da tradição, ao representar o movimento e o trânsito do histórico como o encontro de dois ventos (...). (RONCARI, 2004, p. 293)

É como se a literatura fugisse da história para melhor explicá-la, buscando para além dos elementos particulares e empíricos, aqueles que universais e míticos, dariam inteligibilidade a ocorrências, em princípio, caóticas. Mas é como, também, se o crítico

[135] Retomando as expressões que Walnice Nogueira Galvão – *matéria historicamente dada* e *matéria imaginária* – utilizou em seu estudo aludido anteriormente e, também, a leitura que se fez sobre tal estudo, no capítulo anterior, em que se observou o quanto a literatura fica reduzida se utilizada para dizer aquilo que a historiografia, por seu turno, já teria dito.

buscasse enxergar todos esses elementos para perceber, na literatura, uma forma de explicar a história já explicada pela historiografia[136].

Para explicar a casa enorme da Fazenda Sempre-Verde, onde ocorre o julgamento, que dá a Joca Ramiro a segurança da tradição, Roncari busca a casa grande de Gilberto Freyre: *Lá, a casa-grande, escondida atrás da moita do substitutivo "casa enorme", o totem da sociedade patriarcal brasileira, ficava sobranceira ao eirado* (RONCARI, 2004, p. 298). Para explicar as aparências dos jagunços, que participam do julgamento, o autor recorre à visão do mulato e do cafuzo, do tipo mestiço do brasileiro enfim, também explicados na obra freyriana. Ou para explicar ainda mais, Roncari cita Oliveira Vianna[137]: *Oliveira Vianna dá a descrição do jagunço feito por Urbino Vianna, em Bandeiras e sertanistas baianos. Aí, ele parece como o complemento e instrumento de poder de violência e de desmando dos senhores rurais* (RONCARI, 2004, p. 313).

Para explicar o *compadrio* entre Hermógenes e Ricardão ou, por outro lado, entre Sô Candelário, Titão Passos e João Goanhá, Roncari recorre ao *compadrio* explicado por Oliveira Vianna:

> O compadrio é, realmente, talvez mais do que a consangüinidade, a fonte mais fecunda de solidariedade familiar no interior. Constitui uma espécie de parentesco ideológico e espiritual, porque de natureza religiosa; mas – (...) cria laços de afinidade inter-pessoal tão fortes como o do próprio sangue, gerando um código de deveres morais iguais aos de pai e filho, de irmão e irmão. (Vianna, 1949, p. 263) (VIANNA apud RONCARI, 2004, p. 311).

Para explicar mandonismos locais e fazer entender os laços de subordinação próprios à organização hierárquica da jagunçagem, mais uma vez Oliveira Vianna:

> Oliveira Vianna, a partir do que ele considerava serem os costumes políticos, "capacidade para organizar e exercer os poderes públicos", dividia a população brasileira em três grandes grupos: o do Extremo-Sul, o do Centro-Sul e o do Nordeste, sendo que este seria composto "pelas populações sertanejas propriamente ditas". E o que caracterizaria este último, se deixado seguir espontaneamente os seus costumes, seria a tendência ao domínio pessoal, com o estabelecimento de laços de subordinação de caráter quase religioso, semelhante a uma monarquia divinamente legitimada. (RONCARI, 2004, p. 306-307)

---

[136] As citações das notas explicativas da obra de Roncari serão bastante citadas doravante, uma vez que se pretende demonstrar quão dependente das proposições de Oliveira Vianna é a leitura que o crítico faz de ficção rosiana e o quanto isso, certamente, reduz o significado e o conhecimento que a literatura, por si, pode fornecer.

[137] As explicações e os paralelos com Oliveira Vianna e outros historiadores e sociólogos da primeira metade do século XX aparecem, na obra de Roncari, sempre em notas de fim de página.

Para explicar a presença patriarcal, a grande propriedade familiar, os lares protetores, que serviam de alternativa e refúgio ao jagunço, a análise de Limeira Tejo – mas, citado por Oliveira Vianna:

> Limeira Tejo descreve como os membros das famílias agrárias erigiam-se em continuadores do passado e de seus antecessores, e como, para afirmar o que se constituía numa marca fundamental de suas personalidades ostentavam os objetos e propriedades herdadas. (RONCARI, 2004, p. 289)

E para explicar o julgamento, como não poderia ser diferente, Roncari cita Oliveira Vianna, identificando, a partir da proposição dele, a apreensão de Guimarães Rosa de um momento raro em que se institucionaliza um aspecto da vida regido pelo arcaísmo habitual, enraizado na história. Com a institucionalização desse aspecto, o sentido da novidade se inverte e, assim, a mudança acaba por revigorar e fortalecer a tradição, criando o que seria uma espécie de modernidade conservadora. Mesmo, então, no que o enredo revela de destoante da história institucional brasileira, Roncari enxerga, ao redor, o molde de Oliveira Vianna.

> O processo de montagem e de adaptação do tribunal do *Grande Sertão* à hierarquia e aos valores dos homens do lugar, aos seus usos e costumes, contrasta fortemente com toda a história institucional brasileira, segundo a compreensão de Oliveira Vianna, sempre ágil em copiar e imitar os modelos externos, geralmente pouco condizentes com a realidade do país, para onde foram transplantados. (RONCARI, 2004, p. 299-300)

Para explicar, ainda, a não-aceitação do novo, enquanto força arrasadora e destrutiva, de negação do passado; para explicar a ação de Joca Ramiro, que representa tanto assimilação quanto continuidade, as ideias de Oliveira Vianna, mas também de Alberto Torres e Azevedo Amaral, analisados por Antonio Candido.

> Vem muito ao encontro do que foi dito a apreciação de Antonio Candido sobre Oliveira Vianna e o pensamento conservador do período, como eles viam o papel das elites e a sua relação com o povo massa. (RONCARI, 2004, p. 304)

Em notas, enfim, segue-se a explicação de conceitos, práticas, tipos sociais que se encontram na trama de *Grande Sertão: Veredas*. As explicações dadas acerca de tais conceitos, práticas ou tipos são provenientes da tradição intelectual brasileira da primeira metade do século XX, desenvolvida, sobretudo, por historiadores ou sociólogos. Guimarães Rosa, destarte, de acordo com o estudo de Roncari, navega conforme a corrente deles, por mais contraditório que isso possa parecer, já que, muitos dos autores referenciados são contraditórios entre si. Nota-se, porém, que o texto

rosiano mantém especial afinidade com as proposições de Oliveira Vianna - como buscaram mostrar os excertos citados. O literato muda a forma, mas compartilha as conclusões. Esses pensadores da história brasileira aludidos, sobretudo a figura de Oliveira Vianna, endossam tanto a leitura que Rosa faz da história, sem que a ficção rosiana possa ir além da historiografia; quanto a que Roncari faz de Rosa, sem que sua leitura crítica perceba, enfim, em que literatura e historiografia diferem, de modo assim a se poderem completar.

> Como temos visto, algumas das ideias e teorias de Oliveira Vianna parecem sustentar muitas das representações de Guimarães Rosa. (...) Entretanto, analisando a obra de Guimarães Rosa, pude verificar que a teoria interpretativa de Oliveira Vianna sobre a vida política e institucional brasileira moldava praticamente a sua representação dessa instância histórica. Assim, acabei encontrando Oliveira Vianna dentro da obra literária e da visão do autor, como um seu fator ideológico de sustentação importante, e não fora, como teoria histórica explicativa da realidade empírica na qual se passava a ação do livro. (RONCARI, 2004, p. 274)

Luiz Roncari, enfim, dá ao romance de Guimarães Rosa não muito mais que o mérito de confirmar, por meio de uma estória no Brasil sertanejo, as teses histórico-sociológicas do período. Tal como no estudo de Walnice Galvão, a *matéria historicamente dada* restringe a liberdade criadora da literatura e serve para ilustrar o já dito de outras formas - uma delas, em especial, a obra de Oliveira Vianna.

O julgamento como sonho truncado: a literatura e os momentos interrompidos

> Mas Joca Ramiro deixou, também, enraizada na memória do Sertão
> um sonho truncado que o jagunço Tatarana iria reencontrar, algum tempo depois, numa
> noite de lua escondida, na encruzilhada
> repleta de sortilégios das Veredas-Mortas.
> (STARLING, 1999, p.122)

Para Heloísa Starling, o julgamento que ocorre na Fazenda Sempre-Verde, em *Grande Sertão: Veredas* deixa enraizado na memória do sertão, *um sonho truncado* (STARLING, 1999, p. 129). Esse *sonho truncado* e, portanto, suporte de algo não acabado, pouco claro, mas positivo, caso contrário não seria um sonho, gera consequências. Em Riobaldo, a experiência do julgamento preserva uma dose de

esperança, de *redenção*[138], bem como preserva o desejo pela ação correta e tanto quanto preserva o eco da fala de Zé Bebelo, que traduz a transformação inexorável do mundo ou, mais pontualmente, do sertão. Nesse sentido, o julgamento é pensado enquanto um esforço, no sertão, de aproximação da utopia política, que redime, de alguma forma o passado.

O julgamento, segundo a autora, parece ser mais forte por aquilo que ele desperta, do que, exatamente, por aquilo que ele realiza. Nesse *sonho truncado*, ao qual, portanto, falta algo, o projeto literário de Rosa, mais uma vez, sinaliza a ausência. Embora o julgamento não seja o gesto de fundação da política por excelência, o qual no sertão cabe à atitude de Medeiro Vaz, a cena não deixa de poder ser visualizada como momento de *refundação*; o que ajuda a entender a força que Joca Ramiro tem. O pai de Diadorim não seria o fundador de uma lei para o sertão, mas teria buscado fundá-la novamente a fim de perpetuá-la. Joca Ramiro teria sabido receber de volta o que se perdeu no tempo. Sua personagem demarcaria, então, bem mais que o comportamento de um messias; demarcaria a possibilidade da ficção de, ademais de dizer o que não foi registrado pela pena da história, resgatar, no momento interrompido ou no momento da perda, o ponto em que se pode continuar a utopia, não para esgotá-la, nem para completar e dar fim à história interrompida, mas para tatear soluções para os impasses da vida. Buscando uma lei nova, o chefe não pôde decretá-la, mas

> apesar disso, sobrou uma história para ser contada, ao mesmo tempo o rastro e a promessa de um momento privilegiado, uma dessas situações únicas que por vezes acontecem, interrompem o movimento circular da vida cotidiana para revelar uma possibilidade até então insuspeitada e brilham, de súbito, no tempo, como a ramagem do agrião na noite (...) (STARLING, 1999, p. 93)

Fica claro que, na leitura de Heloísa Starling, o episódio sinaliza para as possibilidades que se abrem no sertão rosiano. Na Fazenda Sempre-Verde, tradição e possibilidade ou passado e futuro se encontram. Cheio de risco, o evento serve de acesso: é a *refundação* que ali sobrevém; aponta para o que ficou incompleto no

[138] Mais um conceito benjaminiano que atua enquanto operador na leitura de Starling, tendo em vista os outros conceitos que já foram abordados no capítulo anterior.

momento anterior, qual seja o de fundação e, portanto, para *uma espécie de vir a ser e desaparecer que indica o perigo de sua própria destruição* (STARLING, 1999, p.121)[139].

De qualquer maneira, por mais que o julgamento enraíze, na memória do sertão, um sonho incompleto; para a estudiosa, o que ocorre na Fazenda Sempre-Verde subverte a fronteira que separa espetáculo e espectadores, bem como subverte as fronteiras múltiplas que separam os espectadores entre si. Nessa leitura, o julgamento calha como *representação* – conceito, que lembra a autora, é comum tanto ao teatro quanto à política. Destarte, se a cena entrevê o que não houve, ela também representa: numa face da moeda, a dimensão simbólica do gesto fundador da política, sua condição imaginária, que obriga as gerações seguintes a resguardarem o ato inicial; noutra face, a máscara e simulacro, que podem servir de instrumentos para fraudar e para fingir, para cultivar aparências e para alienar.

A ambiguidade, porém, da representação encenada pelo episódio, especialmente decorrente da ação de Joca Ramiro, também este, personagem tão ambíguo, agrega uma dupla simbologia agregada àquele espaço[140]. Em primeiro lugar, inaugura-se com o julgamento uma instância jurídica que compartilha um processo decisório. Em segundo, o episódio marca o reconhecimento do direito de cada um de participar de um assunto público, como era aquele; o julgamento é tomado enquanto instância jurídica de compartilhamento de uma decisão e de reconhecimento do direito de cada um dos jagunços e chefes de participarem da decisão. Para aprofundar a ambiguidade, o episódio inicia-se sem que seja possível saber se o julgamento é um truque banal ou se serve como acesso para o evento fundador. A ambiguidade é tamanha que nem mesmo Joca Ramiro parece dar conta de solvê-la.

Contudo, nem a instância jurídica que trabalha de forma conjunta a decisão, nem o direito de todos de interferirem nos assuntos públicos se enraízam nos costumes da gente do sertão. Após o julgamento, a guerra jagunça irá continuar. O julgamento é, completamente, desfeito. Algo do episódio, porém, permanece. A experiência crava na

---

[139] O movimento de *vir a ser e desaparecer*, tratado pela autora, faz referência a Hannah Arendt. De fato, a retração da cena pública com o fim do julgamento sinaliza a fragilidade do gesto refundador, como se verá adiante.

[140] Note-se o vocabulário utilizado por Titão Passos. A personagem lança mão da solução por meio do voto, o que, tendo em vista sua experiência em participar do júri em Januária, agrega essa dupla simbologia da qual fala Starling.

memória aquilo que o futuro poderá julgar como possível e, talvez assim, instalar enquanto prática naquele ambiente.

A cena do julgamento de Zé Bebelo diz sobre o sertão e, por conseguinte, diz sobre o País, mas naquilo que permanece em aberto, naquilo que pode ser feito, que não teve fim, nem foi, de fato, realizado. E é apontando para a lacuna, que o episódio permite entrever alternativas políticas. Joca Ramiro, por exemplo, fez-se revelar: para ele, o ato de julgar servia, sim, ao esforço de compreender o passado e a forma do julgamento, para além disso, sinalizava a associação que o chefe mesmo fazia entre a ideia da justiça e a ideia de construção pública da igualdade. A personagem, ainda, levava tudo isso mais fundo ao fazer propagar entre os mais de quinhentos jagunços aglomerados na fazenda *o questionamento acerca do que deve ser julgado legítimo ou ilegítimo no Sertão* (STARLING, 1999, p. 103). Ou, noutro exemplo, Hermógenes, que na defesa intransigente da lei, deixou-se também revelar: recolocou o mal como referência da ética e da política; mostrou o mal ser resultado de uma escolha e resultado, no limite, da liberdade radical do ser humano. Ou, ainda, Titão Passos, que, mais que os outros chefes, percebeu a profundidade da novidade do júri no sertão, confiando na finalidade mesma de um julgamento que não é outra a não ser fazer justiça, de garantir direitos reciprocamente iguais, sem violar as regras do sertão, por mais que inaugurando essa nova instância e, assim, repetindo na banda à esquerda do São Francisco, aquilo que já vivera noutra banda, à direita do rio, a banda cidadã.

O julgamento no sertão, na leitura de Starling, é, certamente, um episódio que devora as fronteiras históricas, para mais iluminar aquilo que a história poderia ter sido[141]. Nesse sentido, o julgamento parece tratar de um sertão que é real na medida em que o real porta sempre aquilo que clama por ser modificado; a cena revela as possibilidades de transformação desse sertão. Não é à toa que há algo de muito verdadeiro no grito de Riobaldo, responsável por preservar a vida de Zé Bebelo:

> verdadeiro, porque se referia a um segredo autêntico, a algo que nunca se havia tornado público e que existia apenas como intenção de potencialidade que ele próprio não conseguiu dotar de concretude. (STARLING, 1999, p. 94)

Esse grito, embora verdadeiro, é, ao mesmo tempo, falso. Para a estudiosa, a ordem de Riobaldo, no momento da captura de Zé Bebelo, foi *falsa* por ser uma ilusão

[141] Essa ideia foi trabalhada pela autora e abordada no segundo capítulo do presente trabalho.

dirigida aos inimigos da presa; *inventada* por ser um pseudofato, destinado a substituir a realidade e, especialmente, *verdadeira*, por gerar o comprometimento daqueles que a ouviram. Os jagunços, então, ao aceitarem-na sem hesitação, com a exceção de apenas um deles, que mais se assusta do que desconfia, sinalizam a dimensão veraz que a ordem portava, mesmo sendo falsa e inventada. Os jagunços, de fato, não duvidaram da ordem. A mentira de Riobaldo acabou por dar oportunidade ao que não era dos usos, mas só o pôde fazê-lo pela reação do chefe. Tal como a natureza de Zé Bebelo, Joca Ramiro carregava a prontidão em *introduzir uma brecha na trama dos fatos* (STARLING, 1999, p. 95). As personagens, nesse instante, flagram as curvas da história; que mudam, num átimo, o curso que mais se podia dela esperar. A intervenção de Riobaldo oportuniza uma irrealidade, que passa, pela resposta de Joca Ramiro, a portar uma certeza. Ao paradoxo, a literatura serve bem. Para Starling, houve no exercício do julgamento,

> uma oportunidade inédita de se fazer a experiência política da vida em comum, posto que a ideia do júri proposto por Joca Ramiro, situava a direção real da sociedade nas mãos dos governados ou de uma porção dentre eles, espalhando no meio de toda aquela gente algumas virtudes cívicas: a prática de eqüidade, o amor à independência, o exercício da responsabilidade política, o combate ao egoísmo, a formação do discernimento (...) (STARLING, 1999, p. 113)

A ficção, no episódio, quase que num mecanismo metalinguístico, encena a mentira ou o resultado que a mentira acatada pode ter enquanto verdade acatada. Para a crítica, a mentira de Riobaldo, aproxima-se da mentira política tradicional, que visa particularidades; mas ao incorporá-la Joca Ramiro faz com que ela transcenda o alvo inimigo:

> Como Joca Ramiro, por exemplo, contava Riobaldo, transmutando a ideia do julgamento numa extraordinária novidade, em princípio tão inverossímil quanto parecia ser a possibilidade de ocorrer, no centro do Sertão, um debate sobre o justo e o injusto, o legítimo e o ilegítimo, travado por homens que a um só tempo falavam uns com os outros, compareciam uns frente aos outros (...). (STARLING, 1999, p. 97)[142]

Por certo, a ordem de Riobaldo preserva a vida de Zé Bebelo na hora iminente de sua morte e contraria o costume da guerra de jagunços. Talvez, sugere a autora,

[142] Starling finaliza o raciocínio fazendo referência a Claude Leffort, com uma citação que alude os jagunços presentes na cena do julgamento a testemunhas e também juízes uns dos outros.

uma ordem tão inusitada e sem precedentes no sertão, *em flagrante oposição ao costume e à lei* (STARLING, 1999, p.94), só tenha podido ser plausível por ser remetida a Joca Ramiro. Só ele poderia receber e lidar com a mentira inventada contrariando a lógica da solução violenta, ordinariamente, empregada. Conta também, na leitura da autora, outro fator, que no outro extremo, pode ajudar a explicar a veracidade da ordem. Se, por um lado, Joca Ramiro podia instalar a novidade, romper com a tradição da solução violenta, sendo nesse sentido moderno; por outro, mesmo diante da surpresa ou da ordem não usual, a condição de jagunço é obedecer[143]. Sem que haja referência ao conceito de *mentalidade* ou seu afim, *utensilagem mental*, nem tampouco referência aos estudos historiográficos que se utilizaram de tais conceitos como justificativa metodológica para estabelecer o diálogo entre a história e a literatura; ainda assim, nessa apreensão que a autora faz da visão de mundo dos jagunços, seria possível arriscar que, ao menos aí, conforme a leitura da crítica, a literatura é uma ferramenta rica e legítima para acessar a forma como um determinado agrupamento de homens, como é o caso dos jagunços, vê o mundo e lida com o poder.

Nessa proposta de ler o julgamento como chave para se entender o projeto literário de Rosa, bem como o de tentar desvendar o que é que uma ordem falsa guarda de verdadeiro, Starling parece, novamente, aludir à noção de movimento, que exibe aquilo que pode deixar de ser e aquilo que pode vir a ser. E o julgamento da Fazenda Sempre-Verde sinaliza, pela ficção, o movimento do sertão. Para a autora, o julgamento rompeu com *os automatismos do cotidiano* (STARLING, 1999, p. 98) e, mais, trouxe, *o germe de outras possibilidades de vida* (*idem*). O julgamento, por forjado que tenha sido, foi experimentado por todos que dele participaram. E tal experiência foi tanto mais radical por não contar com a segurança e a determinação que tanto o costume quanto a lei oferecem.

Embora imiscuída ao habitual, em mais de um ponto, a novidade marca o momento. Por mais arraigada que fosse a condição de obedecer ao chefe, os jagunços, no decorrer da cena, têm a oportunidade inédita da fala. Para Starling, Riobaldo, sim,

---

[143] Mais uma vez, a ficção rosiana diz de como se comporta um povo, como pensa e como reage. No caso dos estudos abordados no primeiro capítulo que se utilizaram da literatura para acessar a mentalidade de um povo; uma comunidade num certo contexto, destacam-se os estudos de Sérgio Buarque de Holanda e de Febvre.

toma a palavra como quem incorpora um direito – diferente dos outros jagunços, que enxergam apenas uma concessão onde Riobaldo enxerga um direito. Ao proferir sua opinião no julgamento, Riobaldo como que se dirige à consciência pública, da qual espera uma confirmação. A autora ainda entende que, após sua fala, ele dá mostras de reconhecer o real significado de suas palavras, as quais traduzem *a reivindicação de um direito indissociável do sentido estritamente político daquele espaço* (STARLING, 1999, p. 117), qual seja o de ser e estar para os outros enquanto semelhante. Em sua fala, ainda, há como ir para além desse significado, de modo a perceber em que se amparava tal reivindicação. Conforme a leitura da estudiosa, nesse momento, era a própria jagunçada amparo para a reivindicação: *uma gente que até aquele momento continuava creditando a própria fala à generosidade de uma permissão fora do comum, que acatavam obedientes* (STARLING, 1999, p. 117).

O gesto de Joca Ramiro, de conceder aos homens o direito comum de ação e de opinião e de manter a separação entre quem manda ou concede tal direito e quem obedece, sugere não apenas a forma com que Joca Ramiro enfrenta o problema político, também enfrentado por Medeiro Vaz, no que tange a sobrevivência do espaço público e o seu alargamento. A ação do chefe permite acessar o homem comum do sertão, na medida em que faz ver que ele depende de um líder, como próprio Joca Ramiro ou mesmo Medeiro Vaz, para orientar o mundo. Esse homem comum do sertão para Joca Ramiro, na leitura de Starling, parecia ser capaz apenas de se orientar e orientar o mundo através de uma noção de poder específica, ancorada na relação de ordem e obediência. Nesse quadro, o poder, para o jagunço, identifica-se com o domínio e a ordem, com a lei jagunça.

A ação de Joca Ramiro diz mais sobre o sertão. Ela demonstra de que maneira Joca Ramiro percebia o movimento do sertão; demonstra quão esgotadas, por mais que norteadoras, estavam, para o chefe, as velhas estruturas de dominação. Portanto, por mais que a separação entre quem conhece *a origem humana da lei* (STARLING, 1999, p. 129) e, consequentemente, sabe produzi-la, e quem, desconhecendo tal origem, deve obedecer, tenha sido mantida durante o julgamento, Joca Ramiro não temeu a natureza de seus jagunços, como o fez Medeiro Vaz. O chefe sucessor entreviu e reconheceu uma condição pontual naquela cena: a de igualdade entre os

jagunços. Reconhecendo-a e, de alguma maneira, confiando em seus jagunços, Joca Ramiro legitimou o uso compartilhado da palavra. Esse reconhecimento criou uma via de acesso ao exercício da política, bem como repartiu entre tais homens o que se pode definir encontrar nalguma parte do bem comum.

Não obstante a experiência da igualdade entre os jagunços ter sido efêmera, a literatura de Guimarães Rosa dá conta de apreendê-la e, ainda, dá conta de apreender a dificuldade de perpetuá-la, pela indicação do silêncio que decorre, após a fala dos chefes – um silêncio protetor, que aloca os jagunços no confortável lugar do anonimato, no *esconderijo seguro do anonimato* (STARLING, 1999, p. 104). Para Heloísa Starling, a inclusão do silêncio na trama da ficção *demonstra* o desafio com o qual se deparam os jagunços, gente do sertão, o desafio de materializar uma individualidade que extravasa as simples diferenças particulares. Por fim, o mesmo silêncio, que demora alguns minutos para ser rompido, na interpretação polivalente da autora, pode também *exprimir* uma fraqueza da cidadania moderna, a incapacidade de um cidadão pensar por si próprio. O convite da fala, a oportunidade de experimentar a palavra decisória demanda, na cena, de quem quer que a assuma, um exercício intelectual de pensar o mundo circundante para, então, pelas palavras, compartilhar com os outros o que se pensa dele.

A cena aponta, na leitura de Starling, não apenas para o desafio que é assumir a palavra numa cena pública, em especial, para aqueles que, pela primeira vez, podem fazê-lo, mas não o sabem, por isso mesmo, como fazê-lo nem se sentem à vontade para tanto; aponta também, por meio da fala de Riobaldo, para a necessidade de que os cidadãos, ali iniciados na cidadania, atentem-se para a ideia de que uma injustiça cometida transforma, no momento em que é cometida, todos em possíveis vítimas da próxima arbitrariedade e impede que se materialize um laço de confiança na justiça que é indispensável para que qualquer comunidade seja, de fato, uma comunidade política. Tanto quanto o silêncio dos jagunços no momento de opinarem sobre o destino de Zé Bebelo e da guerra, por conseguinte; também o silêncio que se segue ao final da fala de Riobaldo e, ainda, ao cabo da decisão de Joca Ramiro, *põem em evidência* a retração da cena pública. Flagrando esses momentos de silêncio, a ficção rosiana capta o instante em que a faísca da política se desfaz e, mais, fotografa, assim, não só o

momento da evanescência, mas, nele, os elementos que a política demanda caso pretenda enraizaizar-se.

Mas, por mais que o gesto de Joca Ramiro afirme o viés ativo cidadão dos jagunços e os desafios que essa demanda da cidadania ativa traz, porque os convida a participarem, a decidirem de forma conjunta o destino da guerra; a representação da cidadania pela cena é diferente da representação da cidadania nas cidades da margem direita do rio São Francisco. A representação dessa segunda, de acordo com a autora, o que faz é evocar uma característica comum da política brasileira, na qual *a centralidade do estado-nação não garantiu seu caráter público e universalista* (STARLING, 1999, p. 102). O projeto literário de Rosa, portanto, evoca a história política do país, através de representações alegóricas, bem como capta o que foge ao tempo e ao registro da história: utopias; história irrealizada.

A lei se transforma com o julgamento na Fazenda Sempre-Verde. O imperativo da morte na guerra é convertido, pela sentença do julgamento de Zé Bebelo, em opção pelo exílio. E é porque sabia estar o sertão em movimento que Joca Ramiro atinou para a necessidade de transformar a lei, expandindo o sentido do político, criando no episódio do julgamento a possibilidade de interação pública entre os jagunços, desacostumados a isso, e ali mediados pela lei. *Tal expansão foi sendo desenhada no decorrer do julgamento, em traços de colorido bem definido, que lhe permitiram injetar vida e coerência política ao gesto arcaico de Medeiro Vaz.* (STARLING, 1999, p. 122) Teria sido fugaz também esse momento de alteração da lei ou de sua *refundação*. Joca Ramiro ocupa o lugar vazio deixado por Medeiro Vaz mas, uma vez mais, o gesto de fundação fica interrompido. O pai de Diadorim acreditou que somente os gestos fundadores poderiam criar *uma nova representação de poder* (STARLING, 1999, p. 122). Percebendo isso, mas também percebendo que o poder não poderia se dissociar da relação ordem-obediência e, ainda, que o homem comum do sertão precisava de um líder para se orientar, percebendo ainda o movimento do sertão, o quão esgotadas as velhas estruturas da jagunçagem estavam, a velocidade com que as multidões miseráveis atravessavam a rio São Francisco rumo à margem cidadã da banda direita; a personagem deixa que também o leitor o perceba.

Surgido da invenção de Riobaldo, trazendo a novidade cidadã ao sertão, oficializando o compromisso entre dois chefes – Joca Ramiro e Zé Bebelo –, e cravado na lembrança do sertão imaginado, o episódio, como um todo, tal qual Zé Bebelo, parece embaralhar a linha que demarca verdade e mentira.

> Joca Ramiro também parecia convencido da impossibilidade de fazer prolongar indefinidamente essa situação original de igualdade, talvez por perceber nela uma duração temporal limitada, restrita à fugacidade de um momento privilegiado, tão breve como um sonho de harmonia, quando os homens se reúnem com o objetivo de separar aquilo que os une, de tudo o que os divide. (STARLING, 1999, p. 129)

Tanto quanto o momento de fundação, o de *refundação* não se enraizará no tempo. Para a estudiosa, porém, tal fugacidade não impede outro tipo de enraizamento: um que liga a experiência ao sonho, na memória do sertão. O julgamento da Fazenda Sempre-Verde, assim, na leitura de Starling é também, portanto, verdadeiro, falso, inventado. Na leitura dela, a cena representa, exprime e demonstra; mas, mais além, imagina e retoma os momentos interrompidos, que só podem ser comunicados pela interferência livre da ficção; e os deixa disponíveis ao leitor.

É certo que, para a crítica, a cena da Fazenda Sempre-Verde prenuncia mudança, revelando utopias. Desde o momento em que Zé Bebelo chuta o tamborete e se assenta ao chão, tal como havia feito Joca Ramiro, ou desde o momento posterior a este, no qual todos os jagunços se esforçam, como diz o próprio Riobaldo, por nivelar ao invés de diferir, vislumbra-se a possibilidade de que se reduzam as diferenças entre todos ali presentes e, ainda, cria-se a possibilidade de se tomar um por seu semelhante. A cena cria oportunidades. Nela, há a oportunidade da construção pública da igualdade; a oportunidade do questionamento do que é e do que não é legítimo; a oportunidade de experimentar a palavra e, até, de tomá-la enquanto direito, como o faz Riobaldo; há oportunidade de enxergar o significado do silêncio; e a oportunidade de enxergar o mal bruto, como resultado de uma escolha própria à liberdade humana, como é o caso do mal do Hermógenes.

Há, na soma dessas oportunidades, a qualidade que torna possível pensar a forma como o julgamento conta a *refundação* política no sertão. Na leitura da crítica, a literatura, nesse ponto, diferencia-se da história não apenas por narrar o que poderia ter sido ao invés de narrar o que, realmente, ocorreu; ela diferencia-se também por poder

descrever um gesto inicial que foge à pena da história, por, antes de tudo, não ter deixado registro algum, a não ser na imaginação dos homens. Podendo lançar mão da criação, de forma livre, sem se prender a datas, fatos e nomes, a literatura pode acessar tal gesto. O caminho literário é da liberdade criadora. Por outro lado, restrita às suas operações metodológicas e limitada por seu compromisso àquilo que não prende a literatura – datas, fatos e nomes – a história, então, por mais que lance mão do recurso da imaginação – e ela o faz sempre, como bem argumenta Hayden White[144], ao dizer do papel essencial da imaginação no trabalho do historiador, não apenas na escrita da história, mas em todas as etapas que resultam nesta última. A história, enfim, por mais que lance mão da imaginação, então, não se permite, porém, especialmente, em função de um compromisso ético com o leitor, mergulhar, completamente, na invenção. Os primórdios podem ser cantados pela literatura, porque ela, sim, ouve a origem, ao inventar o tom. Há aí, sem dúvida, a percepção do entrecruzamento entre a narrativa literária e a histórica. Cada uma, por ter suas peculiaridades, produz narrativas que se diferenciam, mas, também por terem suas peculiaridades, é que elas trocam entre si, alargando, a partir dessa troca, o horizonte que vislumbram - é como se, aí, na relação entre as duas, fosse vislumbrado o que Ricoeur diz do entrecruzamento das narrativas e do alargamento do horizonte de cada uma[145]. Nesse caso, tendo consciência do quão inventado é, ainda assim, a história pode apreender pela literatura o que se perdeu no tempo; pode arrancar dela *um excedente de significação que permanecera virtual* (STARLING, 1999, p. 88), como que o desenraizando do tempo. Sobram, então, duas opções: não ouvir a invenção literária de um princípio que foi real, mas não é apreensível em sua realidade e, portanto, é só acessível na sua irrealidade; ou ouvir essa invenção, reconhecendo nela a irrealidade da forma, mas a proximidade

[144] Não há por parte de Heloísa Starling, nenhuma referência a Hayden White. A alusão no texto presta-se, apenas, a indicar a convergência que ocorre acerca do tratamento da categoria imaginação, sem que isso queira assinalar uma afinidade intelectual entre a crítica e o teórico, mas, por outro lado, sem que seja possível desconsiderar tal convergência, uma vez que a categoria é essencial para se entender as formulações de Hayden White sobre o trabalho do historiador e é essencial para se entender a importância que a crítica de Rosa confere à literatura, a qual pode imaginar com mais liberdade do que a história costuma fazer, e que, por isso, tanto pode servir para se pensar a história.

[145] Novamente, não há por parte de Heloísa Starling, nenhuma referência a Ricoeur. A alusão no texto presta-se a convidar o leitor a observar o quanto a leitura de Starling realiza, na prática, aquilo que propõe enxerga enquanto um possível diálogo entre história e literatura.

com a realidade incapturável. É como, enfim, se a literatura rosiana e o julgamento da Fazenda Sempre-Verde, tanto mais, conseguissem *evocar* – a noção de que a literatura *parece evocar* a história brasileira é tem peso considerável no texto da crítica - o que a história se esforça por ouvir, sem o conseguir fazê-lo, tanto mais, porque o historiador sabe que, nesse ponto, o ponto do princípio, a música se torna, tão logo tocada, inefável[146].

O julgamento como tribunal da história no sertão: a encenação retórica do poder

Uma tal viagem pelo interior equivale a uma incursão pela história do país.

(BOLLE, 2004, p. 99)

Conforme a leitura crítica de Willi Bolle, muito diversa da leitura de Roncari e de Starling, o que ocorre na Fazenda Sempre-Verde, *muito além de uma deliberação sobre a vida de Zé Bebelo, é uma encenação retórica do sistema jagunço diante dos subordinados* (BOLLE, 2004, p. 135). Uma encenação retórica que diz muito acerca daquilo que a ficção pode dizer à história ou, mais, muito acerca daquilo que a ficção pode cumprir enquanto narrativa histórica, cuja peculiaridade é ser criptografada.

Com efeito, a história de *Grande Sertão: Veredas*, que reúne em seu universo a violência, o medo e o desejo de milagres, na leitura de Willi Bolle, faz com que a topografia do sertão possa ser pensada enquanto paisagem política. Destarte, o enredo, ao ser decifrado – já que, de acordo com o estudioso, ele é criptografado –, é tomado, no limite, como narrativa histórica. Literatura e história, por mais que o elogio caiba às artimanhas e aos sortilégios da primeira, ficam equivalentes na abordagem do crítico.

---

[146] Como nos estudos anteriores e nos próximos, a pesquisa busca chamar atenção atentar para as expressões que demarcam a relação entre história e literatura, uma vez que se acredita que elas traduzem a opção metodológica do crítico. Por exemplo: *Entretanto, existia uma diferença entre o gesto de Joca Ramiro afirmando o viés ativo do cidadão, que se inscreve no espaço público e lhe dota de sentido, e a representação da cidadania nas cidades da margem direita do São Francisco, formalizada a partir de reconhecimento da legitimidade de interesses e razões privadas – essa última forma de representação, inclusive, PARECENDO EVOCAR uma das características marcantes do caso brasileiro, no qual a centralidade do estado-nação não garantiu seu caráter público e universalista.* (STARLING, 1999, p. 102)

> A história do jagunço Riobaldo e de seus companheiros representa, assim como *Os Sertões,* um caso exemplar de narrativa histórica como história de um espaço. Mas enquanto a epopéia de Euclides, centrada na "Tróia de taipa", retoma o modelo da *Ilíada*, o romance de Guimarães Rosa – uma guerra cavalariana, de constante movimento, tendo como cenário a imensidão dos sertões de Minas Gerais, da Bahia e de Goiás – é a *Odisséia* da literatura Brasileira. (BOLLE, 2004, p. 99)

Nessa história narrada – que apresenta, segundo o crítico, a dubiedade de ser a história de um ex-jagunço, bem como a de ser a gênese do sistema jagunço –, o retrato alegórico do Brasil *questiona* a prioridade dada a guerras e batalhas em prol da *compreensão da mentalidade e do sistema de poder que rege o universo dessas guerras* (BOLLE, 2004, p. 117). É como se Guimarães Rosa, de acordo com tal leitura crítica, ao invés de optar por uma *histoire événementielle*, como faz Euclides da Cunha na sua sequência de acontecimentos em Canudos; optasse, isso sim, por uma *historiografia de estruturas*. Willi Bolle, recorre à historiografia de estruturas, encontrando-a dentro do texto decifrado de Rosa, chama atenção para o projeto historiográfico dos Annales, especialmente, fazendo referência a Fernand Braudel. Também nesse ponto fica evidente a equivalência que o crítico estabelece entre as duas narrativas, quais sejam a literária e a histórica – o que remete às proposições de Hayden White[147] acerca da equivalência entre história e literatura, em contraponto à correspondência entre história e ciências.

O crítico, porém, vai além: para ele, é como se, em busca de escabulhar a linguagem do poder e, por meio dela, a história do país, Guimarães Rosa promovesse por meio do romance *uma refinada modalidade ficcional da historiografia das estruturas* (BOLLE, 2004, p. 117). O que, mais uma vez, cumpre o elogio à ficção em relação à capacidade dela de realizar aquilo que a historiografia, ao menos a dos Annales, quis fazer: observar, no tempo, as estruturas; mas, ao mesmo tempo, que o crítico identifica essa competência literária, ele acaba por, inevitavelmente, restringi-la, no sentido que enxerga nela, por mais que bem feita, a função de uma narrativa da história.

No julgamento, o que há é a ausência de utopias, segundo a leitura de Willi Bolle. O que há é a marca, no máximo, aparente e inicial, no episódio, de

---

[147] Especialmente, em *Meta-História*. Ver: WHITE, Hayden. WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX. São* Paulo: EDUSP, 1992. 456p.

possibilidades, mas que se desfazem enquanto possibilidades ou que se revelam apenas de forma aparente tão logo a cena se desenrole. Seriam, especificamente, três as possibilidades de transformação política que o julgamento ensaia experimentar, sem, no entanto, alcançá-las. Aparentemente, o julgamento põe em xeque a guerra no sertão, dando mostras de poder exterminá-la; mas, serve mesmo para legitimá-la, reafirmando-a. Aparentemente também, os jagunços rasos podem experimentar opinar sobre o destino da guerra, mas, dentre as cinco centenas reunidas, apenas três expressam opiniões e, mesmo assim, essas opiniões corroboram a hierarquia da jagunçagem. Aparentemente, por fim, o julgamento ensaia servir de tribunal da história no sertão; ensaia poder julgar o poder e seu funcionamento, mas, ao cabo, aqueles que, de fato, são os responsáveis pela estrutura do poder na história, os fazendeiros aludidos na fala de Ricardão, não comparecem.

No julgamento, então, são esses os três estratagemas de dissimulação que atuam. O primeiro é a criação da expectativa do fim da guerra, em função da vitória sobre o inimigo. A expectativa é gerada pela captura de Zé Bebelo, mas, também, pela oportunidade aparente, para Willi Bolle, de se condenar a guerra. A fala das personagens, contudo, ao contrário de condenar a guerra, só faz por legitimá-la. Os próprios jagunços, mesmo tendo sido ameaçados em guerra por Zé Bebelo, defendem que o réu não possuía crime algum. Nenhum deles condena a guerra; ela é o ganha-pão e o modo de vida de cada um. Ao contrário, os que participam opinando, no julgamento, de um jeito ou de outro, reafirmam o *direito a guerrear* (BOLLE, 2004, p. 135). A legitimação da guerra, assim, neutraliza tanto o discurso inicial, que acusa Zé Bebelo de ter cometido crimes, quanto a denúncia da guerra num sentido mais geral.

Em segundo lugar, a acusação de Joca Ramiro a Zé Bebelo insiste na oposição entre dois tipos de poder: um sinalizado pela personagem acusada, a força do Governo, que busca reprimir o segundo, sinalizado pelo dono do julgamento e todos mais ali presentes que, por sua vez, sinalizam a força jagunça que se rebela contra o Governo. Em outras palavras, o embate pode também ser entendido pela oposição entre poder da cidade e poder do sertão. Segundo Willi Bolle, Guimarães Rosa *reconstrói em forma de paródia* (BOLLE, 2004, p. 136), o maniqueísmo que orienta a leitura de Euclides da Cunha. Tal como a possibilidade de condenação da guerra é aparente, no julgamento

mesmo ocorre, na verdade, sua legitimação; também esse segundo estratagema leva à desconstrução da aparência, na medida em que o leitor é convidado a entender que *os potentados do sertão são os mesmos que mandam no governo das cidades, do estado e do país* (BOLLE, 2004, p. 136). Mais que desconstruir o padrão maniqueísta de Euclides da Cunha, para o estudioso, Guimarães Rosa o reconstrói e *corrige assim a historiografia de Euclides* (BOLLE, 2004, p. 137).

Esboça-se nesse ponto o que a literatura pode fazer, para o crítico: pode responder à historiografia e, mais, pode corrigi-la, porque representa a história; retrata o país, mas de uma forma mais vasta do que a historiografia faz, embora criptografada; mais ampla, embora mais exigente do leitor. Willi Bolle, de fato, ao longo de seu estudo, pergunta-se em que consiste a contribuição específica de *Grande Sertão: Veredas* para o conhecimento da jagunçagem e da história do Brasil, enfim. Embora com sua estética própria - e isso é muito, uma vez que a forma tem destaque na abordagem proposta, porque também ela responde à história e a corrige –, a ficção rosiana cumpre aquilo que, para Willi Bolle, a escrita da história busca sempre cumprir. A ficção pode fazê-lo até melhor, mas não faz além. Faz melhor por corrigir a historiografia de Euclides da Cunha; não vai além, porque também representa a história do país. A ficção rosiana, assim, representa: *Guimarães Rosa representa o funcionamento das estruturas de poder no país* (BOLLE, 2004, p. 138). E mais: *mostra como no palco da guerra Lei e Crime dialogam entre si e se entendem* (BOLLE, 2004, p. 138).

A terceira ilusão é a de que os chefes da jagunçada pautar-se-iam pela opinião dos subordinados que participam do julgamento. Essa última ilusão é gerada, pelo convite de Joca Ramiro, que incita todos a participarem. Apenas três, incluindo Riobaldo, fazem-no. Três, dentre os mais de quinhentos; sendo que a participação deles, que é posterior à participação dos grandes chefes, evidencia não apenas a hierarquia entre jagunços e potentes chefias, como sugere a existência de uma espécie de acordo entre Joca Ramiro e o mandadeiro do Governo, à revelia dos subordinados. A decisão do julgamento não seria resultante, assim, das opiniões proferidas. Conforme a leitura crítica, o acordo cordial acontece, mas ele é apenas encaminhado pelo julgamento, sem que, porém, os responsáveis de fato pelo sistema jagunço e pela guerra no sertão compareçam *diante do tribunal da história* (BOLLE, 2004, p. 138).

Esses ausentes são o corpo político dos donos de terra e de gente, os próprios jagunços. São eles, ao fim e ao cabo, que mesmo ausentes decidem o destino do sertão.

A contribuição do romance, portanto, para se pensar a história do país, seria, então, oriunda não de utopias registradas, mas de destopias[148] - do reverso das utopias, da irrealização delas. O crítico sustenta uma visão desenganada da história por parte de Guimarães Rosa, ao invés de uma visão utópica desenvolvida noutros estudos, como, por exemplo o de Heloísa Starlign. A literatura rosiana revelaria, muito antes, o funcionamento do poder, do que a harmonização do discurso que o envolve. O julgamento e o livro, como um todo, *retratam*, na leitura de Willi Bolle, o poder e, por isso, todos dois, julgamento e livro, retratam o Brasil. Eles só conseguem retratá-los, contudo, o poder e o país, porque tanto encenam o discurso quanto o desconstroem e tal desconstrução se realiza pela atuação de Riobaldo, que ao passar por três diferentes esferas da vida no sertão – jagunço raso, chefe da jagunçada e fazendeiro proprietário –, observa os discursos e até os silêncios que cabe a cada uma delas, experimenta-os e não se furta a expô-los.

O romance *reproduz* os discursos das estruturas de dominação, responsáveis por endossá-la e perpetuá-la no sertão. Mas, junto com essa ação de reproduzir, o enredo disponibiliza os comentários do narrador, que revelam pouco a pouco como a violência do poder institucionalizado articula tais discursos. Dessa maneira, por mais que possam ser conferidas, no episódio, as falas dos jagunços comuns, a cena retrata, para o crítico, o quanto é enganoso imputar a esses jagunços o poder de alterar a sentença final ou a estrutura do poder.

Willi Bolle, então, é categórico em afirmar, discordando de Starling e Roncari, que o romance não carrega o projeto de um Brasil alternativo, de utopias políticas e sociais. Com exceção da utopia que consistiria na invenção de uma linguagem, o projeto literário de Rosa *consiste em revelar o funcionamento do sistema real do poder no país, mostrando inclusive como determinadas utopias são manipuladas pela retórica dominante* (BOLLE, 2004, p. 122). Em referência aos críticos citados, ele diz:

---

[148] Willi Bolle não faz uso desse conceito; que foi utilizado na presente análise de forma livre pela autora.

> diferentemente dos dois colegas, não vejo nessa cena uma expressão de supostas utopias políticas de Guimarães Rosa. Entendo-a, pelo contrário, como um retrato do Brasil real, em forma de uma radiografia da instituição chamada pelo autor de "sistema jagunço". (BOLLE, 2004, p. 98)

Para Willi Bolle, a cena do julgamento é o episódio-chave a partir do qual se pode ter uma visão da rede que articula todos esses discursos que definem e explicam, por mais que de forma criptografada, o sistema jagunço.

Se o julgamento é uma alegoria do funcionamento do poder; o réu é, por seu turno, a representação alegórica da guerra, o que fica apontado desde o seu nome. Pela origem etimológica, "Bebelo", que vem de "Rebêlo", sugere a raiz latina "re-bellum", que diz daquele que sempre volta a praticar a guerra. O julgamento de Zé Bebelo fica sendo, na leitura do crítico, consequentemente, a figuração do julgamento da guerra e do retorno dela, uma vez que, constitutiva do sistema jagunço, como se viu, a guerra não é condenada. De fato, nenhum dos sertanejos reunidos na Sempre-Verde manifesta o interesse de fazer a máquina da guerra parar.

> O julgamento de Zé Bebelo é a peça-chave de uma representação, teatral, retórica e mascarada, em que o sistema jagunço fala de si mesmo. Zé Bebelo, Joca Ramiro, Ricardão, Hermógenes, assim como os demais chefes e seus comandados, são figuras cuja existência está fundamentada no *discurso da jagunçagem* – entendendo-se "discurso", no sentido de Michel Foucault, como a representação verbal de uma instituição –, que existe também fora do romance e condiciona a fala de todos os seus integrantes, sejam eles reais ou fictícios. (BOLLE, 2004, p. 126).

No texto do autor, a referência a Michel Foucault e à presença totalizante do poder nas formulações discursivas, sendo elas reais ou fictícias, endossam, por um lado, a impossibilidade da literatura fugir da realidade ou a impossibilidade da literatura de se alienar do real e, por outro lado, convidam a pensar, mais uma vez, nas proposições de Hayden White, em que a percepção da ficção enquanto elemento presente em qualquer que seja a narrativa acaba por desmantelar a ideia de que algumas narrativas seriam ideológicas e outras, não, bem como ajuda a argumentar acerca da validade da literatura para se saber e para se pensar o mundo real[149].

Nessa exposição do discurso da jagunçagem ou, em outras palavras, da representação verbal dessa instituição, tão aguda no projeto literário de Rosa, até

[149] Quanto a esse respeito, não há referência a Hayden White na obra – embora a referência tenha aparecido em outros momentos do estudo; alguns deles aludidos na presente pesquisa.

mesmo as figuras míticas ou os elementos idealizados que alimentam o imaginário coletivo, fazem-se presentes, como é o caso mesmo de Medeiro Vaz, Joca Ramiro e seu Joãozinho Bem-bem, já aludidos anteriormente. Estão presentes também as pistas de como a nobiliarquia da jagunçagem procura e faz por ser vista no topo de uma hierarquia. E, ainda, imprimindo o reverso da mitificação e idealização de algumas das personagens que compõem o alto grau da jagunçagem, existem ainda aquelas outras demonizadas ou negativizadas – cuja importância não é menor; são elas também as incumbidas de gerarem o medo, que, por sua vez, cumpre o encargo de uma categoria política[150]. Junto às idealizações e demonizações, figuram também as personagens cuja visão das estruturas de poder é mais direta, seja pela atuação delas no julgamento, seja por sua caracterização no enredo em geral; são personagens mais prosaicas, mas, por isso mesmo, altamente reveladoras da forma como o poder se dá. Sem camuflagens, o funcionamento do poder é evidenciado, de forma objetiva, por essas personagens prosaicas. De qualquer forma, qualquer que seja a complexidade da personagem: prosaica, ambígua, demonizada, o discurso de todas elas, idealizadas, camufladas, diretas, é o que todas guardam em comum de essencial para revelar como se constrói e como se mantém o poder.

Mais que todas, porém, é a atuação de Zé Bebelo, que é quem propõe a ideia do julgamento, quem domina a todos durante o episódio, sem ter uma única arma sequer; quem enjoa Riobaldo de tanta *fraseação política*; é a atuação dele que faz Riobaldo *conhecer os mecanismos da retórica do poder* (BOLLE, 2004, p. 132). *Com efeito, os discursos de Zé Bebelo são a alegoria de um Brasil retórico, eternamente projetado para o futuro* (BOLLE, 2004, p. 133). E é com esse aprendizado que Riobaldo faz o leitor se atentar para a relação entre linguagem, poder e história. Relação essa que governa a natureza do discurso do poder: duplo e dissimulado.

No julgamento, o sistema jagunço se auto-encena, debate sobre si mesmo e por mais que se legitime, acaba promovendo uma reflexão crítica sobre a jagunçagem por meio da narrativa ou, mais precisamente, da exposição dos mecanismos que compõem os discursos. Em defesa da hipótese de que *Grande Sertão: Veredas tem um potencial*

[150] Em referência à leitura hobbesiana feita por Starling, no estudo crítico da autora discutido na presente pesquisa.

igual (e talvez até superior) ao das teorias já conhecidas (BOLLE, 2004, p. 123), Willi Bolle critica o esforço por fundamentar e até enquadrar a ficção de um escritor dotado de inventividade extrema numa teoria já pronta seria, para ele, pelo menos, problemático[151]. A ficção rosiana, muito mais que representar o que o pensamento voltado para a história do Brasil concluiu, diz, literariamente, da forma como o poder funciona na história, articulando-se numa rede e dissimulando, amiúde, a forma de sua atuação. O julgamento de Zé Bebelo, o que faz é condensar essa capacidade. A cena retrata de forma mais intensa, aquilo que a escrita da história deixa superficial. Enquanto a literatura rosiana apropria-se da linguagem do poder para desconstruí-la, fazendo dela seu corpo, sua matéria, sua forma; a historiografia costuma, quando muito, referir-se aos discursos do poder, identificando-o. Nesse sentido, o episódio da Fazenda Sempre-Verde não capta nada que extravasa a história, mas incorpora o que não poderia ter já sido dito de forma tão intensa e viva pelas teorias preocupadas em pensar o Brasil. No julgamento, a rede de discursos é encenada; ou, ainda mais que isso, é a própria forma do texto, para além do que a cena conta, que diz de como os discursos se erigem e, como, atuam nas decisões da história, imbricados e hierarquizados.

> Trata-se, em vez disso, de desenvolver uma interpretação dialética, no sentido de extrair dos elementos esotéricos, míticos e metafísicos do romance conhecimentos históricos, políticos e sociais. Episódio crucial para esse tipo de hermenêutica é o pacto nas Veredas-Mortas, que é uma representação criptografada da modernização no Brasil. Uma vez que essa modernização tem sido contraditória e perversa, Guimarães Rosa pode ter chegado à conclusão de que poderia ser narrada de maneira autêntica somente a partir *do outro lado*. (BOLLE, 2004, p. 148)

Embora no trecho citado, o crítico faça menção a outro episódio, que é o pacto nas Veredas-Mortas, e não ao julgamento, ainda assim, a ideia central perpassa o texto, qual seja a de que Guimarães Rosa realiza sua narrativa de forma autêntica, porque a realiza *do outro lado*, o que quer dizer que o autor escreve a partir do lugar inabitual dos bastidores do poder, pelo prisma daqueles que se aproveitam do poder em busca de vantagens pessoais e no caminho de aprofundarem, tanto mais quanto se aproveitem dele, o sistema de dominação, que separa, até pelas falas, quem domina e

[151] Em crítica específica a Roncari, mas passível de ser estendida a Walnice Nogueira Galvão.

quem é dominado. De acordo com Willi Bolle, linguagem rosiana é como o corpo do poder, em seu interior: é a *máquina do poder vista por dentro* (BOLLE, 2004, p. 149).

Uma releitura homérica: a Assembleia na *Ilíada* e o Julgamento no *Grande Sertão*

A possibilidade de fazer dialogar dois episódios tão distantes no tempo entre si, o julgamento de Zé Bebelo na Fazenda Sempre-Verde e a assembleia que ocorre no "Canto II" da *Ilíada*, surge a partir da leitura do artigo de Ana Luiza Martins Costa, "Rosa, ledor de Homero"[152]. Tendo em vista o método da Literatura Comparada, a antropóloga Ana Luiza Martins Costa investe num tema que ela própria indica ser recorrente na crítica literária de *Grande Sertão: Veredas*, a presença de elementos épicos na obra. O estudo, no entanto, destaca-se por fundamentar o diálogo entre Guimarães Rosa e Homero num documento, até aí, inédito para a crítica: um caderno de leitura de Homero, escrito por Guimarães Rosa. Nele, o escritor mineiro combina o registro de passagens da *Ilíada*, principalmente, e da *Odisséia* com observações sobre a narrativa épica.

A antropóloga explica que os comentários do autor em seus momentos de leitura são, muitas vezes, precedidos pelo símbolo "m%", amiúde encontrado em seus registros – os mais variados, desde registros de atividades diplomáticas a registros de viagens e, claro, registros de pesquisas temáticas e leituras. Já mais conhecido pela crítica rosiana em geral, o símbolo, segundo a estudiosa, pode sinalizar: simples apropriação, criação total ou parcial do autor. "M%" faz referência, portanto, ao trabalho de sua mente, de criação ou recriação literária, sendo, por alguns estudiosos, traduzido como "minha mente" – expressão que, nalguns documentos, sucede o símbolo.

Em seu trabalho sobre esse caderno de leitura, Ana Luiza Costa evidencia o modo peculiar como o autor incorpora a escrita de outros autores, sobretudo Homero, mas também Dante e La Fontaine, e mantém, dessa forma, um diálogo com a tradição. Fica também em evidência tanto a dificuldade que o diálogo impõe quanto a delicadeza

---

[152] Ver: "Rosa, ledor de Homero". In: Revista USP; Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa, São Paulo, n. 36, dez./jan./fev. 1997-98. p. 46.73.

que ele exige para que possa ser desenvolvido, uma vez que se considera que os registros são anotações livres de Guimarães Rosa, os quais podem sugerir caminhos para a leitura, mas não devem ser tomados enquanto fonte única para um paralelo irredutível entre as anotações e a obra.

Na seção "Ilíada" do caderno, a antropóloga encontrou, em mais de uma passagem mencionada da obra de Homero, referências e citações da própria obra de Guimarães Rosa. Nenhuma citação faz menção, especificamente a *Grande Sertão: Veredas,* embora, nalguns momentos exista alusão ao personagem Joãozinho Bem-Bem, personagem do conto "A hora e a vez de Augusto Matraga", de *Sagarana*, mas cuja referência enquanto líder jagunço se faz presente entre os jagunços de *Grande Sertão: Veredas*. Essas citações, de acordo com a autora, dão a entender que Guimarães Rosa traduz Homero numa linguagem do sertão, fazendo seu heroi sertanejo incorporar falas e valores do heroi épico, transformadas pelo ambiente do sertão. Homero teria, destarte, fornecido elementos que auxiliaram Guimarães Rosa a construir uma ética jagunça no universo do *Grande Sertão: Veredas*, posto que as anotações do caderno teriam sido feitas no momento em que Guimarães Rosa escrevia *Corpo de Baile* e também *Grande Sertão: Veredas*.

Para a autora, essa lógica da transfiguração ou da transformação seria perceptível por meio de diferentes elementos presentes na epopeia e no romance: a morte gloriosa e o desejo da fama imortal, a presença de pré-avisos, as comparações de herois a animais e, por conseguinte, os epítetos animalescos, as intercalações, que seriam espécie de momentos de descanso[153] no decorrer da própria narrativa e, por fim, a linguagem. A estudiosa destaca, em seu artigo, várias passagens do caderno que apontam para esses elementos do diálogo que se acredita poder estabelecer.

A leitura do artigo de Ana Luiza Martins Costa e de suas conclusões acerca do peso da poesia épica na literatura rosiana geraram a hipótese inicial de que o diálogo entre Homero e Rosa poderia ser pensado enquanto caminho para uma possível leitura histórica de *Grande Sertão: Veredas*, diferente daquelas então discutidas, de Walnice Nogueira Galvão, Willi Bolle, Luiz Roncari e Heloísa Starling. Para testar a validade da

[153] Para a importância das fórmulas, ver: ADAM, Parry. *The making of Homeric verse***.** New York: Arno Press, 1980 483 p.

hipótese, as anotações de Guimarães Rosa, disponíveis no IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da USP, foram consultadas[154].

Uma das anotações mais significativas da *Ilíada*, feita por Guimarães Rosa em seu caderno, é a passagem que faz referência a Tersites, personagem do "Canto II" da epopeia. Tersites atua durante a assembleia que ocorre no "Canto II", da *Ilíada*[155], o primeiro relato de uma reunião política que se tem notícia na história. No episódio, já se pode perceber uma marca, originariamente, grega na maneira de se pensar a política.

No princípio do "Canto II", Agamênon tem um sonho. A partir desse sonho, ele decide convocar uma assembleia com todos os aqueus – nome que Homero utiliza, dentre outros, em especial, dânaos e argivos, para tratar dos gregos em geral, embora a própria unidade do povo grego ainda não seja consolidada nas referências da poesia. Antes que a assembléia aconteça, porém, o conselho é reunido. Integra-o a alta nobreza, que comanda os exércitos em guerra: são os reis, responsáveis, portanto, pelas duas atividades, o conselho e a guerra. No conselho, fica estabelecida a estratégia de Agamênon; fica decidido que ele dirá, na assembleia, o contrário do que realmente quer como meio de obter o que quer. Falará sobre o retorno e o fim da guerra, para obter a continuidade da guerra. Na assembleia, a ideia de retornar à Hélade, após nove anos de guerra provoca grande agitação. Os nobres, porém, como combinado, esforçam-se para conter os aqueus com palavras. E é nesse momento de agitação que, provocando a fúria de Ulisses, Tersites é descrito e a descrição inclui a passagem citada por Guimarães Rosa em seu caderno de leitura de Homero:

> Só Tersites crocita, corvo boquirroto/ a cabeça atulhada de frases sem ordem/ sem tino, desatinos, farpas contra os reis,/ tudo para atiçar o riso dos Aqueus./*Era o homem mais feio jamais vindo a Ílion:/* vesgo, manco de um pé, ombros curvos em arco,/ esquálido, cabeça pontiaguda, calva/ à mostra, odioso para Aquiles e Odisseu,/ que a ambos insultava e que agora ao divino/ Agamênon afronta com sua voz estrídula (ILÍADA, II, 212-221, Tradução de Haroldo de Campos.)

---

[154] Dentre outros documentos consultados, o principal, que será ora discutido, integra o Fundo: João Guimarães Rosa; Série: Manuscritos; Sub-série: Estudos para a obra; Conj. 1/ Caixa 8; Títulos: Dante, Homero, La Fontaine, Artes. Na época da consulta pela estudiosa Ana Luiza Martins Costa, ele se encontrava na pasta E17. O documento foi consultado em julho de 2011 pela presente pesquisadora.

[155] A tradução da *Ilíada* usada para a realização do presente trabalho foi, principalmente, a de Haroldo de Campos. Ver: Homero; VIEIRA, Trajano; CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero*: volume 1. 2. ed. São Paulo: Mandarim, 2002. 481 p.

Logo após a descrição, Tersites se pronuncia e ataca Agamênon, por sua decisão de abandonar a guerra. Ulisses responde:

> "Tersites, língua fátua, no arengar sonora,/segura-te, não queira guerrear com reis./ Homem nenhum, pior que tu, chegou a Ílion/ com os filhos de Atreu. É o que digo. Não ponhas/ nomes de reis na boca ao proferir arengas./ Cala os insultos. Não te ocupes do retorno./ (...) Arengas impropérios. Pois agora escuta:/ prometo (e o cumprirei) se te pilho de novo/ desvairando, a cabeça em meus ombros, ereta,/ eu, Odisseu, não mais terei, nem mais Telêmaco/ há de ser filho meu, se não te apanho e dispo/ da túnica e do manto, roupas que tu prezas,/ dos panos que resguardam teu pudor, e às leves/ naus te devolvo, aos trancos, humilhado, em prantos"./ Falou e com o cetro deu-lhe nos costados/ e ombros. Ele dobrou-se, de olho lacrimoso. (ILÍADA, II, 246-266. Tradução de Haroldo de Campos.)

Verifica-se que a estratégia de Agamênon é eficaz e o ataque a Troia é certo. Mas sem que seja preciso, por ora, avançar na trama, o diálogo vigoroso entre Tersites e Ulisses evidencia alguns pontos importantes no que concerne à palavra ou ao uso da palavra no mundo homérico – pontos que podem ancorar o diálogo entre a assembleia e o julgamento de Zé Bebelo. Em primeiro lugar, vê-se a extensão do acesso à palavra: Tersites é um homem do povo e não da alta nobreza e pode falar durante a assembleia. Em segundo lugar, nota-se a importância da palavra, pelo fato de que é com a palavra que se vai decidir o destino da guerra. Por fim, fica clara a existência de uma hierarquia demonstrada com a palavra: Ulisses, por exemplo, tem palavras doces para os nobres, mas rudes para Tersites, que não é nobre.

Guimarães Rosa poderia, nesse sentido, ter feito uma espécie de releitura da assembleia iliádica, o primeiro relato de uma reunião política que se tem notícia na história, por meio do episódio do julgamento da Fazenda Sempre-Verde, o qual, se não é o primeiro episódio do romance que permite perceber um exercício político – tal como argumenta Heloísa Starling ao reconhecer o peso político do gesto fundador inconcluso de Medeiro Vaz –, é, certamente, aquele que mais fortemente faz-se reconhecer enquanto tal e, de forma inaugural, dispõe, entre todos os jagunços presentes, a possibilidade de pensar, atuar e dizer a guerra e o sertão.

A associação entre Homero e Guimarães Rosa ou, mais precisamente, entre a assembleia homérica e o julgamento rosiano, acaba, então, por fornecer uma maneira de lidar com o problema de como a história pode ser pensada em Guimarães Rosa e apresenta uma solução diversa daquelas já apresentadas pela crítica estudada.

Se por um lado, a poesia homérica pode permitir entrever a intenção daquele que canta o poema, o aedo, de narrar um mundo passado de nobres guerreiros, em que a civilização palaciana se organiza com funções e exercícios políticos, com seus reis (*wanax* e *basileus* - nomenclatura própria para o período micênico), e o *demos*. Por outro, ela apresenta, inexoravelmente, marcas da realidade que circunda o poeta, havendo evidências dessa presença na epopeia. Presença que revela, então, reminiscências de um mundo passado e novidades de um mundo que se ensaia[156], mesmo quando, à primeira vista, tenha-se a impressão de se tratar de um tempo recuado cerca de quatro séculos, em relação ao momento de composição.

Na *Ilíada*, mobilização política se confunde, quase sempre, com mobilização militar. Os versos mostram interesses divergentes na guerra, embora estes apareçam amiúde no topo da sociedade. Há também momentos de deliberação, quando se pode constatar uma concepção social hierarquizada, que não deixa de revelar uma sorte de ressentimento da massa de combatentes e, ainda, a legitimidade de se contestar o chefe num ambiente de deliberação – o que, certamente, não se pode dar no campo de batalha.

A associação, destarte, convida a pensar que também em *Grande Sertão: Veredas*, o narrador Riobaldo está, inevitavelmente, imiscuído de marcas da realidade que circundam o autor Guimarães Rosa; imiscuído de marcas do presente do autor, que, ainda assim, pode dizer e diz do passado ou, como anteriormente, de reminiscências de um mundo passado e novidades de um mundo que se ensaia. No caso do romance rosiano, o julgamento parece poder ser pensado enquanto novidade moderna e cidadã que se experimenta também no ambiente da guerra, o que torna possível que, tal como em Homero, a experiência política exista em qualquer ambiente em que homens, com projetos afins, mas, amiúde, opiniões divergentes, possam discutir o destino da guerra.

---

[156] A breve análise ora apresentada toma como pressupostos os argumentos desenvolvidos por Dabdab Trabulsi, no livro *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia Antiga*. Ver: DABDAB TRABULSI, Jose Antonio. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia antiga.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 144 p. (Humanitas pocket9). Adiante, a essa linha de pensamento serão confrontadas outras, com o intuito de se trabalhar a ideia das possibilidades de leitura da *Ilíada* desenvolvidas pelas leituras críticas contemporâneas, de forma mais sucinta, mas tal como se fez em relação às leituras críticas do julgamento da Fazenda Sempre-Verde.

Numa das anotações sobre *Ilíada*, exatamente a de número 27 em seu caderno, Guimarães Rosa escreve: *Thersites: o feioso (m%) – 'Era o mais feio dos homens que tinham vindo a Ilium'. He had a game foot and was bandy-legged. (m% = comparar com Goebbels).* Talvez coincidência, mas talvez não, um dos poucos jagunços rasos que participam do julgamento, opinando sobre Zé Bebelo, é o Dôsno ou Dôsmo, que nem Riobaldo sabe direito nomear. Tal como Tersites, o jagunço é descrito por sua feiura e, mais, por sua vesguice. Embora, a informação não apareça nas anotações de Rosa, na *Ilíada*, Tersites é também descrito enquanto portador de algum tipo de deficiência ocular, que, não foi traduzida do grego de forma segura nem cabal, mas, em boa parte das traduções, é associada ao estrabismo.

Figura problemática, Tersites teve e tem recepção variada entre a crítica de Homero. Alvo de simpatia ou seu reverso, a personagem pode ser tomada de forma metonímica para se pensar como diferentes contextos e grupos leram e leem a participação popular na política. A alusão tácita de Rosa a Tersites poderia, nesse sentido, ser alguma forma de indicação de como ter-se-ia dado ou como poder-se-ia dar a participação popular no sertão, esquecido pela república e pela democracia.

Por outro lado, ainda em se tratando da mesma citação, para sugerir, de forma mais direta, como as anotações imbricam tempos e quanto mais, também por isso, a ficção rosiana pode intensificar essa mistura; no mesmo registro, da descrição copiada de Tersites, Guimarães Rosa escreve o nome de Goebbels, o que remete à figura de Joseph Goebbels, ministro de Propaganda na Alemanha nazista, sinalizando como que um paralelo entre Tersites e o ministro. Desse paralelo, também não se pode ter certeza, bem como não se pode deixar de suspeitar, tanto mais considerando a atuação diplomática do escritor como cônsul adjunto na Alemanha nazista e sua internação em Baden-Baden, em 1942, quando o governo brasileiro rompe relações diplomáticas com a Alemanha.

Noutra, Guimarães Rosa copia o trecho da fala de Helena: *No one in Troy has a greater burden to bear than you, all through my own shame and the wickedness of Paris, ill-starred couple that we are, tormented by Heaven to figure in the songs of people yet unborn*[157], cuja a tradução para o português, de Carlos Alberto Nunes é:

[157] Conforme as anotações do autor, em seu caderno já especificado, na página 11.

mais que todos, suportas o peso das consequências de minha cegueira e da culpa de Páris. Triste destino Zeus grande nos deu, para que nos celebrem nas gerações porvindoras, os cantos excelsos vates[158] (ILÍADA, VI, 355-358. Tradução de Carlos Alberto Nunes).

No *Grande Sertão: Veredas*, há várias passagens sobre o desejo de glória. Como no julgamento, em que Riobaldo fala das cantigas que hão de guardar o nome dos herois e a fama de seus feitos arriscados: *Nela todo mundo vai falar pelo Norte dos Nortes, em Minas e na Bahia toda, constantes anos, até em outras partes... Vão fazer cantigas relatando as tantas façanhas* (ROSA, 2001, p. 282).

Há, amiúde, referência à palavra e à fala, com relação à epopeia homérica, nas anotações de Rosa. Nas mesmas anotações, observa-se o interesse de Guimarães Rosa pela forma como se fabrica a palavra, empreitada à qual ele se lança e que é tão bem contemplada e evidenciada pelas línguas grega e alemã, justamente as línguas em que o autor leu a *Ilíada* – além de ter lido também a tradução para o inglês. Há, ainda, anotações referentes a elementos que compõem tanto a guerra homérica quanto a guerra do sertão rosiano, incluindo, anotações acerca daqueles que a executam: seus herois ou quase isso.

A excelência na fala é componente do ideal guerreiro iliádico: é da junção da valentia com a eloquência, segundo estudo de Teodoro Rennó Assunção[159], que resulta o modelo ético iliádico, modelo instrumental para se pensar a dimensão política em versos que imbricam mobilização deliberativa com mobilização militar. O cumprimento desse ideal e o reconhecimento dele pelo grupo se dá se o heroi é bom guerreiro e prudente nos conselhos, reunindo em si o que é próprio à experiência, a capacidade de bem deliberar, e o que é próprio à juventude, a coragem e a força. A Guimarães Rosa, muito interessa a constituição do heroi, mas, conforme suas anotações, mais interessam as marcas que dão, por vezes, ao heroi, sua condição humana, na qual se

---

[158] Ver: Homero; NUNES, Carlos Alberto, *Ilíada.* 4. ed. definitiva. São Paulo: Melhoramentos, 1962. 488 p.

[159] Em resposta ao trabalho de ANDERSEN, *Die Diome desgestalt in der Ilias*, acerca da contingência e da ação heróica na *Ilíada*, ver: ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó; Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales; HARTOG, M. François. *Diomède le prudent: (*contingence et action héroïque dans l'Iliade). 2000, 2 v. Tese (doutorado) - L'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, Section Histoire et Civilisations.

confundem fraquezas, medos, dúvidas. Riobaldo é bem mais humano que heroi: tal como identificadas no modelo do guerreiro clássico, ele tem, sim, as características essenciais. Riobaldo combina excelência na guerra com domínio da palavra deliberativa – como fica evidente com sua participação no julgamento, que persuade, envolve os ouvintes e é ponderada; temperante. Mas o narrador rosiano é acima de tudo humano, ele se assusta, repetidas vezes, com a beleza e com a dor, só de lembra-las; ele também é desconfiado, da memória, da justiça, da guerra, da existência, enfim.

Dentre suas anotações, Guimarães Rosa trafega por entre categorias de herois. Diferentes entre si, estão registrados: Agamênon, rei dos homens; Ulisses, cujos pensamentos se assemelham aos de Zeus; Nireus, o mais belo depois de Aquiles; Páris: *o humano, com tôdas as suas fraquezas, o inconstante, o anti-heroi. E a sua humildade ou modéstia revela algum valor oculto, nesse filho da beleza*[160]. Guimarães Rosa copia trechos e os comenta, problematizando a guerra, a fim de saber o que move esses tipos e todos os outros, quantos sejam, a participarem dela. A respeito da guerra, anota sobre as multidões, sobre o gosto de fazê-la por alguns povos – o autor diz dos iugoslavos e sérvios –, sobre impossibilidade de pensá-la, no momento de sua execução, a partir da *Ilíada*: *People tire of everything, even of sleep and love, sweet music and the perfect dance, things that take far longer than a battle to make a man cry out "Enough!". But these Trojans are not normal men; they are gluttons for war*[161].

Tais paralelos permitem, de fato, pensar que Guimarães Rosa trava um diálogo com a poesia homérica, sobretudo com a *Ilíada*, e, mais, permitem encontrar um caminho, diverso daquele vislumbrado pelos críticos elencados e trabalhados neste e no capítulo anterior, de uma leitura histórica em *Grande Sertão: Veredas*, que reconhece, no romance, pistas das possibilidades democráticas vislumbradas ficcionalmente no sertão, da experiência política compartilhada na guerra e na forma como os jagunços, tão afeitos a obedecer, lidam com a palavra – essa, que garante a sentença de Zé Bebelo; define o futuro da guerra e a legitima; e até assegura a memória de um fato vivido. Fica posta, então, a possibilidade de se encontrar no

[160] Conforme anotação da p. 11, do mesmo caderno.

[161] Conforme anotação da p. 17, do mesmo caderno.

julgamento de Zé Bebelo, entendendo-o enquanto experimentação da participação popular nas decisões comuns, uma chave para se pensar a história política do Brasil, ou mesmo, para se pensar a história da política; a partir de seu paralelo com a assembleia iliádica, cuja interpretação aponta, também, para uma chave de leitura da história da antiguidade clássica grega ou, mesmo, da história da política.

Dessa possibilidade, surge nova hipótese, qual seja a de que, a partir do paralelo que se confia poder estabelecer entre os dois episódios, que, por sua vez, fazem dialogar história e literatura[162], seja possível, também, a fim de nuançar e aprofundar a questão desse diálogo, pensar a relação entre crítica literária e historiografia, tal como sugere como caminho metodológico Dominick LaCapra[163].

Alguns foram os leitores de Homero que enxergaram na epopeia, marcas da história. Seus procedimentos, não raro, indicam de que forma, buscando perseguir tais marcas, seus estudos estabeleceram algum tipo de relação entre história e literatura. Destaca-se, então, da historiografia contemporânea, brevemente, alguns estudiosos da antiguidade, na hipótese de que também esse quadro crítico acaba por poder dialogar com a crítica rosiana, uma vez que os episódios em questão guardam paralelos entre si, como se intentou mostrar.

Leituras críticas da Assembleia do "Canto II": paralelos com as leituras do Julgamento da Fazenda Sempre-Verde

A leitura ou a ausência da leitura sobre episódios mergulhados na dimensão do político revelam como a historiografia e crítica literária se interessam em pensar a história e como lidam com o desafio de trabalhar os rastros de tempos idos quando eles existem na literatura. É o caso do julgamento de Zé Bebelo na Fazenda Sempre-Verde,

---

[162] Usa-se, por ora, a noção mais geral de literatura, embora se reconheça que seu uso é problemático para categorizar a epopeia homérica, que ficaria mais bem dita enquanto ficção ou, mesmo, poesia. Como a presente pesquisa, no entanto, vem trabalhando com o conceito de literatura, mantém-se a opção.

[163] Tal opção metodológica compõe o referencial teórico da presente pesquisa e foi mais bem explicada na introdução e no primeiro capítulo.

bem como o da primeira reunião política que se tem notícia na história, narrada no "Canto II" da *Ilíada*. Nos estudos historiográficos concernentes, é possível perceber como a historiografia situa o *mundo de Ulisses*, para aproveitar o mote de Finley[164], na grafia do tempo. E é possível também dizer sobre o esforço da crítica especializada de atribuir a ele mais ou menos substância política; esforço que, de alguma forma diz de como o estudioso acredita poder a literatura guardar o passado. O "Canto II" é apenas uma daquelas passagens que permitem ao leitor atento colher informações acerca do político no âmbito da composição poética, mas uma passagem tão significativa, por sua força inaugural, quanto o julgamento rosiano.

No que concerne à historiografia atual, Georges Vlachos explana o cenário em que três grupos de respostas situam os poemas homéricos no tempo. O primeiro entende que, a despeito das diferenças entre as descrições da epopeia e as evidências das tabuinhas e dos estudos arqueológicos, o mundo cantado por Homero seria micênico. O segundo aponta, ao contrário, para a enormidade de diferenças entre a sociedade cantada pelo aedo e a sociedade micênica, de modo a situar o mundo épico num outro que não o micênico. O último entende que a criação na *Ilíada* e na *Odisseia* supera o alcance de continuidades históricas e os quatro séculos sem escrita teriam tornado a transmissão de qualquer informação do mundo micênico muito pouco provável, de modo que as obras valeriam pelo valor ficcional, mas não pelo valor histórico, o que significaria dizer que a verdade da poesia não interessa à verdade que a história busca. Já nesse primeiro momento, não seria exagero pensar a tríade que também compõe a crítica rosiana, uma vez que, para parte dela, *Grande Sertão: Veredas* se ambienta no contexto de um Brasil Republicano, marcado, porém, pelas forças regionalistas de coronelismo e jagunçagem; para outra parte, o romance, por mais que preserve vestígios desse passado brasileiro do final do século XIX e início do XX, insere-se, tanto mais, num contexto de interiorização da modernidade, em que forças arcaicas e modernas travam sério embate; e, por fim, para um terceiro grupo – que não é uno certamente, mas pode ser, dessa maneira, agrupado –, a obra se presta a outros motivos que não motivos históricos, e sejam eles motivos exotéricos,

[164] Ver FINLEY, M.I *Le monde d' Ulysse.* Paris: Editions La Decouverte, 1986.

linguísticos etc, esses motivos subtraem da obra qualquer necessidade de temporalizá-la ou até minimizam a importância de se fazê-lo.

As leituras críticas da *Ilíada,* atentas à história e à política, atribuem aos poemas não apenas momentos históricos distintos, como, também, estabelecem diálogos distintos entre a história que se entrevê pela poesia homérica e a própria poesia. Mais uma vez, insiste-se, aqui, em chamar atenção para a forma como o crítico relaciona os dois textos, cujas naturezas são aproximadas ou distanciadas conforme os limites que o crítico mesmo enxerga. Um crítico, por exemplo, como Dabdab Trabulsi, poderá observar mais intensamente o enredo narrado, que descreve a assembleia em seus detalhes e, assim, verificar o conhecimento do poeta acerca do funcionamento mesmo dela; ao passo que outro, como Vidal-Naquet, poderá privilegiar as metáforas e, portanto, a linguagem, para pensar o mesmo tema; enquanto outro ainda, como Moses Finley, poderá aceitar a presença de elementos de temporalidades distintas e até posteriores para afirmar a antecedência da poesia homérica em relação à *polis* grega, por reconhecer nessa complexidade uma das marcas do estatuto ficcional[165].

O mundo da *polis*, que, a partir do século VIII a.C., irá se desenvolver e fortalecer, não se constitui, inicialmente, contra os valores da nobreza, mas por meio da difusão desses valores nas camadas do *demos*. Nesse sentido, se é possível apreender uma Cultura Política[166] por meio da observação da sociedade guerreira dos

---

[165] Os três críticos terão seus trabalhos discutidos e as referências irão aparecer na medida em que o forem.

[166] Na avaliação de Serge Berstein, uma Cultura Política deve ser diferenciada de tradição política, por se consolidar de forma evolutiva. Assim, o nascimento dela não se dá de forma acidental; funciona como uma resposta da sociedade aos problemas que lhe são contemporâneos. Por serem novas, contudo, essas respostas demandam tempo para que sejam aceitas, de modo que da proposição para se solucionar um problema à transformação desta em solução legítima, o prazo pode ser grande. E no decorrer do prazo, o conjunto de proposições que uma Cultura Política abarca se alimenta das contribuições de outras. Num mesmo momento histórico, existe uma variedade delas, cujas raízes históricas e filosóficas são também distintas e que, mantêm, por vezes, concepções antitéticas de poder e de valores considerados como essenciais. Outro estudioso do tema, Daniel Cefai[166] recusa o estudo de uma Cultura Política somente enquanto sistema simbólico ou funcional. As estruturas de temporalidade podem apontar para os contextos em que as Culturas Políticas emergem e se transformam, tal como a observação de seus usos pode apontar para uma orientação nas maneiras de pensar e julgar, de justificar as intervenções no espaço público, de criticar ou legitimar normas e leis e de trocar argumentos sobre o sentido de determinados eventos. Ao pensar nas estruturas de pertinência, repertórios de interpretação que pesam sobre as escolhas do ator social, Cefai enfatiza os conflitos e compromissos que esse ator precisa encarar frente à demanda do contexto, afastando a ideia da imposição de consenso cultural. Da mesma maneira, quanto aos universos políticos, os atores participam de forma a criar suas maneiras próprias de raciocinar, argumentar, julgar. Embora não pareça discordar de Berstein, para quem a Cultura Política se configura como um patrimônio cultural a um só tempo coletivo e individual, Cefai parece dar um pouco mais de espaço para o indivíduo e, assim, dá vazão a que se pense que esse indivíduo, porque não simplesmente

poemas, ela está em movimento. O prosseguimento da leitura da *Ilíada* com a *Odisseia* permite enxergar ainda de forma mais clara esse dinamismo. Se a ação bélica e política se confundem na *Ilíada*; na *Odisseia*, ela se torna eminentemente política e há mesmo uma passagem, quando da Assembleia que deverá deliberar sobre o assassinato de Antínoo por Ulisses, em que se ensaia a votação, ao se esboçarem metades não simétricas, as quais provocam uma cisão ao invés do unanimismo habitual, o que é o oposto do que ocorre ao final do "Canto II", citado há pouco.

Para Moses Finley[167], Homero teria prestado atenção a certos fatos passados, mas não se teria interessado a ligá-los a outros fatos nem às suas consequências, já que fazia poesia e não história. A guerra, em seus dez anos de duração, a queda e a destruição de Troia, os frutos da vitória grega seriam de extrema importância para um historiador, mas a eles o poeta manteve-se indiferente e tanto mais o poeta da *Ilíada* que o da *Odisseia*, segundo o clacissista. Isso, todavia, diz sobre a relação do poeta com o passado. Quanto às marcas do presente de Homero em seus poemas, contemporâneo à formação da cidade-Estado grega, Finley entende que não há nos poemas o traço da *polis* no senso político. Em Homero, *polis* não significa nada além de um sítio fortificado, completa.

Finley pondera que os poemas têm de ser examinados a fim de que possam ou não servir de testemunho do passado, posto que do presente em que foram compostos não o podem – argumento que se assemelha à postura metodológica de Walnice Nogueira Galvão, que reconhece no romance rosiano apenas a presença do passado da história, sem que sejam consideradas forças diversas a essa, como a do contexto coevo ao autor.

O poeta sabia onde havia florescido a civilização micênica e sabia dos grandes palácios, incomuns no tempo da composição, mas isso é praticamente tudo, ao passo que os erros de Homero, acerca do mundo micênico, são numerosos demais: as armas,

---

orientado pela Cultura Política, também ele a transforma, como é o caso, evidenciado nos poemas homéricos, pela figura de Tersites, aquele que, para Ulisses, arenga impropérios. Ver: BERSTEIN, Serge. "A Cultura Política". In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998; "Nature et fonction des cultures politiques". In: *Les Cultures Politiques* en France. Paris: 1999. E também: CEFAI, Daniel. *Cultures politiques***.** Paris: Presses universitaires de France, c2001. 524 p. (La politique éclatée).

[167] Ver FINLEY, M.I *Le monde d' Ulysse*. Paris: Editions La Decouverte, 1986.

o material, os templos dos deuses. Há claro contraste entre o mundo dos poemas e aquele revelado pelas tabuinhas em Linear B. Para o autor, Homero sabia algo desse passado, por meio da transmissão oral, mas muito se perdeu, também em função da transmissão ter sido oral. O mundo de Ulisses não se situa, portanto, nem no mundo micênico, nem no mundo do século VIII ou VII a.C. A lista de instituições e práticas contemporâneas ao momento da composição que o aedo deixa de fora é extensa. Não há jônicos, dórios, escrita, armas de ferro, cavalaria, colonização, comerciantes gregos, comunidades sem reis. Moses Finley entende, então, que os séculos mais prováveis para se situar os poemas seriam o século X e IX a.C.. O estudioso identifica, até mesmo, passagens que teriam origem mais tardia que outras (como os episódios de adultério entre Ares e Afrodite ou a cena do Hades, no último canto da *Odisseia*), mas faz a opção declarada de negligenciá-las em favor do conjunto. Seriam contradições ou confusões reconhecíveis na trama que dariam, de acordo com a análise de Finley, melhor garantia que um quadro ordenado pela historicidade, uma vez que as sociedades portam também suas contradições. Para ele, enfim, o fato de o poeta ter recebido seu material por meio da tradição, habilitaria o historiador a tratar os poemas como documentos de um mundo histórico, não sem esquecer, porém, as escolhas do poeta.

Se, nalguns momentos da análise, Finley desconsidera o quanto a poesia homérica, tal como a literatura rosiana, pode imbricar tempos distintos e marcas desses tempos distintos; noutros, ao reconhecer a autonomia da atividade do poeta, que recebe muito de seu repertório pela tradição oral, mas atua sobre esse repertório, por meio de um filtro que seleciona o que é caro à ficção e pode não ser à escrita da história, há uma reafirmação de que os dois discursos, o da poesia e o da história, não se confundem. Na análise de Finley, no entanto, as diferenças não servem, no entanto, para o alargamento desses campos discursivos. O historiador poderia tratar a epopeia enquanto documento histórico, mas não sem se esquecer das escolhas do poeta, que, ao que parecem, conforme sugestão do próprio Finley, ficam inutilizadas para aquele interessado em pensar a história por meio da poesia.

Na análise de Dabdab Trabulsi, a anterioridade do Conselho em relação à reunião da assembleia mostra, claramente, uma mecânica de tipo políade[168] e, mostra, simultaneamente, o conhecimento de Homero acerca dessa mecânica. O registro da assembleia permite averiguar que, a despeito de serem subjugados por Ulisses, os homens que compõem o *demos* são necessários, uma vez que, no momento da agitação, os nobres se esforçam por contê-los e os manter na assembleia. Mas se a presença do *demos* aponta para mais um aspecto políade, os golpes de Ulisses em Tersites, quando de sua contestação, mostram, ao serem percebidos como justos pelos presentes, que a conduta do *corvo boquirroto* não é conforme às normas de uma ideologia ainda aristocrática, na qual a obediência é pressuposto automático, e é aspecto, portanto, protopolíade. Também protopolíade é a ausência de votação na assembleia, em que se desfazem quaisquer oposições: tudo termina em unanimismo[169].

A epopeia permite à historiografia subverter aquilo que a tornaria refém da inexorabilidade do tempo: a escassez de determinadas informações nos documentos disponíveis, e confirma, assim, o teor referencial da ficção, conforme a abordagem feita por Dabdab Trabulsi[170]. É nos debates sobre a maneira de conduzir a guerra que a política na *Ilíada* é experimentada. As reuniões são convocadas em momentos críticos, quase que de ruptura política, mas quando, por isso, o apoio do povo se faz necessário. Nos poemas, as convocações revelam o caráter costumeiro do procedimento.

> (...) Finley, no seu belo livro, *O Mundo de Ulisses*, lembra que certas tradições fazem de Homero um habitante de Quios, e nós sabemos que havia em Quios rapsodos profissionais chamados de Homéridas. Ora, sabemos também que Quios foi uma das primeiras, senão a primeira, democracia, pouco tempo depois da composição dos poemas, se aceitamos uma datação baixa. Se eu levo o meu raciocínio até os limites do anacronismo, é com um único objetivo: mostrar que a realidade histórica da polis influenciou fortemente a descrição deste mundo heróico de nobres guerreiros de um tempo passado. (DABDAB TRABULSI, 2001, p. 23)

---

[168] A identificação de aspectos políticos próprios à *polis*, intitulados *políades*, e anteriores a ela, *protopolíades*, e mesmo a lógica dessa classificação foi elaborada por Dabdab Trabulsi. Ver: DABDAB TRABULSI, Jose Antonio. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia antiga.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 144 p. (Humanitas pocket9).

[169] No Canto XVII, da *Ilíada*, quando se opõem a opinião de Heitor e o bom conselho de Polidamas, Homero parece ridicularizar o unanimismo, sugerindo a superioridade do debate contraditório.

[170] Ver DABDAB TRABULSI, Jose Antonio. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia antiga.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 144 p. (Humanitas pocket9).

Para além dos elementos políades e protopolíades já apresentados, segundo a análise do estudioso, pensar o rei homérico ajuda a refinar o olhar histórico. Há, com os reis homéricos, uma noção de interesse comum que, claramente, aproxima-os do arcaísmo e os afasta do período micênico. Também a sua quantidade, que calha por exigir comparativos de superioridade, como que para organizá-los, endossa a ideia. Homero tem, certamente, conhecimento dos mecanismos políades: a ordem das convocações, primeiro o conselho e, só depois, a assembleia, mas também o uso da palavra, que não deixa de ser hierarquizado, e, ainda, a atribuição na ágora, que pode existir onde quer que existam cidadãos gregos reunidos, de votar o exílio (o que acontece na *Odisseia*, com Antínoo, após a tentativa de assassinato de Telêmaco).

Para Trabulsi Dabdab, destarte, os versos homéricos, inexoravelmente, dizem do mundo que circunda o poeta, por mais que busquem dizer de um passado que também é referido. Esses versos lançam mão do tempo do poeta para completar informações que se perderam do passado, mas, que, em função de o poderem imaginar, tornam o enredo inteligível e permitem, assim, que o passado seja acessado. Ademais, imaginando-o assim, de forma mais livre que o historiador grego adiante irá fazer, o poeta deixa incrustado em sua obra, as possibilidades políticas que se ensaiam enquanto possibilidades políticas na Grécia Arcaica, mais uma vez, imaginando seus primórdios e dotando-as de detalhes valiosos. É assim que o leitor de Homero é informado que o conselho antecede a assembleia; que, em primeiro lugar, falam os nobres e, só depois, os guerreiros comuns; que uma assembleia política pode se dar no ambiente da guerra e que, lá, a cidadania se exerce. É assim, por fim, imaginando, que o poeta pode acessar, tal como defende Heloísa Starling, os gestos inaugurais, nos quais verdade, mentira e ficção se misturam, e, misturados, podem, então, alargar o campo de visão da história e do historiador.

Como Dabdab Trabulsi e Finley, Vidal-Naquet[171] identifica o desejo de Homero de pintar uma sociedade muito antiga, mas o autor reconhece que o fato dele ter desejado evocar a Grécia micênica não significa que ele tenha, efetivamente, feito. Para tanto, teria faltado, por exemplo, a escrita dos escribas e toda a sociedade

[171] Ver VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhias das Letras, 2002. 139 p.

implicada, dominada pelo palácio do rei. Mesmo existindo Agamênon, rei dos reis, não houve nenhuma decisão tomada exclusivamente por ele. Outro elemento dá um tom exótico à descrição, para o autor: é o bronze que cobre o exército em guerra, sendo que a composição é própria à Idade do Ferro. Para Vidal-Naquet, contudo, são as comparações que aparecem ao longo do relato e não as informações entremeadas a ele que abrem uma janela para o mundo real. De forma semelhante à qual opera Willi Bolle em sua leitura crítica do *Grande Sertão: Veredas*, Vidal-Naquet desvenda a realidade grega no retrato criptografado que a poesia homérica porta. É preciso decifrá-la, para enxergar o mundo referido, que, a fim de compensar o preço do esforço, aparece mais rico, mais amplo do que outro tipo de descrição, por ser somente descrição, poderia fazê-lo.

O trigo, sobretudo, é o critério absoluto de referência que os poemas fazem à experiência histórica, de acordo com o estudo de Vidal-Naquet. Também Ulisses dá sua contribuição, ao optar pela mortalidade na Ilha de Calipso, refutando o fruto que lhe destruiria a memória, apanágio dos mortais. Pelas comparações, pelas opções e pelas sutilezas:

> Portanto, Homero retrata as instituições divinas à imagem do que ele conhece das instituições humanas. Zeus é, para a cidade dos deuses, simplesmente o que Agamêmnon é para o exército dos aqueus e Príamo para a cidade dos troianos? Não devemos levar esse paralelo longe demais. O certo é que o Olimpo é marcado, durante toda a *Ilíada*, pela divisão, o que se chamará mais tarde *stasis* (...). (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 69)

Em busca dessas pistas do mundo real, é, não exatamente na cidade dos homens, mas na dos deuses, que o estudioso identifica os três elementos constitutivos da *polis*, no sentido político, negado por Finley. No Canto XV, da *Ilíada*, Poseídon fala com Zeus sobre eles mesmos e também sobre Hades, os três irmãos, filhos de Cronos. Vidal-Naquet destrincha, aí: a ideia de sorteio, que atribui funções e é a instituição sobre a qual repousa a democracia; a ideia de domínio comum, que existe na ágora e na acrópole; e a ideia de hierarquia, que demarca os iguais, estabelecendo o limite entre eles e os inferiores, como os metecos em Atenas ou os escravos e os hilotas em Esparta.

Para o autor, a presença desses três elementos desconstrói a possibilidade de polemizar acerca do nascimento da cidade-Estado grega, se antes ou depois de

Homero. Há marcas da *polis* no relato, mesmo que essas estejam no plano divino. Homero as relata à imagem do que ele conhece no plano humano. O imaginário épico, destarte, não recobre o mundo real por completo, mas isso não desabilita Homero de ser, segundo o autor, o melhor intérprete da realidade do século VIII ou VII a.C. Novamente, o argumento se revela afim ao da crítica rosiana, Walnice Galvão, posto que por mais que Finley reconheça a matéria imaginária que compõe os poemas homéricos, no limite, também ela é abrangida pela matéria historicamente dada. Assemelha-se, ainda mais, ao argumento de Willi Bolle, já que, superdimensionada a *matéria historicamente dada*, ela precisa ser decifrada, ou, em outras palavras, é preciso, antes de acessar a história, reconhecer a forma poética pela qual ela é comunicada.

Moses Finley[172] reconhece a indiferença dos antigos para com a história, enquanto disciplina, em que se pese o silêncio dos filósofos, rompido por escassos murmúrios, e, mais, o desaparecimento de dois livros, cuja atenção dos autores, Teofrasto, discípulo de Aristóteles, e Praxífanes, voltava-se especificamente para a história. Embora houvesse oposição entre poesia e história, iniciada por Aristóteles e notável mesmo em Luciano de Samósata, cerca de quinhentos anos depois, à poesia lançava-se mais luz. Para os antigos, a poesia e seus mitos, tornavam o passado inteligível e compreensível e respondiam àquilo que os gregos queriam saber sobre o passado: as origens dos ritos, a moralidade, a conduta, as virtudes da nobreza, a ameaça da desmedida (*hýbris*). A verdade, no sentido rankeano, de como as coisas realmente se passaram, não era uma consideração tão almejada entre os antigos. Por meio da poesia, eles dispunham de um tipo de conhecimento, que, a seu modo, fazia comunicar o passado histórico, narrando-o numa lógica própria à verdade poética, própria ao discurso ficcional e com uma preocupação diversa do discurso histórico disponível, menos cronológica ao menos. A Antiguidade, portanto, não rejeitou o teor de história no épico, embora reconhecesse que o épico não era história.

---

[172] Ver FINLEY, M. I. (Moses I.) *O uso e abuso da historia.* São Paulo: Martins Fontes, 1989. 258 p. (O homem e a historia).

> Nesse contexto, não é de surpreender que na Antiguidade a história tenha sido discutida, julgada e avaliada com base na poesia. Fundamentalmente, tratava-se de uma comparação entre duas formas de narração do passado. Porém, há uma verdade irrefutável: todos reconheciam que a tradição épica era baseada em fatos concretos. (FINLEY, 1989, p. 6)

Na poesia, Homero canta como as Musas sabem mentir e, ao mesmo tempo, como sabem também dizer a verdade[173]. São elas quem tudo (*pánta*) sabem e tudo ao aedo ensinam, numa forma de organizar o enredo, costurando o que deve ser lembrado e excluindo o que pode ser esquecido. Seleção cara aos antigos, que até no significante da palavra que indica a verdade (*alétheia*), deixaram patente o jogo do significado[174]. A verdade não é posta em contradição ao falso ou à mentira (*pseûdos*); é entendida enquanto não-esquecimento, daí a presença inicial do alfa privativo no vocábulo, (*a+létheia*).

> Canta-me a cólera - ó deusa! - funesta de Aquiles Pelida,/ causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos inúmeros/ e de baixarem para o Hades almas de heróis numerosos/ e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados/ e como pasto das aves. (ILÍADA, I, 1-5. Tradução de Carlos Alberto Nunes)

Guimarães Rosa, como revelam suas anotações, deixa-se tomar de interesse pelas musas: essas que tudo sabem. No caderno anteriormente aludido, em passagem de número 41, o autor comenta a figura de Thamiris, um aedo, punido pelas musas por sua ousadia em achar que poderia ganhar delas, numa disputa de canto. Elas se vingam, tirando dele a visão; a dádiva divina do canto e, ainda, fazem-no esquecer-se da arte de tocar harpa.

Pela glória futura que cantam os aedos e com a qual preocupar-se-á Riobaldo, por certo, Guimarães Rosa se preocupa também. Todavia, o autor se preocupa ainda com o esquecimento – novamente, mostram suas anotações. Tal como pensa, categorias de homens, a glória, os epítetos, as fórmulas, o heroi, o autor se debruça sobre esse elemento que, em Homero, constitui a condição de ser humano. Pela capacidade de esquecer, Ulisses, no regresso à Hélade narrado na *Odisseia*, resiste à oferta do alimento mágico na ilha de Circe. Caso aceitasse o fruto ofertado, perderia o

---

[173] Ver BRANDÃO, Jacyntho José Lins. "As musas ensinam a mentir". In: *Antiga musa: arqueologia da ficção.* Belo Horizonte [MG]: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, p. 182.

[174] Ver ARENDT, Hannah. "O Conceito de História – Antigo e Moderno". In: *Entre o passado e o futuro.* 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 348p. ((Debates. Politica;64))

apanágio humano que é a capacidade da lembrança. Por causa da capacidade de esquecer também, é que Riobaldo, consciente dos sortilégios da memória, reconta sua história de formas variadas.

Os versos que cantam a poesia se valem de duas noções complementares: a musa, evocada desde o primeiro verso iliádico, e a memória. São elas, como forças inspiradoras, que mescladas informam a verdade poética, instituindo a realidade assim que a palavra alada é dita – Guimarães Rosa, em seu caderno, atenta-se para a passagem homérica em que o poeta diz que os deuses falam sempre *palavras aladas*[175]. Apenas as palavras aladas, percebe o poeta dos cantos gregos e das veredas, podem realizar-se enquanto palavras, vencendo o caminho que separa quem enuncia e quem recebe o enunciado. Somente aladas, as palavras existem.

A memória, da qual que fala Marcel Detienne[176], não tem a intenção de reconstruir o passado numa perspectiva temporal. Ela própria uma musa (*mnémosyné*), a memória é uma onisciência de caráter divino: um saber mântico que se realiza por meio da fórmula instituinte.

> La parole du poète, telle qu'elle se développe dans l'activité poétique, est solidaire de deux notions complementaires: la Muse et la Mémoire. Ces deux puissances religieuses dessinent la configuration générale qui donne à l'Aléthéia poétique as signification réelle et profonde. (DETIENNE, 1981, p.10)

É dela, da memória, que se vale também Riobaldo. E, embora não evoque musas, embora evoque, apenas quando tem coragem, o diabo, o cujo, o cão, Riobaldo, também nesse último ponto, assemelha-se ao aedo. A palavra dos dois refere-se ao passado e mistura, aos vestígios variados do passado, forças do presente da composição; mas, além de imbricar tempos, a palavra que, apenas nalguns momentos, já se experimenta enquanto palavra-diálogo ou palavra-política, como ocorre na assembleia e no julgamento; a palavra dos dois, sobretudo, é palavra-eficaz ou palavra-instituinte. A palavra do aedo, como a do oráculo, mesmo que acesse realidades passadas, cria-as também, porque, sendo ambígua, ela abarca o futuro em seu

---

[175] A anotação se encontra na p. 30 do mesmo caderno, precedida pelo símbolo "m%".

[176] Tratando da palavra (*lógos*), Marcel Detienne[176] parte da prática da *palavra-eficaz*, própria aos oráculos e, sobretudo, aos aedos para entender o exercício da *palavra-diálogo*, própria à política e a filosofia. Ver: DETIENNE, Marcel. *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris, François Maspero, 1981, (Préface de Pierre Vidal-Naquet)

significado. A palavra do narrador Riobaldo, assim, mesmo que acesse realidades passadas, tem, também na sua capacidade criadora, um elemento histórico que faz literatura e história confluírem. É na linguagem rosiana – porque Riobaldo se utiliza da palavra-eficaz, matéria do aedo – que autor e leitor confundem seus limites. E, tanto quanto, na epopeia homérica, história e poesia se entrecruzam; é, na linguagem rosiana, que história e literatura se entrecruzam também. Nesse entrecruzamento, a leitura de *Grande Sertão: Veredas* permite à história experimentar uma utopia[177].

[177] As ideias, sumariamente, apresentadas no momento final deste terceiro capítulo serão desenvolvidas no próximo e último capítulo.

Capítulo IV

O tempo e a palavra – inflexão em *Grande Sertão: Veredas*[178]

Muitos anos adiante, um roceiro vai lavrar um pau,
encontra balas cravadas.
(ROSA, 2001, p.114)

A literatura carrega rastros da história. Os rastros que se fazem ver, no *Grande Sertão: Veredas,* só podem estar no presente. Em qualquer obra literária, eles só podem estar no presente. Na literatura, portanto, os rastros se revelam na leitura, o presente do texto. Contudo, embora estejam no presente, os rastros são, por outro lado, signo do que, pela ação do tempo, fez-se ausente[179].

Rastros são resíduos que restaram da força destrutiva do tempo, *uma torrente violenta: mal uma coisa é vista, já é arrastada e uma outra toma seu lugar*[180]. E esses resíduos podem ser variados, podem ser restos de sentimentos, restos concretos, de papeis, moedas, louças, podem ser até dejetos de outras épocas. É pela presença desses rastros, sortidos, que a narrativa de ficção pode dialogar com a história. É porque carrega em seu corpo rastros do tempo, que a literatura faz, na leitura, seu leitor, experimentar o tempo também.

A função da história que se interessa pela literatura é, então, pensar quais tipos de rastros são esses, a fim de incorporá-los, questionando-os, averiguando-os, até os desconstruindo, para então, por baixo de rastros evidentes, encontrar pistas de rastros

---

[178] Neste último capítulo, tal como na introdução, decido, com a licença do autor, não cumprir, em parte, as determinações acadêmicas. A fim de dar maior fluidez ao texto, pensando no leitor, deixo as referências todas em pé de página, o que não significa menor gratidão nem apreço a todos os autores que embasam minha discussão.

[179] Conforme Ricoeur. Ver: RICOEUR, Paul. "O esquecimento e o apagamento dos rastros" e "O esquecimento e a persistência dos rastros". *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas, (SP): Editora UNICAMP, 2007. 535 p. (Espaços da memória).

[180] Frase de Marco Aurélio, imperador romano.

mais confiáveis, já que *apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo recompensa a escavação*[181].

No *Grande Sertão: Veredas*, os rastros são variados e cada um dos estudos críticos interessados em ler ou pensar a história, por meio do romance, privilegiam um determinado tipo deles. Walnice Nogueira Galvão privilegia rastros concretos da história e evidentes no enredo: o coronelismo e a jagunçagem. Luiz Roncari busca rastros num evento específico, o julgamento de Zé Bebelo, a fim de observar o fenômeno da assimilação, constituinte da modernização do Brasil; para ver serem comprovadas, tal como faz Walnice Galvão, teses histórico-sociológicas pelo próprio romance. Nesse caso, os rastros da literatura apenas copiam rastros já encontrados e tratados pela história.

Por outro lado, Willi Bolle entende ser todo o enredo constituído de rastros; cada um deles, fragmento da história nacional. Neles, a presença do passado é mais intensa que em qualquer outro tipo de rastro, porque, neles, o passado é presentificado também na forma, que é a linguagem. Heloísa Starling, por seu turno, para quem os rastros da história no *Grande Sertão: Veredas* também se resolvem na linguagem, atenta-se para, dentre eles, aqueles que captam os momentos de origem, fugidios demais às narrativas que não são ficcionais. Os rastros, enfim, são variados na narrativa de Riobaldo e o uso que se faz de cada um deles, pela fortuna crítica, é não menos variado.

A linguagem, de fato, se sobressai na narrativa rosiana, aos olhos do leigo, do estudioso, de qualquer um. Embora muito discutida pelos estudos críticos, a esse elemento não se vê dado o caráter de rastro. As obras trabalhadas nos capítulos anteriores, nalguma medida, tratam da linguagem rosiana; mas, quando muito, ela leva à forma do romance, a visão que este mesmo sustenta da história.

O caso é que a linguagem do *Grande Sertão: Veredas* pode ser pensada enquanto rastro; porta a matéria que interessa a história, a marca do tempo.

---

[181] BENJAMIN, 2000, p. 239. Ver: BENJAMIN, Walter. Imagens de pensamento. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. De Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Barbora. 5.ed, São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.[Obras Escolhidas, v.II]

Na linguagem rosiana, texto e leitor respondem ao desafio que a consciência histórica, própria à modernidade lança à escrita de qualquer narrativa: como dizer o mundo com palavras – dizer o sertão, a guerra, a jagunçagem, a dor, as memórias – se as palavras estão destinadas a sempre falharem?

Na narrativa de Riobaldo, também, o leitor experimenta, mesmo que o mundo exibido por qualquer obra seja sempre um mundo temporal[182], não apenas imaginar esse mundo temporal exibido; mas imaginar de outra forma seu próprio mundo temporal, uma vez que o leitor narra, junto com o narrador.

O leitor da ficção imagina esse mundo temporal, num movimento que se dá entre o texto e a leitura. Nele, o que ocorre é uma *experiência fictícia do tempo*, e essa experiência pode ser múltipla no decorrer da leitura, porque o leitor a pode experimentar a cada vez que as personagens do enredo experimentarem também o tempo em suas histórias[183].

No *Grande Sertão: Veredas*, contudo, à medida que as *experiências fictícias do tempo* ocorrem, o leitor experimenta, ainda, outra forma de sentir o tempo: nas palavras mesmas. A linguagem, portanto, agudiza a presença dos tempos na leitura e, ao incorporar em seu corpo o desafio de buscar palavras que possam nomear de forma mais satisfatória a realidade, convidando seu leitor a participar do mesmo desafio, cria a possibilidade de que *experiência* e *expectativa* se aproximem, porque, ao incorporar esse desafio responde à crise da modernidade, surgida, exatamente, da iminência da ruptura entre elas.

Ele, o leitor, vislumbra, então, *experiência* e *expectativa* na ação das personagens, na medida em que essas categorias integram toda narrativa, ficcional ou não – uma vez que, em qualquer narrativa, o mundo exibido é temporal e, portanto, a narrativa só pode tecer sua intriga amarrando *experiências* e *expectativas*. Mas o leitor as acessa, ainda e concomitantemente, na linguagem, quando, por exemplo, num mesmo trecho, por um lado, reside a marca de um passado distante, um arcaísmo, que

---

[182] Ricoeur, 1994, p. 15.Ver: RiCOEUR, Paul. "O círculo entre narrativa e temporalidade". In: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa.* Campinas: Papirus, 1994. Tomo I.

[183] Ver: RICOEUR, Paul. "A configuração do tempo na narrativa de ficção". In: RiCOEUR, Paul. In: *Tempo e narrativa.* Campinas: Papirus, 1994. Tomo II.

indica o quanto falta do tempo ido e, por outro, a marca do horizonte da história, numa palavra que, inédita, antecipa o porvir pelo ainda não-dito.

Elementos da literatura rosiana como portas de acesso para se pensar a história

Vários são, ao longo do enredo de *Grande Sertão: Veredas*, os elementos que permitem ao interessado fazer dialogarem história e literatura. Dos mais explícitos aos menos, dos mais simples aos mais complexos, esses elementos, entretecidos no enredo, são instrumentalizados pela crítica de modo a sustentarem diferentes visões da história fornecidas pelo próprio romance. E de modo, ainda, a revelarem do que se constitui, para o estudioso, tanto a matéria da história quanto a matéria da literatura, em que se assemelham, em que divergem.

Dentre esses elementos, há aqueles que indicam de forma direta datas ou acontecimentos datados, bem como aqueles que trabalham o tempo e seu movimento de forma metafórica. Há, assim, no rumo de fazer dialogar história e literatura a partir de *Grande Sertão: Veredas*, elementos do enredo que engendram possibilidades mais simples, porque mais evidentes na relação que guardam com o tempo cronológico, e possibilidades mais escondidas, uma vez que não dizem da história, exatamente, mas exploram, pela narrativa, as mesmas substâncias que a história explora e da qual depende: o tempo e a palavra.

Grande Sertão: Veredas faz com que seu leitor se sinta, nalgumas passagens, capaz de cronologizar o enredo. Nesses instantes, a estória parece estar, de fato, enredada pela história, até que, num dado momento ou num detalhe talvez, a matéria verte. Num dos mais significativos, dentre esses instantes, a sensação é quase de precisão até que o hiato cronológico se revela, sutilmente, enorme.

> Da matriz de Itacambira, onde se tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da éra de 1800 e tantos. O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... (ROSA, 2001, p. 620)

O trecho, à primeira vista, chega a dar a impressão de um rigor documental. Mas, *dissimulando a data para melhor desvendá-la*[184], Riobaldo não oferece mais que a incerteza, a vaguidão. O narrador, de posse, do registro de batismo de Diadorim, quase informa a data precisa. Ao velar o ano da data, faz com que ela vague na dúvida de um intervalo de cem anos: 1800 e tantos, com a ironia de fornecer o detalhe do dia e do mês, e deixar de lado, justamente, o ano: *11 de setembro da era de 1800 e tantos*.

Numas das tantas edições do livro, a passagem foi modificada, por causa de uma revisão mais positivista do texto[185]. A *era de 1800 e tantos*, que opera num confortável quadro cronológico de 100 anos ou, ao menos, de 50 anos, foi substituída por *era de 1880*, o que restringiu o quadro de um século para uma década. A celeuma em torno da mudança foi considerável[186]. A resistência à mudança do texto ancorou-se no argumento de que, caso fosse de interesse do autor especificar a data, ele o teria feito. Pensar as razões que o teriam levado a não fazê-lo, bem como as razões pelas quais a crítica polemizou interessam, no entanto, à presente discussão.

Em muitas outras passagens, Riobaldo dá ao leitor pistas, como essa, que criam a confiança, por ilusória que seja, na possibilidade de se cronologizar a estória. Se a atenção é posta sobre elas, porém, vê-se que a grafia do tempo é falha; ela, insistentemente, encobre mais que revela e faz evanescer qualquer certeza. Há vários outros exemplos em que o ano citado deixa de sinalizar a cronologia, uma vez que se percebe que está clara sua distância com relação ao momento da fala do narrador, ou, em outras palavras, uma vez que se depara com a impossibilidade de localizar o intervalo que separa a referência temporal do momento da enunciação:

> Mas, mire e veja o senhor: nas éras de 96, quando os serranos cismaram e avançaram, tomaram conta de são Francisco sem prazo nem pena. (ROSA, 2001, p.182)

---

[184] Conforme estudo de Walnice Nogueira Galvão, abordado no segundo capítulo da presente pesquisa. Ver: GALVÃO, Walnice Nogueira: *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 132, [3]p. (Debates ; 51)

[185] Ver: ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

[186] Informação oral obtida na disciplina "Seminário de Literatura Brasileira: *Grande Sertão: Veredas"*, ministrada pela professora Claudia Campos Soares, na Faculdade de Letras da UFMG, no primeiro semestre de 2010.

Noutros momentos, o narrador parece levar ao extremo a incerteza da cronologia, mas partindo quase que de sua certeza. É o caso de quando Riobaldo faz referências ao tempo do Império, obnubilando, todavia, a distância entre esse tempo referido e o tempo da enunciação, o que deixa, mais uma vez, o leitor mergulhado na quase-temporalidade histórica e, talvez, por isso, na temporalidade plenamente literária, em que vários tempos e referências cronológicas se imbricam, completam-se e se desfazem.

Num dado momento da trama, Zé Bebelo se defronta com um *catrumano*, um miserável do sertão. Com medo, o catrumano oferece ao chefe da jagunçama, naquele momento, um dobrão de Prata, mas do tempo do Império. Zé Bebelo recusa a moeda como quem recusa o passado. De fato, Zé Bebelo rejeitava a tradição e buscava a novidade, a modernização. E essa sua postura deixa ainda mais evidente o quanto o dobrão se perde enquanto símbolo do tempo; feito relíquia rejeitada, ele deixa de servir como ponte entre presente-passado.

> Porque um, que era velhusco e estava com o chapéu-de-palha corroído nas todas beiras, apareceu com um dinheiro na palma da mão, oferecendo a Zé Bebelo, como em paga por perdoamento. A que era um dobrão de prata, antigo do Imperador, desses de novecentos-e-sessenta réis em cunho, mas que na Januária por ele dão dois mil-réis, ainda com senhoriagem de valer até os dez, na capital. (ROSA, 2001, p.402)

Nas mãos de um *catrumano*, homem miserável que habita o sertão, Zé Bebelo vê uma moeda argêntea, a qual lhe é oferecida. É ela dos tempos do Brasil Império. E tinha, para além do valor histórico, como todo documento de natureza numismática tem, valor financeiro. O *catrumano*, no reverso do que faz um líder jagunço, como Zé Bebelo, que corporifica a latência de uma utopia política modernizadora, aponta para o arcaísmo daquele ambiente. Ele: decrépito, com a indumentária carcomida, a moeda desatualizada. Também ele: como a moeda, marca do tempo que se foi, mas deixou vestígio. O *catrumano*, enfim, um vestígio do descompasso da história e também da estória.

Outro recurso que faz evanescer a referência cronológica, mesmo quando ela é dada, é aquele que imputa a incerteza ao provedor da referência. Doidos, dementes, ensandecidos, não raro, ainda mais que os *catrumanos*, fornecem com precisão elementos dos quais o enredo parece fugir:

> Mas, no vir de cimas desse morro, do Tebá – quero dizer: Morro dos Ofícios – redescendo, demos com o velho, na porta da choupã dele mesmo. Homem no sistema de quase-dôido, que falava no tempo do Bom Imperador. Baiano, barba de piassaba; goiano-baiano. O pobre, que não tinha as três espigas de milho em seu paiol. Meio sarará. A barba, de capinzal sujo; e os cabelo dele eram uma ventania. Perguntei uma coisa, que ele não caprichou de entender, e o catrumano Teofrásio, que já queria se mostrar jagunço decisivo, o catrumano Teofrásio bramou – abocou a garruchona em seus peitos dele. Mas, que não deu tujo. Esse era o velho da paciência. Paciência de velho tem muito valor. Comigo conversou. Com tudo que, em tão dilatado viver, ele tinha aprendido. Deus pai, como aquele homem sabia todas as coisas práticas da labuta, da lavoura e do mato, de tanto tudo. Mas, agora, que tanto aforrava de saber, o derrengue da velhice tirava dele toda a possança de trabalhar; e mesmo o que tinha aprendido ficava fora dos costumes de usos. Velhinho que apertava muito os olhos. (ROSA, 2001, p.536)

Na passagem citada, é um velhinho, de cabelos sarará, atrapalhado feito como por uma ventania, com dificuldades de fazer entender suas palavras confusamente proferidas e, finalmente, no sistema de *quase-dôido*, que fala no *tempo do Bom Imperador.* Pouco confiável, portanto, é esse velho enlouquecido, uma das fontes que dizem de forma evidente da história.

Não apenas as fontes que fornecem pistas cronológicas são, pela pena do escritor, postas em dúvida, porque guardam, em si, algum sinal comprometedor da lucidez. O próprio narrador parece guardar o riso, no canto da boca, quando se depara com documentos, também fontes para a história. Na Fazenda dos Tucanos, Zé Bebelo, entre a salvação e a traição, demanda a Riobaldo a redação de uma carta destinada às forças do governo. O único papel que se acha para fazê-lo, numa gaveta velha, em meio a papeis velhos, de uma fazenda velha e cercada pela guerra, é um que seria ao historiador documento e, por isso, de grande valia.

> Advindo que algum me trouxe mais papel, achado por ali, nos quartos, em remexidas gavetas. Só coisa escrita já, de tinta firme; mas a gente podendo aproveitar o espaço em baixo, ou a banda de trás, reverso dita. Que era que estava escrito nos papeis tão velhos? Um favor de carta, de tempos idos, num vigente fevereiro, 11, quando ainda se tinha Imperador, no nome ele com respeito se falava. E noticiando chegada em poder, de remessa de ferramenta, remédios, algodão trançado tinto. A fatura de negócios com escravos, compra, os recibos, por Nicolau Serapião da Rocha. Outras cartas... – “Escreve, filho, escreve ligeiro...” A traição, então? (ROSA, 2001, p.347)

Na trama, porém, o documento será apenas o reverso da folha, onde se irá escrever a mensagem à soldadesca. Sem valor, o texto já inscrito há tempos, tempos do Brasil Império, a dar notícia da compra e venda de escravos, importa apenas pelo espaço em branco que preserva da folha original, o que a torna disponível para o

comunicado que será remetido ao governo. O vestígio do passado incrustado na folha não passa, por certo, despercebido pelo narrador. Fosse o fato, Riobaldo não diria nada acerca do registro. Por outro lado, a menção ao conteúdo do documento não é empecilho para o uso da folha para outro fim, o de comunicar ao governo. O tempo cronológico, indiretamente referido, aparece na folha, cujo espaço em branco será preenchido com aquilo que a Riobaldo mais interessa preencher: sua estória, imiscuída à estória da guerra.

Evidências da história marcam, de fato, o enredo, mas, sempre que aparecem, mais dissimulam a história que a apontam. Não necessariamente as sugestões cronológicas são feitas pelas datas que constam no *Grande Sertão: Veredas* ou quase constam. Há referências, para além de datas inscritas na trama, a pontos da história compartilhada, conhecidos em sua data de ocorrência mesma pelo leitor. A estrutura do texto e os acréscimos adverbiais, contudo, encarregam-se, nesses casos, de dar a fluidez ou a incerteza que se nota sempre em tais referências, cujo potencial, em princípio, é, exatamente, o oposto. À certeza inicial que a referência fornece, rapidamente, sobrepõe-se a dificuldade de localizá-la cronologicamente em relação ao tempo do presente e do passado do narrador. Um acontecimento da história, bastante conhecido, ao ser mencionado, funciona, ele próprio, enquanto data. É o que ocorre, por exemplo, quando o narrador diz da Coluna Prestes:

> Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte. Os revoltosos depois passaram por aqui, soldados de Prestes, vinham de Goiás, reclamavam posse de todos animais de sela. Sei que deram fogo, na barra do Urucuia, em São Romão, aonde aportou um vapor do Governo, cheio de tropas da Bahia. (ROSA, 2001, p.114)

Riobaldo, porém, diz dos revoltosos de Prestes, após ele haver contado sobre outro velho doido: *Era um homem maluco, os dedos cheios de anéis velhos sem valor, as pedras retiradas – ele dizia: aqueles todos anéis davam até choque elétrico... (*ROSA, 2001, p.114). Mas se, na fala, há a presença da loucura como fiadora da incerteza; a realidade da Coluna Prestes e, mais, a alusão ao trem[187] permitem que o

[187] Muitas vezes, essenciais, para situar no tempo o relato, a despeito de serem insuficientes no *Grande Sertão: Veredas* para fazê-lo, ícones da modernidade, tais como trem e jipes, aparecem em outros projetos literários. É o caso, por exemplo, de um livro de Ismail Kadaré, intitulado *Abril Despedaçado*, em que a prática da vendeta, o código de vingança e as montanhas albanesas dão o tom de uma história que, facilmente, é apreendida pelo leitor, como história de tempos muito antigos, até que, subitamente, um dos personagens alude à passagem de um avião, o

leitor, por breve instante, pise em terra firme. Riobaldo, no entanto, como que emoldura a referência conhecida à história brasileira, com dois fatores de imprecisão. O primeiro, já mencionando, seria a imprecisão personificada pelo senhor demente e o segundo seria a excelente metáfora que é criada para se dizer da relação dos vestígios com aquele que os encontra ou, ainda, da relação entre o passado e o que sobra dele no presente. Riobaldo conta do velho doido, dos soldados de Prestes, do vapor do Governo e, imediatamente, diz: *Muitos anos adiante, um roceiro vai lavrar um pau, encontra balas cravadas* (ROSA, 2001, p.114). Nessa metáfora sobre as marcas do tempo, o narrador sugere o quanto o mundo que existiu no passado falta ao redor do que tal passado deixou como rastro para a posteridade. O roceiro que encontra as balas cravadas, sabendo ou não que foram balas dos soldados de Prestes, tem no pau cravado o vestígio de que o tempo passou e, com ele, todo um mundo ao redor das balas deixou de ser visto. Para acessá-lo, só se pode lançar mão de rastros e de imaginação. É o que o historiador faz e é o que a literatura rosiana, nesse momento, explica com tanta precisão; exatamente, porque, muito mais que o historiador, o literato mergulha na *liberdade pura* para fabricar seu texto[188]. O *pau cravado de balas*, nesse sentido, pode ser pensado como porta de acesso para um caminho capaz de ludibriar a *ausência irremediável*[189], estorvo indiscutível para o trabalho historiográfico. Ludibriada a *ausência irremediável*, o vestígio da ficção sugere o passado, por não poder abrir mão do verossímil que lhe dá inteligibilidade. O vestígio, então, é capaz de acessar

---

que vira de ponta a cabeça a localização temporal do entrecho. Ver: KADARÉ, Ismail, 1936; JOFFILY, Bernardo. *Abril despedaçado.* São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. 174 p.

[188] O poeta em Aristóteles diferencia-se do historiador e o supera não por causa da forma versificada de seu texto, mas por fabular a matéria que preenche seus versos. Certamente a poesia, considera Aristóteles, pode lançar mão de fatos ocorridos, mas ela não precisa se restringir a isso. A verossimilhança vai além do limite instaurado pela possibilidade. Enquanto a poesia, enfim, representa as ações que poderiam acontecer, passeando num ambiente de liberdade pura (*ákratos eleuthería*), como argumenta aproximadamente seis séculos mais tarde Luciano de Samósata, a história apresenta as ações que aconteceram num terreno em que a liberdade é forçosamente temperante. Ver: ARISTÓTELES. Volume 2. *Metafísica* – Livro I e II; *Ética a Nicômaco*; *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Os pensadores. E também: LUCIANO; BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Como se deve escrever a história. Ed.* bilingue. Belo Horizonte: Tessitura, c2009. 278 p.

[189] Conforme Freud. Ver: ***MITRE***, Antonio: "História: memória e esquecimento". In: MITRE, Antônio Fernando. O dilema do Centauro: ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 179 p. (Humanistas; 91)

uma *presença meramente ausentada*[190]. Os tiros, assim, porque dizem do mundo, mesmo que entrelaçando distintos momentos ou desmanchando seus marcos, podem indicar que até o esquecimento tem sua intermitência.

Riobaldo é consciente, no momento de sua fala, da astúcia do tempo, que preserva o passado apenas em parte e, ainda assim, torna os vestígios do tempo ido carentes de significado, em busca de serem explicados. De modo que o rastro da história, a nacional ou a do sertão, bem como a história individual, fica disponível para aquele que se interessa pelo passado. Mas, porque será lido num tempo seguinte, guarda sempre as limitações que o rastro tem. A relíquia, o narrador sabe, é, inevitavelmente, incompleta. E quase que parecendo que para ser mais claro ainda em sua reflexão acerca do movimento sinuoso do tempo, após dizer do *pau cravado de balas*, o narrador, no parágrafo seguinte, diz da carta de Nhorinhá, que passa por tantas intempéries quantas sejam possíveis quando se demora oito anos para alcançar seu destinatário – quase o mesmo tempo de Ulisses para regressar à Ítaca. Um dia escrita, atual, a carta que pedia notícias de Riobaldo, erra pelo sertão durante quase uma década, tempo que a faz virar rastro do passado, *pau cravado de balas*.

> Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que se zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tanto bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: Riobaldo que está com Medeiro Vaz. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não se podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando. Mesmo tinham enrolado noutro papel, em canudo, com linha preta de carretel. Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo. (ROSA, 2001, p. 115)

Riobaldo, nessas passagens diversas, diz de vestígios que, sem dúvida, atrairiam a atenção do historiador. Na fala do narrador, todavia, os documentos referidos, quanto mais tornam verossímil a ficção, mais turvam sua localização no tempo e mais revelam o bom oportunismo literário. Há, ainda, passagens em que Riobaldo enceta outra maneira de dialogar com a história. Riobaldo diz, não mais por meio de metáforas do fluir do tempo, como a carta, nem por referência imprecisa a outros tempos, como no batistério de Diadorim, mas, por meio de personagens

[190] Conforme Nicole Loraux. Ver: MITRE, Antonio: “História: memória e esquecimento”.

metonímicos, que encarnam ambições políticas associadas a momentos históricos, posto que disponíveis essas ambições, nesses momentos[191].

Há personagens, portanto, que calham, eles próprios, como pistas cronológicas, indicando por meio de suas ações, processos da história[192]. Titão Passos havia participado de um júri em Januária; já havia sido jurado e experimentado a reflexão e a responsabilidade de atuar na realização da justiça. Medeiro Vaz, numa ação solitária, corajosa e inconclusa, almeja o gesto fundador da política e mobiliza vários líderes posteriores para continuá-lo, encabeça a tentativa de preservar o sertão, suas tradições, mas tendo em vista a proteção de seus moradores e a justiça para todos eles. Joca Ramiro, eleito por Medeiro Vaz, quer garantir a norma inaugural e também preservar o sertão, mas ele mesmo fica disposto a mudar o rumo da história e, até, como um continuador faz, modifica, em parte, o gesto inaugural, misturando em sua ação tradição e novidade, passado e futuro. É também, para muitos, um messias o Joca Ramiro. Em comum, Medeiro Vaz e Joca Ramiro buscam instituir uma comunidade política no sertão, mas cada qual é guiado por uma visão de mundo particular. Zé Bebelo, por sua vez, com ou sem as tropas do governo, pensa em modernizar o sertão; rejeita, como pode, o passado. Enxerga no sertão tudo aquilo que nele falta, porque acredita que só suprindo-lhe tais faltas, é que faria o sertão ser parte do Brasil. Zé Bebelo almeja acabar com o jaguncismo, tendo em vista o progresso; promete mil escolas, tendo em vista o progresso, assegura pontes, hospitais, o fim da miséria, tendo em vista o progresso. - “Hem? Hem?” – Zé Bebelo – “O que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão!” (ROSA, 2001, p. 413) ou mais:

> - “Ah, cujo vou, siô Baldo, vou. Só eu que sou capaz de fazer e acontecer. Sendo porque fui eu só que nasci para tanto!” Dizendo que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas. (ROSA, 2001, p. 147).

---

[191] O trabalho de Heloísa Starling se dedica, em boa medida, a interpretar essas personagens enquanto possibilidades políticas e apontamentos de utopias políticas. Ver: STARLING, Heloísa Maria Murgel INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO. *Lembranças do Brasil*: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Revan; UCAM/IUPERJ, 1999. 190 p.

[192] Como bem explorado por Heloísa Starling em seu estudo, citado na nota anterior.

Faz do progresso, seu norte e, por isso, como acusa Joca Ramiro no julgamento da Fazenda Sempre-Verde, quer desnortear o sertão.

> No regular, Zé Bebelo pescava, caçava, dansava as dansas, exortava a gente, indagava de cada coisa, laçava rês ou topava à vara, entendia dos cavalos, tocava violão, assoviava musical; só não praticava de buzo nem baralho – declarando ter receios por atreito demais a vício e riscos de jogo. Sem menos, se entusiasmava com qual-me-quer, o que houvesse: choveu, louvava a chuva; trapo de minuto depois, prezava o sol. Gostava, com despropósito de dar conselhos. Considerava o progresso de todos – como se mais esse todo Brasil, territórios – e falava, horas, horas. – "Vim de vez!" – disse, quando retornou de Goiás. O passado, para ele, era mesmo passado, não vogava. E, de si, parte de fraco não dava, nenhão, nunca. (...) Acabando um combate, saía esgalopado, revólver ainda em mão, perseguir quem achasse, só aos brados: – "Viva a lei! Viva a lei...!" Há-de-o, que quilate, que lei, alguém soubesse? Tanto aquilo, sucinto, a fama correu. Dou-lhe qual: que, uma vez, ele corria a cavalo, por exercício, e um veredeiro que isto viu se assustou, pulou de joelhos na estrada, requerendo: – "Não faz vivalei em mim não, mor-de-Deus, seu Zebebel', por perdão..." E Zé Bebelo jogou para o pobre uma cédula de dinheiro; gritou: – "Amonta aqui, irmão, na garupa!" – trouxe o outro para com a gente jantar. Esse era ele. (ROSA, 2001, p. 93-94)

Como na história vivida, os projetos e utopias políticas de transformação do sertão – mesmo quando cambiantes ao longo do enredo como é o caso de Zé Bebelo, que denuncia o jaguncismo, querendo extingui-lo até um ponto e, a partir doutro, imerge nele, virando chefe do bando dos jocarramiros traídos pelos hermógenes e ricardões – chocam-se com o sertão. Daí, o medo do *catrumano* do *viva a lei* de Zé Bebelo. Tal como os *catrumanos* e a descrição deles são porta de acesso da literatura rosiana para se pensar a história esquecida, esse choque provocado pelo encontro deles com a personificação de projetos transformadores também é. Em especial, tendo em mente o quanto a historiografia oficial, acometida pela ausência de fontes e de registros escritos, deixa de fora de seu enredo comunidades já excluídas dos centros de poder. Comunidades que, muitas vezes, de fato, não deixam registros formais que sinalizam sua existência no tempo.

No outro extremo, não raro, a referência aos arcaicos *catrumanos* aparece acompanhada de referências a ícones da modernização, como trem, jipes, eletricidade. Riobaldo diz tanto desse repertório da modernização, já disponível aos homens, que integra as promessas modernizadoras, como as de Zé Bebelo, mas que não alcançam a história do sertão. No sertão rosiano, assolados pela epidemia, da *bexiga preta*, e miséria sem fim, estão alguns povoados. Faltam aos habitantes do sertão, aos *catrumanos*, cuidados médicos, recursos da ciência, dos quais, muitos, muito

provavelmente, nem imaginam existirem. Noutros cantos, sabe-se que é de uma boa ponte ou de um eficiente meio de transporte que se carece: *Daí, o senhor veja: tanto trabalho, ainda, por causa de uns metros de água mansinha, só por falta de uma ponte. Ao que, mais, no carro de bois, levam muitos dias para vencer o que em horas o senhor em seu jipe resolve. Até hoje é assim, por borco* (ROSA, 2001, p. 118). E mais:

> Seo Assis Wababa oxente se prazia, aquela noite, com o que o Vupes noticiava: que em breves tempos os trilhos do trem-de-ferro se armavam de chegar até lá, o Curralinho então se destinava ser lugar comercial de todo valor. Seo Assis Wababa se engordava concordando, trouxe canjirão de vinho. Me alembro: eu entrei no que imaginei – na ilusãozinha de que para mim também estava tudo assim resolvido, o progresso moderno: e que eu me representava ali rico, estabelecido. Mesmo vi como seria bom, se fosse verdade (ROSA, 2001, p.140).

Se é possível, destarte, entender o sertão rosiano como espaço de ausências, é possível, não menos, entender seus filhos, também como filhos de ausências. No *Grande Sertão: Veredas*, parte dessas ausências é, de certa forma, evidenciada pela manutenção das tradições e do uso da força junto com uma noção própria de justiça. Guimarães Rosa renova, pela perspectiva literária, a figura do desterrado[193], dando, como amiúde a literatura consegue fazer, voz àqueles quase sempre sem voz na historiografia oficial. Na ideia desse desterrado revisitado pelo autor, reside a possibilidade de se encontrar uma personagem da história brasileira, o outro[194] ou o outro rosiano: o *catrumano*.

> Como que o senhor visse os catrumanos rir! O da fôice tornou a apanhar a fôice, o no jegue ficou separando o chapéu em respeito, o velho beobôbo sumiu seu dobrão de prata em alguma algibeira. A mais eles todos riram, as tantas grandes bocas, e não tinham quase nenhum dente. Riam, sem motivo justo, agora mas para nos agradar. Cônscio, o da fôice criou ânimo, mesmo indagou:
> - "O que mal não pergunto: mas donde será que ossenhor está servido de estando vindo, chefe cedidão, com tantos agregados e pertences?" (...)
> Mas eu não ri. Ah, daí, não ri honesto nunca mais, em minha vida. Como que marquei: que a gente ter encontrado aqueles catrumanos, e conversado com eles, desobedecido a eles – isso podia não dar sorte. A hora tinha de ser o começo de muita aflição, eu pressentia. Raça daqueles homens era diverseada

---

[193] STARLING, Heloísa. "As Minas de João Guimarães Rosa". In: Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, dez. 2008. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/RAPM07A122008_Asminasdejoaoguimaraesrosa.pdf

[194] Para essa noção do outro, que se constitui a partir das diferenças que o distanciam daquele que o descreve, num processo que acaba por evidenciar duas identidades, ao invés de uma só, ver: HARTOG, François. *El Espejo de Heródoto.* Ensayo sobre la representación del otro. Traducción de D. Zadunaisky. Revisión del griego de César Guelerman. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, 362 p.

> distante, cujos modos e usos, mal ensinada. Esses, mesmo no trivial, tinham capacidade para um ódio tão grosso, de muito alcance, que não custava quase que esforço nenhum deles; e isso com os poderes da pobreza inteira e apartada. (ROSA, 2001, 403-404)

Teria sido no sertão, em sua vaguidão mesma, que a república, malgrado seu projeto coletivizante, acabou por negar-se em parte, como realização histórica[195]. No sertão e para os *catrumanos*, a república não conseguiu, aos olhos de Guimarães Rosa, estender seu projeto político, que, em princípio, reconhece em todos o potencial do exercício declaradamente político.

Os *catrumanos*, talvez, com dificuldades diversas na fala, preocupados apenas com a sobrevivência, são aqueles que compõem os grotões do sertão de Rosa e que, talvez, tenham vivido também nos grotões do sertão do Brasil. Nesses grotões, esconderam-se da historiografia, mas não da literatura. Com sua *pura liberdade*, ela pode imaginá-los, apreendendo-os.

> Gente tão sem célebre, conforme eu nunca tinha divulgado nem ouvido dizer, na vida. O das esporas foi se amontar num jumento – esse era o único animal-de-sela que ali tinham. Acho que montou para oferecer à gente maior vulto de respeito; tocava batendo palma de mão na anca do jegue, veio vindo, para primeiro se presenciar. Olhei para todos. Um tinha a barba muito preta, e aqueles seus olhos permeando. Um, mesmo em dia de horas tão calorosas, ele estava trajado com uma baeta vermelha, comprida, acho que por falta de outra vestimenta prestável. Ver a ver o sacerdote! – "Ih! Essa gente tem piôlho e muquiranas..." – o Nélson disse, contrabaixo. Todos estavam com alguma garantia: que eram lazarinas, bocudas baludas, garruchas e bacamartes, escopetas e trabucão – peças de armas de outras idades. Quase que cada um era escuro de feições, curtidos muito, mas um escuro com sarro ravo, amarelos de tanto comer só pôlpa de buriti, e fio que estavam bêbados, de beber tanta saêta. (...) Todos eles, com seus saquinhos chumbeiros e surrões, e polvorinhos de corno, e armamento tão desgraçado, mesmo assim não tomavam bastante receio de nossos rifles. Para o nosso juízo, eles eram dôidos. Como é que, desvalimento de gente assim, podiam escolher ofício de salteador? Ah, mas não eram. Que o que acontecia era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontão de mundo, groteiros dum sertão, os catrumanos daquelas brenhas. (ROSA, 2001, p. 401)

E se, mais que a história, a literatura consegue enxergar esses grotões, porque pode, livremente, imaginá-los; ela também pode costurar utopias, potencialmente, capazes de retirar desses antros as populações que, sempre, quase morrem e, sempre, quase vivem. Para elas, em especial, é que Medeiro Vaz, Joca Ramiro e, também Zé Bebelo, olham. Mas a ficção rosiana mistura aos esquecidos não somente utopias

---

[195] Ver: STARLING, Heloísa. *Lembranças do Brasil*: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas.

salvadoras. Mistura a eles também o reverso disso. Do desespero nascido da visão desses homens amarelos de tanto comer polpa de buriti; do desespero limiar que brota da morte iminente e da vida por um triz, Riobaldo também imagina o futuro: o futuro desses *catrumanos* sem passado registrado na história do Brasil. A imaginação do narrador, marcada pelo medo, foi tão longe quanto a história não costuma ir, porque, novamente, a literatura não depende de documentos, ainda que os possa utilizar. A narrativa de ficção proveita-se deles quando quer e ri dos mesmos também quando isso lhe aprouve fazer, como acontece com Riobaldo, na Fazenda dos Tucanos, quando aproveita o espaço em branco do papel em que escreve, documento de outros tempos. Riobaldo vê, sentindo medo, ao contrário da utopia da salvação, a destopia do sertão arruinado.

> Por que? Por sustos, para vigiação sem descanso, por castigos? E de repente, aqueles homens podiam ser montão, motoeira, aos milhares mis e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. Haviam de querer usufruir depressa de todas as coisas boas que vissem, haviam de uivar e desatinar. Ah e bebiam, seguro que bebiam as cachaças inteirinhas da Januária. E pegavam as mulheres, e puxavam para as ruas, com pouco nem se tinha mais ruas, nem roupinhas de meninos, nem casas. Era preciso de mandar tocar depressa o sino das igrejas, urgência implorando de Deus o socorro. E adiantava? Onde é que os moradores iam achar grotas e fundões para se esconderem – Deus me diga? Nem me diga o senhor que não – aí foi que eu pensei o inferno feio deste mundo: que nele não se pode ver a força carregando nas costas a justiça, e o alto poder existindo só para os braços da maior bondade. (ROSA, 2001, p. 406)

Esse futuro de barbarismo seria a consequência vislumbrada, plenamente fictícia, mas verossímil, do cansaço de uma gente quase acostumada a ser desassistida pelo poder, mas um cansaço desesperado a ponto de resgatar forças já tidas como esgotadas para gerar a ação destrutiva. Riobaldo, contudo, se por ora imagina o pior, o que poderia, certamente, ocorrer; por outra, imagina a salvação de todo esse povo pela reza. Na literatura rosiana, além então de utopias modernizadoras como a de Zé Bebelo, ou tradicionalistas, como a de Medeiro Vaz, também as messiânicas têm vez e não apenas uma, como é a de Joca Ramiro, o messias inquestionável; mas outra, como a de Riobaldo, que, não obstante fornece tantas opções, exatamente, por duvidar de todas elas.

> Todo assim, o que minha vocação pedia era um fazendão de Deus, colocado no mais tope, se braseando incenso nas cabeceiras das roças, o povo

> entoando hinos, até os pássaros vinham bisar. Senhor imagina? Gente sã valente, querendo só o céu, finalizando. Mas diverso do que se vê, ora cá, ora ali lá. Como deu uma moça no Barreiro-Novo, essa desistiu um dia de comer e só bebendo por dia três gotas de água de pia benta, em redor dela começaram milagres. Mas o delegado-regional chegou, trouxe os praças, determinou o desbando do povo, baldearam a moça para o hospício de dôidos, na capital, disse que lá ela foi cativa de comer, por armagem de sonda. Tinham o direito? Estava certo? Meio modo, acho foi bom. Aquilo não era o que em minha crença eu prezava. Porque, num estalo de tempo, já tinham surgido vindo milhares desses, para pedir cura, os doentes condenados: lázaros de lepra, aleijados por horríveis formas, feridentos, os cegos mais sem gestos, loucos acorrentados, idiotas, héticos e hidrópicos, de tudo: criaturas que fediam. Senhor enxergasse aquilo, o senhor desanimava. Se tinha um grande nôjo. Eu sei: nôjo é invenção, do Que-Não-Há, para estorvar que se tenha dó. E aquela gente gritava, exigindo saúde expedita, rezavam alto, discutiam uns com outros, desesperavam de fé sem virtude – requeriam era sarar, não desejavam céu nenhum. (ROSA, 2001, p. 75)

Dessas gentes, *catrumanos* e jagunços, Riobaldo, e com ele o leitor, enxerga um mundo afastado demais da redenção e da bem-aventurança: marcado pela fome, pela guerra, pela política de alianças e, amiúde, por uma quase abdicação da condição humana, produtora da palavra, da comunicação, da linguagem, da política, da história, da ficção e dos sonhos. Em suas andanças, pouco a pouco, Riobaldo entende como funciona tanto o jaguncismo, quanto o coronelismo; entende, as hierarquias de poder.

O narrador entende que os jagunços obedecem ao seu chefe e que este, por sua vez, tem relação direta com os grandes fazendeiros. Aos latifundiários do sertão, a jagunçada deve respeito, como pondera Ricardão no momento em que opina no julgamento de Zé Bebelo na Fazenda Sempre-Verde: *Lei de jagunço é o momento, o menos luxo. Relembro também que a responsabilidade nossa está valendo: respeitante ao seu Sul de Oliveira, doutor Mirabô de Melo, o velho Nico Estácio, compadre Nhô Lajes e coronel Caetano Cordeiro* (ROSA, 2001, p. 284). O coronelismo rosiano diz do coronelismo histórico brasileiro. Daí ser possível ver, nesse ponto, quão bem a literatura ilustra a história e comprova a historiografia[196]. Riobaldo, ao olhar para o sertão, olha concomitantemente para a história do Brasil, porque também ela experimentou e experimenta o jaguncismo e o coronelismo. Na ficção, no entanto, as potentes chefias, os jagunços e os fazendeiros envolvidos têm nome. Os dois primeiros, ainda, têm fala,

[196] Como faz Walnice Galvão em seu estudo crítico. Ver: GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas.*

e esta não é uniforme. Referidos e ausentes, os fazendeiros ganham, com essa ausência demarcada, seu quinhão no enredo[197].

Universo do sertão adentro, a ficção rosiana põe vida, mesmo que imaginária, onde a escrita da história costuma enxergar relações de poder. Na literatura, pode-se ver o quanto os chefes agem por compadrio, tanto mais quando se observa o quanto foge do habitual a atitude de Joca Ramiro que, ao final do julgamento de Zé Bebelo, sustenta sua autonomia, dizendo ser o dono do acontecimento e da sentença; pode-se ver também o quanto a guerra define os rumos do sertão, tanto mais quando o julgamento aparece como o que *não é dos usos*; pode-se ver como a palavra desafia os jagunços, preocupados tão somente com o compadrio e com a guerra; preocupados em habilitarem todo o espírito e todo o corpo para a guerra, privando-se, se necessário fosse, daquilo que torna homens, homens. Onipresente, a guerra imputa aos jagunços a morada na interseção que existe entre homem e animal; entre ex-*catrumano* e ainda-não chefe jagunço; entre guerreiro e piranha.

> Sendo que eu soube que eu era mesmo de outras extrações. Semelhante por este exemplo, como logo entendi: eles queriam completo ser jagunços, por alcanço, gala mestra; conforme o que avistei, seguinte. Pois não era que, num canto, estavam uns, permanecidos todos se ocupando num manejo caprichoso, e isto que eles executavam: que estavam desbastando os dentes deles mesmos, aperfeiçoando os dentes em pontas! Se me entende? Senhor ver, essa atarefação, o tratear, dava alojo e apresso, dava até aflição em aflito, abobante. Os que lavravram desse jeito: O Jesualdo – mocinho novo, com sua simpatia –, o Araruta e o Nestor; os que ensinavam a eles eram o Simião e o Acauã. Assim um uso correntio, apontar os dentes em diante, a poder de gume de ferramenta, por amor de remedar o aguçoso de dentes de peixe feroz do rio de São Francisco – piranha redoleira, a cabeça-de-burro. Nem o senhor não pense que para esse gasto tinham instrumentos próprios, alguma liminha, ou ferro lixador. Não: aí era à faca. O Jesualdo mesmo se fazia, fazia aquilo sentado num calcanhar. Aviava de encalcar o corte da faca nas beiras do dente, rela releixo, e batia no cabo da faca, com uma pedra, medidas pancadas. Sem espelho, sem ver; ao tanto, que era uma faca de cabo de niquelado. Ah, no abre-boca, comum que babando, às vezes sangue babava. Ao mais gemesse, repuxando a cara, pelo que verdadeiro muito doía. Agüentava. (ROSA, 2001, p. 181)

O grandioso evento da Fazenda Sempre-Verde, por sua vez, é mais que porta, portal de acesso para se pensar a história: momento de refundação da política, em que

[197] Como lembra Willi Bolle. Ver: BOLLE, Willi. Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004. 478 p. (Espírito crítico)

a condição de igualdade e de justiça inaugura o novo e marca a memória do sertão[198] ou, ao contrário, momento de enraizamento e confirmação da lei jagunça e da estrutura de poder do sertão, uma vez que a palavra jagunça não altera nem o destino da guerra, nem do sertão e quem continua decidindo são os fazendeiros que nem ao evento comparecem, tamanho seu poder[199]. O julgamento permite pensar a história, ainda, ao representar o momento em que os jagunços, tendo aproveitado muito ou pouco a oportunidade, experimentam a palavra. Seja demarcando a hierarquia, seja ameaçando a ordem tradicional do sertão, essa experiência da palavra, fictícia, acessa o tempo imemorial da história quando os homens, pela primeira vez, pensam sua condição para dizer dela e dizem dela para poderem transformá-la de alguma maneira. O julgamento é um elemento do enredo que permite pensar a história, porque ele narra a experiência inaugural da palavra-política, da palavra-diálogo.

> Haja veja, que Joca Ramiro repetiu o perguntar:
> - "Que por aí, no meio de meus cabras valentes, se terá algum que queira falar por acusação ou para defesa de Zé Bebelo, dar alguma palavra em favor dele? Que pode abrir a boca sem vexame nenhum..." (ROSA, 2011, p. 287)

Mais um elemento tanto faz confluir quanto permite ao interessado questionar a relação entre literatura e história: é a forma como Riobaldo lida com a história nacional e com a história do sertão real. Forma que não parece, de maneira alguma, ser despretensiosa. Para contar sua própria vida, marcada pela jagunçagem e pelo amor, Riobaldo não hesita em cardar na trama da memória o fio da história, por mais que a primeira se sobreponha à segunda no relato. Ele diz: *Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data* (ROSA, 2001, p.115). O narrador não hesita, como já se viu, em recorrer ao passado histórico. Mas transita entre ele e seu passado imaginado livremente. Às vezes, ri do passado histórico, outras faz com que esse passado histórico ria de seu próprio passado, que não foi, mas fica dado como acontecido e, no enredo, numa dimensão, por certo, mais verdadeira que o próprio passado histórico.

---

[198] Conforme leitura de Heloísa Starling. Ver: STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil*: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas.

[199] Conforme leitura de Willi Bolle. Ver: BOLLE, Willi. Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil.

> Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas, não são de verdade! E de que é que, a miúde, a gente adverte incertas saudades? Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos? Bobéia, minha, E como é que havia de ser possível? Hem?
> Olhe: conto ao senhor. Se diz que, no bando de Antônio Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses - Davidão era o nome dele. Vai, um dia, coisas dessas que às vezes acontecem, esse Davidão pegou a ter medo de morrer. Safado, pensou, propôs este trato a um outro, pobre dos mais pobres, chamado Faustino: o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje - invisível no sobrenatural - chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele. E o Faustino aceitou, recebeu, fechou. Parece que, com efeito, no poder de feitiço do contrato ele muito não acreditava. Então, pelo seguinte, deram um grande; fogo, contra os soldados do Major Alcides do Amaral, sitiado forte em São Francisco. Combate quando findou, todos os dois estavam vivos, o Davidão e o Faustino. A de ver? Para nenhum deles não tinha chegado a hora-e-dia. Ah, e assim e assim foram, durante os meses, escapos, alteração nenhuma não havendo; nem feridos eles não saíam... Que tal, o que o senhor acha? Pois, mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio. Sabe o que o Moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. O final que ele daí imaginou, foi um: que, um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro. Mas o Davidão não aceitava, não queria, por forma nenhuma. Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia...
> Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! (ROSA, 2001, p. 100)

A relação que não apenas o texto, como um todo, que inclui o narrador; mas a relação que o próprio narrador, por meio de sua fala, estabelece entre a verdade histórica – ao dizer, por exemplo, do *bando de Antônio Dó*, cuja existência se assegura pelos documentos – e a verdade da ficção – ao dizer, por exemplo, que para o moço da cidade, o acordo entre os dois jagunços era *assunto de valor, para se compor uma estória em livro* – é uma relação cambiante. O trecho citado, dentre tantos outros, mistura tanto as dimensões de verdade, de história, de ficção, de invenção, que expõe, com propriedade, vale repetir, aquilo que a literatura, com *pura liberdade* pode fazer e a historiografia, não. Expõe ainda que o que é harmonia em uma; é caos em outra.

Embora, por certo, bem mais numerosos, esses elementos listados, em parte tratados pela crítica, em parte, não: datas inscritas nos textos, acontecimentos da história nacional, metáforas do tempo e dos documentos históricos, populações esquecidas, utopias e destopias, questionamento da validade de projetos políticos;

dentre eles, um elemento em especial, no caso da literatura rosiana, permite que o historiador erre sobre esse solo em que história e ficção se misturam ou, ainda, na qual a ficção diz aquilo que a escrita da história não pôde guardar, mas que, de alguma forma, a compõe também. Esse elemento ao qual, a análise, por ora, irá se ater, é a linguagem rosiana. Nela, os tempos se imbricam, brigam como ventos contrários e, assim, produzem forças novas, capazes de dizer o indizível ou, senão de dizer, ao menos de sugerir o que se tornou recluso ao silêncio das palavras desgastadas pelo automatismo da língua comum – essa que a escrita da história, em geral, toma para si.

> Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe — a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramaredo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. Senti meu cavalo como meu corpo. Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus. Mas Diadorim e o Caçanje se estavam lá adiante, por me esperar chegar. — "Redemunho!" — o Caçanje falou, esconjurando. — "Vento que enviesa, que vinga da banda do mar…" — Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: redemunho era d'Ele — do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: o diabo, na rua, no meio do redemunho… (ROSA, 2001, p. 261-262)

O barco de Rosa: a linguagem como aporia, a linguagem como solução

Com absoluta confiança na liberdade de inventar, Guimarães Rosa mergulha fundo na pesquisa da língua e do sertão mineiros. Todos dois tornam-se mais elucidativos da língua e do homem porque mais extremos[200]. Mas a língua rosiana não existe no sertão. O homem rosiano não é o mesmo que o do sertão: nem o jagunço, nem o *catrumano*. A invenção, assim, subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo ir a um *mundo comum*, que é o que permite, no limite, que a tradução do livro aconteça. E ela acontece. Não apenas a tradução para outras línguas, mas a tradução no decorrer da própria leitura por um leitor que fala português.

O texto, ao aglutinar à brutalidade do sertão do Brasil – esse substrato de inspiração – a ação criadora e transformadora da imaginação, devolve o leitor mais

[200] Conforme Antonio Candido. Ver: CANDIDO, Antonio. "Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa". In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 133-160.

enriquecido à sua realidade cotidiana. O mundo do leitor se torna mais inteligível, assim, pela ação da leitura, que acessa maneiras novas de habitar o mundo e, especialmente, de dizer o mundo, por palavras novas e, por isso, menos desgastadas e mais potentes. A linguagem é, então, o caminho que Guimarães Rosa encontra para trafegar em seu sertão e fazer com que seu leitor trafegue também.

Nota-se um esforço crítico por encontrar na relação entre a linguagem e a realidade, no *Grande Sertão: Veredas*, o *nonada;* o não haver nada. Nessa chave de leitura, o texto rosiano indica a ausência extrema[201]. O *nonada* inicial, assim, sugere que o leitor não deve buscar na leitura um tratado histórico-sociológico. No romance e na linguagem do romance, o que há é um objeto no qual o vazio e as indeterminações são construções. É por isso que tudo, na linguagem rosiana, *é e não é*. O *Grande Sertão* quer indicar o nada. Não existem, nele e em parte alguma, verdades essenciais. Sua forma é indeterminação, porque a realidade é indeterminação. Guimarães Rosa, nesse sentido, consegue por meio da linguagem romper com o paradoxo que é, por si, a inexistência da verdade; paradoxo que se cria assim que o aviso é dado – não haver verdade, facilmente, postular-se-ia como uma verdade; mas a linguagem rosiana, despretensiosa em sustentar a palavra final e, a todo tempo, a desconstruir as palavras anteriores, desmonta o paradoxo.

> E as pessoas não nascem sempre? Ah, medo tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério. O senhor não vê? O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver - a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem fim que nem não se pode ver. (ROSA, 2001, p. 76)

O movimento dessa instabilidade entre o ser e o não ser é indicado pelo redemoinho, que ronda todo o texto, que sempre destrói ou, ao menos, altera o que é e está. O redemoinho é sempre passageiro, mas sempre também retornável. E há nele, para sua própria existência, incansavelmente, a necessidade dos opostos, que se destroem.

O vazio da obra de Rosa, para essa corrente crítica, não é um vazio que, a despeito dele próprio, oculta verdades misteriosas para que a interpretação possa

---

[201] Ver: HANSEN, João Adolfo. "O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem". In: *Suplemento Literário Especial Guimarães Rosa:* 50º *Grande Sertão: Veredas*. Maio, 2006.

revelá-las. O significado do vazio é o próprio vazio, mesmo sendo ele resultado de uma articulação tão completa entre terra, homem e luta. Essa articulação é ficcional, não postula verdade alguma, porque não quer fazê-lo. Mas essa é apenas uma forma de pensar a relação entre a linguagem do *Grande Sertão: Veredas* e a realidade, ou a história.

Para outra vertente, *Grande Sertão: Veredas*, contudo, não se sustenta na ausência. De fato, há no texto de Rosa, o momento da desconstrução; há escombros, mas eles não encerram o texto, porque essa desconstrução requer outro tipo de esforço do leitor, que é o de reconstruir. Só nesse movimento a leitura pode prosseguir[202]. A voz de Riobaldo não é somente vontade de dizer, é mais: vontade de existir. O ritmo da obra é oral e é, não menos, violento. Riobaldo leva seu leitor a desconstruir suas crenças e certezas, porque lança mão a todo tempo da dúvida, mas a dúvida não é ausência. A voz do texto derrama a palavra; porta um caráter enigmático próprio ao *puro jorro de origem*[203], integra, em si, tanto o sujeito que a emite quanto o que a recebe. Em *Grande Sertão: Veredas*, esse derramamento faz divagarem os sentidos, impedindo uma significação acabada. No romance, assim, o significante não encerra com rigidez o significado.

O jogo na poética rosiana é luta. Nessa luta poética, as palavras são cambiantes: arregimentam significados que podem, em instantes, desintegrarem-se; renovarem-se; alterarem-se. Esse movimento compromete-se com a realidade que pretende referenciar, por isso, não há ausência no texto. O sertão é bruto, destrutivo e difícil de ser definido. Uma linguagem capaz de dizê-lo não pode, portanto, ser livre de toda essa dificuldade descritiva. Para Riobaldo, a definição é sempre muito custosa, uma vez que definir é tomar parte de uma verdade. Numa de suas reflexões sobre a guerra e a traição, ele pergunta a si mesmo de que lado está. Pensa. E afirma que de nenhum. A obra questiona verdades, seu questionamento é sua essência, enfim. A linguagem,

---

[202] Gláucia Pereira e Ondina Machado (2001) identificam dimensões trágicas no sertão roseano. Ver: DUARTE, Lélia Maria Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (org.). MACHADO, G.V. e PEREIRA, O.P. “O real e o sertão: experimentalismo poético e pensamento trágico em Guimarães Rosa” e ROSENFIELD, K. “Fingir a verdade”. In: *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica: PUC Minas, 2001.

[203] MACHADO e PEREIRA, 2001, p.78.

portanto, muito longe de sustentar a ausência ou de se desvencilhar da realidade; leva, ao limite, sua possibilidade de atingi-la. Incorpora a luta entre palavra e significado para aproximar-se do mundo, mas porque as dúvidas e os questionamentos são demasiados, a aproximação, para essa segunda corrente interpretativa, é, sempre, inatingível.

Riobaldo narra sua experiência e, amiúde, reconhece a impossibilidade de capturá-la, seja por meio da linguagem, seja por meio da memória. O real, assim sendo, se não é o vazio ou a ausência totalizante, torna-se, contudo, inalcançável. A fala de Riobaldo tenta, faz, refaz, afirma, duvida, nega num sem fim.

A linguagem de Riobaldo trata de uma realidade que suspende certezas; que questiona a existência. Numa passagem, o narrador chega a dizer que o que há é encantamento; não sendo as pessoas e as coisas de verdade. O mundo, assim, deixa de ser admitido em sua prontidão. Cria-se, nessa apreensão de mundo, uma dimensão menos ordinária. A busca incessante do narrador sugere a crença de que há algo; essa busca, portanto, não se satisfaz com a ausência, mas, ao mesmo tempo, não encontra o algo que busca. Não há verdade instituída, mas um valor-verdade que permite a narração. E porque dela está ausente toda verdade é que o esforço se revela verdadeiro, embora seja ficcional. Riobaldo tenta cerzir sua vida, com um sentido único que guie sua memória, mas não há um instante sequer em que isso aconteça. Tal como o sentido do sertão, que não há.

> Possível o que é – possível o que foi. O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente... E – mesmo – possível o que não foi. O senhor talvez não acha? (ROSA, 2001, p. 538)

Se narrar, destarte, é falsear, já que o vivido excede a possibilidade engessada de expressá-lo, tanto mais se houver nela a pretensão de encadeá-lo, a bela saída de Guimarães Rosa é a invenção. A palavra, em seu texto, desvela o que se tem como real. Mas isso, não significa dizer que ela desvela o real. Significa que ela não o aprisiona, nem o apreende. Fala-se, qualquer que seja o momento, daquilo que não se sabe cabalmente. E Riobaldo diz, de fato, daquilo que mais o faz titubear: o grande sertão, em guerra por dentro e por fora. *Sei o grande sertão?* (ROSA, 2001, p. 590).

Há, contudo, uma forma diversa de entender a relação que a linguagem e a realidade ou, mais especificamente, a linguagem e a história travam na narrativa de Riobaldo. É que por meio de um olhar que se assemelha muito ao do esforço historiográfico, o narrador do sertão, volta seus olhos ao passado, mas sem querer, a partir disso, resgatar todos os fatos; busca-os, isso sim, em seu estado bruto[204]. Riobaldo insiste, todo o tempo, em desconstruir esses fatos, por acreditar que, adotando esse procedimento, pode reinventar *o real para transportá-lo no tempo por meio de palavras, como uma forma de reinventar no presente as finas transparências que o tempo desenhou na memória*[205]*.* Nesse esforço, a narrativa filtra do substrato pessoal, o material pertencente à memória coletiva, o que lhe permite acessar, de certa forma, redes significantes de uma dada época da história, e reorganizar seus conteúdos, que é, de fato, o que o historiador procura fazer: acessar redes significantes de uma época e organizá-las, extraindo delas inteligibilidade; agregando a elas um fio de inteligibilidade.

> O senhor sabe?: não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carôço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é.
> Mire e veja: naqueles dias, na ocasião, devem de ter acontecido coisas meio importantes, que eu não notava, não surpreendi em mim. Mesmo hoje não atino como foram. (ROSA, 2001, p. 192)

É pela especificidade desse olhar ao passado, que se assemelha ao olhar do historiador, mas que o extravasa, que Riobaldo consegue situar-se no ponto em que se encontram memória, história e ficção. Na verdade, ele o *recupera poeticamente*[206] e só o pode recuperar porque o faz poeticamente – tomando a poética, então, não no sentido amplo aristotélico, em que a arte é pensada enquanto fabricação do enredo, mas no sentido que a entende trafegar com *pura liberdade* entre conteúdos, inventados, descobertos e, sobretudo, reinventados, iluminando aquilo que a história não alcança.

---

[204] Ver: STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas.*

[205] STARLING, 1999, p. 32.

[206] STARLING, 1999, p. 32.

O olhar de Riobaldo, por isso, retoma o princípio que orientava os aedos na Grécia Arcaica[207], que era o de conferir fama imortal aos feitos, que, sem as palavras, certamente, perder-se-iam na mortalidade de seus feitores. A narrativa dos aedos, bem como a narrativa de Riobaldo, tal como a de adivinhos e profetas, em geral, porta a responsabilidade de transmitir à posteridade conteúdos quase perdidos. Embebidas na memória, na história e no mito, essas narrativas, em comum, guardam partes do tempo existentes no passado, mas escondidas e, dessa forma, servem de *acesso às partes do tempo inacessíveis aos demais homens*[208].

De fato, poesia e mito, na Antiguidade, davam ao passado a compreensão e aos ouvintes as respostas que queriam de tal passado, no que diz respeito ao nascimento de ritos, morais, virtudes e valores[209]. Saber como as coisas, realmente, haviam-se passado tinha outro peso e carregava exigências mais brandas do que aquelas que a historiografia já nasce, mesmo na Antiguidade, enfrentando. A poesia cumpria uma função de comunicar o passado histórico, numa lógica própria de obediência à lógica da verdade poética, ficcional, distinta da lógica da palavra histórica. Sabendo que a poesia não era história, os antigos, ainda assim, buscavam na poesia aquilo que ela guardava de história. Em *Grande Sertão: Veredas*, pode-se, também, reconhecer a dimensão de uma história guardada pela ficção, por, nela, ser acessível ou por nela haver a permissão para que memória, história e ficção apareçam misturadas; possam ser lidas sem que precisem ser, ao longo da leitura, decantadas.

Nessa mistura de três elementos, memória, história e ficção, cuja prescrição não é restritiva quanto à dosagem precisa de um ou de outro, alternam-se no entrecho rosiano, momentos que sinalizam para a preponderância ora de um, ora de outro. Se a ação de Medeiro Vaz, altamente imaginária, aponta, por ser altamente imaginária, para o gesto fundador da política, que a história nem captou nem registrou; o julgamento na

---

[207] Conforme análise de Starling. Ver: STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas.*

[208] STARLING, 1999, p. 33.

[209] O tema foi tratado no capítulo III, quando se buscou estabelecer paralelos entre o julgamento da Fazenda Sempre-Verde e a Assembleia, do "Canto II", da *Ilíada*. Ver: FINLEY, M. I. (Moses I.) *O uso e abuso da historia*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 258 p (O homem e a historia).

Sempre-Verde guarda a experiência política compartilhada e, mais uma vez, imaginando, cumprindo ficção, acessa o gesto refundador da política, tão incapturável quanto não registrado feito o gesto fundador[210]. Todos dois, imbricados à memória do narrador, olham para o passado, falseado e verdadeiro. Todos dois dizem do que foi e do que não foi. Todos dois sobrepesam a dose de ficção e, só assim, podem dizer do que a história não pode – restrita à medida certa desses ingredientes na sua receita.

Nessa mistura, porém, Riobaldo, por mais que guarde boa dose de semelhança com o aedo, tem também sua marca atual. Arcaico, por um lado, dado a previsões, superstições, adivinhações; por outro, o narrador expõe a fragilidade da de sua própria palavra. *Creio e não creio. Tem coisa e cousa, e o ó da rapousa*. (ROSA, 2001, p. 47).

Da falibilidade, da lacuna, da falha, inexoráveis na linguagem, Riobaldo tem consciência. Como na busca ontológica, a linguagem rosiana é errante e dubitativa. O livro é de mármore e pó; o narrador afirma e nega[211]. O romance é uma *vasta interrogação sobre o passado*[212]. Há, por parte do narrador, uma obsessão pelo passado, mas cujo modo peculiar, não é quimérico nem passivo. Essa consciência obcecada pelo que deixou de ser traduz-se numa postura ativa, colérica e crítica. Não há em Riobaldo qualquer traço romântico, em que se acredita poder transcrever o passado, revivendo-o. Riobaldo tenta encontrar fatos brutos, para então elaborá-los. Mas a construção desses fragmentos do passado é uma construção nunca acabada, porque sempre falha. O material se revela sempre lacunoso, uma vez que a elaboração deles se opera não por sua aceitação, mas, muito mais, por sua contestação. O narrador de *Grande Sertão: Veredas* é um símbolo do criador moderno. Ele revolve *escombros esparsos e incompletos de uma estátua da qual nunca será o Pigmalião*[213].

> Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balance, de se remexerem dos lugares. O que falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas

---

[210] Ver: STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*.

[211] Ver: BRUYAS, Jean-Paul. "Técnicas, estruturas e visão em Grande Sertão: Veredas". In: COUTINHO, Eduardo Faria. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983.

[212] BRUYAS, 1983, p. 463.

[213] BRUYAS, 1983, p. 465.

> horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (...) De mim, toda mentira aceito. O senhor não é igual? Nós todos. Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga. (ROSA, 2001, p. 200)

Para dar conta do mundo que quer descrever, de guerra e de dor no sertão, Riobaldo retorce a linguagem, consciente do quanto ela é insuficiente para o representar. Riobaldo ao dizer que mente, elabora a dificuldade na busca da verdade. Ele suspeita, ao longo de todo o enredo, de seu discurso ser capaz de dizer a verdade. Riobaldo desconfia: *Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa* (ROSA, 2001, p. 31). Ao afirmar que *tudo é e não é* ou que *o Buriti sabe e não sabe*, dentre tantas outras passagens bipolares, o narrador se apropria do descompasso entre realidade e representação, marcando sua fala com um elemento-chave da modernidade em seu sentido mais radical, qual seja a do caráter irrepresentável da realidade.

Além da bravura e da sensualidade, de Riobaldo, o que mais se conhece e, portanto, o que mais o torna desconhecido, é a dúvida. Em tudo dito por ele, há a cicatriz da duplicidade, do antagonismo, da ambiguidade e, por isso, da dilaceração. Servo de seu passado, Riobaldo não desiste da unidade, mas, tampouco, encontra-a. Revela, na mesma moeda, os tempos arcaicos de qualquer país ou comunidade, temeroso nos feitiços, pactos, crendices, e temerário na descrença em relação aos mesmos. Riobaldo acredita e não acredita; diz e desmente.

Ao Brasil rural de ontem, sem eletricidade, jipe e ponte, de analfabetismo, mandonismo local, miséria e catrumanos:

> E foi por durante quase uma hora, montado em meu cavalo ruim chamado Padrim-Selorico, a passo por aqueles ruins campos, até se chegar perto do povoado do Sucruiú, onde estava arranchada a horrorosa doença, por cima da pior miséria. Porque os companheiros, indo cuidando de seu ramerrão comum, nenhum não punha tento em dessas ideias. Então era só eu? Era. Eu, que estava mal-invocado por aqueles catrumanos do sertão. Do fundo do sertão. O sertão: o senhor sabe. (ROSA, 2001, p. 406)

Riobaldo mistura o Brasil de amanhã, de justiça:

> Daí, mais renovado [Zé Bebelo], voltava para perto de mim, repunha: - “Ah, cujo vou, siô Baldo, vou. Só eu que sou capaz de fazer e acontecer. Sendo porque fui eu só que nasci para tanto!” Dizendo que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas. (ROSA, 2001, p. 147)

Fazendo essa mistura, Riobaldo demarca a morte do antigo ou o inventa para garantir sua lembrança, fixando-o na eternidade – ideia esta que inaugura o sentido da história na antiguidade[214]:

> Agora – digo por mim – o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada. Os bandos bons de valentões repartiram seu fim; muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola. (ROSA, 2001, p. 42)

Para além da interrogação sobre o passado, na relação entre a linguagem e a história, a narrativa é também uma vasta interrogação sobre o mal[215]. Na violência e na crueldade da guerra do sertão, o mal seria *sobredescrito*, mais que descrito – pela influência talvez da própria experiência do autor, que sabe da guerra no sertão, seu lugar de origem, e experimenta a guerra, ao longo de seu vida, uma vez que Guimarães Rosa observou de forma direta a guerra terrível e o domínio da violência, em missão na Alemanha, de 1938 a 1942. Anos estes que não apenas marcariam de forma irreversível a concepção do mal na história do mundo; como marcariam a consciência do desafio que é, por linguagem, expressar esse mal na escrita da história do mundo.

Fundindo elementos mais diversos, a linguagem rosiana dribla o desafio na medida em que faz com que a escrita não apenas transmita a mensagem, mas, muito mais, seja ela própria a mensagem. No mesmo enunciado, ela é pedregosa, dotada de relevos, asperezas, mas também de doçuras, arcaísmos, preciosismos, deboches, sons e mais sons, aglutinações, silêncios, inovações, trocas com outras línguas, incorporações, invencionices, tempos condensados em palavras; tempos alargados em palavras, *num quadro de profundo pessimismo*[216]*.* Tudo isso para dizer o indizível. E responder à inevitabilidade da falha. *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* (ROSA, 2001, p. 245).

---

[214] No instante, em que os grandes feitos ganham a possibilidade da recordação, eles também garantem ao homem mortal um lugar menos efêmero no cosmos, já que algumas de suas obras acabam por entrar para a eternidade. E isso, no mundo grego, pôde-se dar pela literatura. Ver: ARENDT, Hannah. "O Conceito de História – Antigo e Moderno". In: ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997 348 p. (Debates. Politica;64).

[215] Ver: BRUYAS, Jean-Paul. "Técnicas, estruturas e visão em Grande Sertão: Veredas".

[216] BRUYAS, 1983, p. 477.

O texto de Rosa, nesse sentido, quer ludibriar a falibilidade da linguagem para representar o mundo, levando o argumento ao extremo. Refém, portanto, da inevitável irrepresentação do texto, conclusão da virada narrativista e do pensamento pós-moderno como um todo[217], a narrativa de *Grande Sertão: Veredas* incorpora, em si própria, sua incapacidade e, dela, retira sua força. O leitor atento a pensar a história, a partir do romance, pode encontrar no projeto literário de Rosa, não apenas sugestões do que não foi, mas poderia ter sido – o que já completa a história e já faz da literatura um conhecimento em si e específico. Ele pode encontrar ainda a tentativa, que cabe a qualquer narrativa e, por isso, cabe também à história de narrar de outra forma. Mas cabe também à história apenas se ela faz justiça ao nascimento de uma nova racionalidade no campo da explicação histórica, ao mesmo tempo que preserva *a subordinação da racionalidade histórica à inteligência narrativa*[218].

Para tornar homem e mundo distanciados pela linguagem, outra vez mais próximos também pela linguagem, é que narrar de outra forma pode fazer *reparar melhor o sofrimento*[219]. É o que acontece, por exemplo, quando o narrador, para dizer da dor da guerra e do mal inexplicável, lança mão de recursos que excedem a descrição da guerra e do mal. Aciona o estado de desespero e dor, no texto e no leitor, dizendo da matança dos cavalos, mas, sobretudo, apelando, no mesmo entrecho, à força das imagens, dos sons e dos sentimentos.

> – "A que estão matando os cavalos!..."
> Arre e era. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aquêles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viraram para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a tôrto e direito, fazendo fogo! Ânsias, ver aquilo. Alt'-e-baixos – entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio – os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, 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

[217] Para tanto, ver a discussão do capítulo inicial.

[218] RICOEUR, 1994, p. 281. Ver: RiCOEUR, Paul. "A configuração do tempo na narrativa de ficção". In: *Tempo e narrativa*. Tomo II.

[219] A expressão é da fala de Joana, em Gota d'Água, peça escrita por Chico Buarque e dirigida por Paulo Pontes: *Você terá um unguento,/ uma baba, grossa e escura,/ essência do meu tormento/ e molho de uma fritura/ de paladar violento/ que, engolindo, a criatura/ repara no meu sofrimento/ com a morte, lenta e segura.* Ver: BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'Água*. Rio de Janeiro: 1975. 168p.

> 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, soprado das ventas todas abertas. Curro que giraram, trompando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembêsto – naquilo tudo a gente viu um não haver de dôidas asas. Tiravam poeira de qualquer pedra! Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dôr – 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. Atiravam até no gado, alheio, nos bois e vacas, tão mansos, que, desde o começo, tinham querido vir por se proteger mais perto da casa. Onde se via, os animais iam amontoando, mal morridos, os nossos cavalos! Agora começávamos a tremer. Onde olhar e ouvir a coisa inventada mais triste, e terrível – por no escasso do tempo não caber. (ROSA, 2001, p.355-356)

No enredo que indica e, ao mesmo tempo, dissimula a história, o texto de Rosa é acessível por ser verossímil. Mas sua verdade ou a verdade do narrador, só pode ser verdade posto que, pela linguagem, presentifica algo novo: ao invés de representar, institui. Rosa cria mecanismos de dizer o que não pode ser dito, alarga a possibilidade da linguagem, e responde ao julgamento pós-moderno ou narrativista[220] que aponta para a impossibilidade de se cumprir a função que tanto a história quanto a literatura querem desempenhar: dizer o mundo; traduzi-lo em palavras; humanizar o tempo por meio da narrativa.

Riobaldo, certamente, desconfia do mundo. *O horror que me deu – o senhor me entende? Eu tinha medo de homem humano* (ROSA, 2001, p. 422). Tem desconfiança em relação às utopias políticas, uma delas revelada pelo projeto modernizador e republicano de Zé Bebelo, cujo preço era a morte do sertão; em relação à natureza humana, personificada na maldade extrema de Hermógenes; em relação à guerra como solução política, tão incerta que mudar de lado é passível e é atitude tomada por Riobaldo. Sua desconfiança, contudo, é agudizada ao ser levada para o plano da linguagem. Na narrativa, Riobaldo desconfia também da possibilidade de narrar o passado, uma vez que sendo passado, ele se torna inapreensível: *Então eu forcejei por variar de mim, que eu estava no não-acontecido nos passados. O senhor me entende?*

[220] Para tanto, ver a discussão do capítulo inicial da presente pesquisa.

(ROSA, 2001, p. 332). Mas, mesmo que o passado fosse apreensível, Riobaldo se defronta com a impossibilidade de ter palavras que deem conta da difícil missão de traduzir o mundo, comunicando-o: *Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...* (ROSA, 2001, p. 27).

Assim, se Riobaldo tem algo que o faz assemelhar-se ao antigo aedo, que diz conteúdos quase inacessíveis e quase submersos pelo passado, que se preservam na memória coletiva pelas palavras[221]; o narrador, por outro lado, é atormentado pela dúvida permanente do poder que elas possuem. Riobaldo demarca sua distância da arte de narrar. *Quem vai morrer e matar, pode ter conversa?* (ROSA, 2001, p. 219). E ele se distancia não porque não o sabe fazer; mas porque duvida da narrativa insistentemente. Riobaldo não se assemelha nem ao *camponês sedentário*, que passou a vida refinando sua sabedoria; nem ao *marinheiro comerciante*, que, viajando, angariou sabedoria diversa[222]. Ou, talvez, tenha um pouco de cada um desses, sem assemelhar-se com nenhum. Riobaldo não é tampouco, noutro extremo, aquele que participa da guerra e volta dela mudo, incapaz de comunicar a experiência, porque mais pobre de experiência.

Certamente, as guerras do início do século XX – a segunda delas, presenciada por Guimarães Rosa – e os horrores dessas guerras marcam o início do processo de extinção da arte de narrar[223]. E a arte de narrar entra em vias de se extinguir, porque os homens perdem a capacidade de intercambiar a experiência. Ao narrador tradicional, fundamentalmente, cabe dar conselhos: tanto ele próprio quanto sua comunidade confiam na sua sabedoria. *A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores*[224]. Nesse mundo tradicional, portanto, a sabedoria

---

[221] Conforme sugestão de Heloísa Starling, em seu estudo crítico.

[222] Conforme as categorias trabalhadas por Walter Benjamin. Ver: BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253p. (Obras escolhidas; 1). Sobretudo: "Experiência e pobreza" e "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov".

[223]Benjamin atribui como fatores não apenas a guerra e, especificamente, a guerra de trincheiras, mas experiências desmoralizadas, como também a inflação, a guerra de material, a ausência de ética pelos governantes.

[224] BENJAMIN, 1994, p. 198.

serve aos outros. Mas no mundo burguês, a arte que floresce é a do romance; à qual cabe a dúvida. Nela, não aparecem respostas definitivas; às vezes, nem respostas aparecem; tão somente a reflexão sobre a vida, sem conclusões, sem que se alcance sentidos gerais. Nesse mundo do romance, ocorre um *desenraizamento transcendental*[225]. Ninguém tem para onde voltar. Todos deixam de ser pátrios e se tornam *párias*[226].

Para Riobaldo, todavia, a guerra, o amor, a visão da miséria, do horror e da morte, ao invés de tolherem a narrativa, porque tornam diminuída a experiência; tudo isso o que faz é iluminar a distância que existe entre o que houve e o que se diz ter havido, mas não de modo a bloquear a narrativa e, sim, de modo a reformulá-la, exigindo dela o esforço nomeador para dizer o que fica pouco ou mal dito pelas palavras comuns, usadas pelo narrador tradicional.

De fato, Riobaldo se utiliza da experiência da oralidade, reconta mitos, casos exemplares, repete provérbios e fórmulas moralizantes:

> Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá. Ao que, por outra, ainda um exemplo lhe dou. O que há, que se diz e se faz – que qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer cru o coração de uma onça pintada. É, mas, a onça, a pessoa mesma é quem carece de matar; mas matar à mão curta, a ponta de faca! 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! (ROSA, 2001, p. 170)

Mas, concomitante, ele inverte provérbios, desconstrói a moral ou não tira moral de história alguma, questiona mito, começos, enfim, racionaliza-os, mistura às marcas da oralidade, marcas da escrita e da alta erudição:

> De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícel, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessossegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas a cachoeira é barranco de chão, e água se

---

[225] Lukács estabelece um contraste entre dois tipos de herói, quais sejam o da epopéia e o problemático, do romance. Ver: LUKÁCS, György. *Teoria do romance*. Lisboa: [1962?]. 203p.

[226] Conforme Hannah Arendt. Ver: ARENDT, Hannah. *La Tradition cachée. Le juif comme paria*, traduction française S. Courtine-Denamy, Christian Bourgois, 1987.

> caindo por ele, retombando; o senhor consome a água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? (ROSA, 2001, p. 26)

Riobaldo mistura linguagens na linguagem; trafega, portanto, por uma linguagem múltipla e revirada. Relativiza, assim, o narrador tradicional, mas sem limitar-se a ser apenas um narrador romanesco. Faz com que os componentes de sua ambiguidade relativizem-se uns aos outros: aedo engole narrador tradicional que engole narrador moderno que engole narrador tradicional que engole aedo que engole narrador moderno. Contudo, ao contrário do narrador tradicional, cuja arte está em declínio, que se extingue pouco a pouco; o narrador de Guimarães Rosa, da distância entre a narrativa e o conhecimento, colhe o substrato que lança mão a fim de minorá-la. Para impedir que os extremos se distanciem tanto a ponto de se romperem, pensando a ruptura como evidência da impossibilidade de narrar, é que Riobaldo submete as palavras; cobra delas o que elas não têm ou o que elas deixaram de ter; cobra do seu ouvinte silenciado (e, com ele, do seu leitor em potencial), a ação sobre elas; violenta-as, extrai delas todo o horror, mas também toda a beleza. Liberta-as do que as engessa. Dá a elas aquilo que a literatura toma para si: *a liberdade pura*[227]. Entre arqueólogo e alquímico, imputa às palavras novas, à linguagem renovada, a condição retomada de fazê-las capazes de narrar, depois de conscientes da impossibilidade de narrar.

> O senhor vá pondo seu perceber. A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutro galho. Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para de lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (ROSA, 2001, p. 80)

Riobaldo diz provérbios ou fórmulas da tradição, para pouco depois invertê-las, mudando todo o seu sentido; profere afirmativas e as desmente; elabora assertivas e, depois, acha nelas algum ponto fraco. *O que é que o buriti diz? É: - Eu sei e não sei...* (ROSA, 2001, p. 417). Ou também: *Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo* (ROSA, 2001, p. 173). Sobretudo, porém, Riobaldo dribla a desconfiança e a

---

[227] Ver: BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *A poética do Hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 369 p. (Humanitas; 59). E também: LUCIANO; BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Como se deve escrever a história. Ed*. bilingue. Belo Horizonte: Tessitura, c2009. 278 p.

incerteza por meio de uma linguagem que incorpora desconfiança e incerteza. Da ameaça é que Riobaldo cria uma espécie de saída. Na encruzilhada, cria nova encruzilhada. Pode mais, pois além de narrador, Riobaldo tem também seu bocado de aedo. Sua narrativa toma para si, a capacidade que os aedos, profetas e adivinhos tinham não somente de acessar tempos inacessíveis aos demais homens, mas, sobretudo, a capacidade de portarem dentre o seu repertório de palavras, aquelas que se destacam das outras, por serem *palavras-eficazes*[228].

Pode, assim, Riobaldo-narrador comunicar a experiência, de forma, em parte convergente e, em parte, dissonante, da que fez o narrador tradicional. Pode, também, Riobaldo-aedo, ademais de comunicar, ao mesmo tempo que a questiona, sua memória, suas experiências, acessar tempos recônditos, turvos para olhares comuns e, mais que tudo, instituir realidades, como também faziam aedos, profetas e adivinhos, ao buscarem palavras novas para dizer o circundante.

O narrador transita, no enredo, da *palavra-eficaz*, que cria realidades, institui o mundo, e é própria ao profeta, ao adivinho, ao aedo, para a *palavra-diálogo*[229], que discute e constrói o mundo, por sua vez, própria, à política e à filosofia. Acontece que ao misturá-las, porque *tudo é muito misturado* (ROSA, 2001, p.), quase sempre Riobaldo chega à *despalavra* ou à *maispalavra*: *E o que é pra ser – são as palavras!* (ROSA, 2001, p. 64). *Ave, palavra*![230]

---

[228] Ver: DETIENNE, Marcel. *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris, François Maspero, 1981, (Préface de Pierre Vidal-Naquet)

[229] Marcel Detienne trata do percurso da palavra na Antiguidade; parte da prática da *palavra-eficaz*, própria aos oráculos e, sobretudo, aos aedos para entender o exercício da *palavra-diálogo*, própria à política e a filosofia. Os versos dos aedos, que cantam a poesia, valem-se de duas noções complementares: a Musa, evocada desde o primeiro verso iliádico, e a Memória. São elas, como forças inspiradoras, que mescladas informam a verdade poética, instituindo a realidade assim que a palavra alada é dita. A memória, de que fala Detienne, não tem a intenção de reconstruir o passado numa perspectiva temporal. Ela própria uma musa (*Mnémosyné*), a Memória é uma onisciência de caráter divino: um saber mântico que se realiza por meio da fórmula instituinte. *La parole du poète, telle qu'elle se développe dans l'activité poétique, est solitdaire de deux notions complementaires: la Muse et la Mémoire. Ces deux puissances religieuses dessinent la configuration générale qui donne à l'Aléthéia poétique as signification réelle et profonde.* (DETIENNE, 1981, p.10). Ver: DETIENNE, Marcel. *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris, François Maspero, 1981, (Préface de Pierre Vidal-Naquet)

[230] Título de outro livro do autor. Ver: ROSA, João Guimarães; RONAI, Paulo. Ave, palavra. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 379 p.

A elas, não apenas às palavras, mas também às *despalavras* ou às *maispalavras*, Riobaldo confia a narrativa, consciente de não a livrar, ainda assim, da falha: *Atirei. Atiravam. Isto não é isto? Nonada* (ROSA, 2001, p. 342). Apenas esculpindo das palavras existentes, retirando delas, o material que sobra, a poeira, o que incomoda, o gesso – *despalavras*; e formando, dos escombros de palavras mortas, palavras duras e palavras inauditas – *maispalavras*; é que o narrador se vê capaz de enfrentar a inevitabilidade da falha. E porque é enfrentada, é que tal inexorabilidade não se torna capaz de impedir a narrativa. Ao contrário, enfrentada, a inexorabilidade da falha, cobra da linguagem *o poder de abrir domínios de reflexão que permanecem frequentemente ocultos*[231], e, por isso, nutre-se do *princípio-esperança*. Mas não servindo apenas a si próprio, Riobaldo nutre do mesmo princípio seu leitor faminto.

Em outras palavras, Riobaldo desrespeita a castidade das palavras, para tocá-las sem pudor. No entanto, acima de tudo, convida ao doutor da cidade que o ouve e, assim, ao seu leitor, que as violente também, acaricie-as, toque-as mais.

Em terceiras palavras, por fim, na narrativa rosiana, a linguagem experimenta a vez de ser utopia e serve assim como ímã, que posto ao meio, faz aproximarem de si e, portanto, entre si, *experiência* e *expectativa*. Porém, sobretudo, é pelo leitor, que a linguagem rosiana impede a ruptura entre esses opostos – iminente quando o mundo desgasta as utopias disponíveis; mas menos assombrosa, quando outras são forjadas[232].

---

[231] ARANTES, 1990, p. 8. Ver: "Apresentação". In: ABENSOUR, Miguel; ARANTES, Urias. O novo espirito utopico. Campinas, (SP): Ed. da UNICAMP, 1990. 289p. (Coleção repertórios).

[232] Tais opostos que se acredita serem observáveis na narrativa rosiana têm referência na obra de Koselleck, a qual será, a seguir, trabalhada. Mas Koselleck, embora, reconheça-os como categorias próprias à condição humana, trata da presença deles apenas na narrativa da história. Para a extensão dessas categorias a qualquer narrativa, a referência é Ricoeur. Para tanto, ver: KOSELLECK, Reinhart; MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo; PEREIRA, Carlos Almeida. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2006. 368 p. E também RICOEUR, Paul, em *Tempo e narrativa*, tomo I.

A dança*l dansa*[233] dos tempos: a linguagem como moto-contínuo

Onde olhar e ouvir a coisa inventada mais triste, e terrível
– por no escasso do tempo não caber.
(ROSA, 2001, p. 356)

Pensar a *experiência* e a *expectativa* é um caminho para se pensar a história; aproximá-las é um desafio que anima o movimento utópico. A *experiência*: *passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados*[234] e a *expectativa: futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não-experimentado, para o que apenas pode ser previsto*[235], são categorias instrumentais que servem ao esforço de problematizar temporalidades distintas. *Experiência* e *expectativa* são comuns, portanto, a qualquer temporalidade; são categorias que indicam a condição humana universal. Sem elas, não há história possível e nem história alguma poderia ser imaginada. Elas se encontram na execução concreta da história, por isso, remetem à temporalidade do homem[236]. Todas as histórias, enfim, foram e são marcadas por elas, na medida em que as pessoas envolvidas passam por *experiências* e elaboram *expectativas*. Elas amalgamam passado e futuro e elaboram o tempo, mas o tempo histórico, posto que orientam as ações na dinâmica social e política.

A tensão entre elas preserva a história. A consciência histórica, portanto, nasce da distância que existe entre *espaço-da-experiência* e *horizonte-de-expectativa*, já que ela é variável. Observar a *experiência* e a *expectativa*, na estrutura histórica, é poder pensar, portanto, a temporalidade, mas, buscando enxergar nela, implicações éticas e políticas, de tal maneira a impedir que a tensão se amplifique a ponto de se transformar em cisma[237].

---

[233] Guimarães Rosa, arbitrariamente, adota a letra "s" para escrever o substantivo dança e todos os seus derivados, argumentando que a mesma letra, em seu próprio traçado sugere melhor o que o que a palavra nomeia. Ver: MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimaraés Rosa*. 3. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2008. 536 p.

[234] KOSELLECK, 2006, p. 309.

[235] KOSELLECK, 2006, p. 310.

[236] Ver: KOSELLECK, "'Espaço de experiência' e 'horizonte de expectativa': duas categorias históricas". In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.*

[237] Conforme Reinhart Koselleck, em *Futuro passado* e, especialmente, conforme Paul Ricoeur, em "Rumo a uma hermenêutica da consciência histórica", em *Tempo e Narrativa*, tomo III.

De peculiar, a consciência histórica que reconhece no passado uma fonte que afeta a ação no presente e que reconhece que esse presente pode despertar as potencialidades silenciadas no passado, tornando-as passíveis de serem revividas, orienta-se, então, pela ação. É a ação, no tempo presente, a responsável por articular *experiências* e *expectativas*. Retomar o que foi silenciado no passado, dar continuidade, enfim, àquilo que outrora fora iniciado é, nesse raciocínio, não apenas uma forma de ação, mas uma ação específica que retoma o rumo da utopia. E, por isso, a consciência histórica não, necessariamente, precisa ser destrutiva, nem agressiva. Ela pode ser, sim, conciliadora[238]. A ação, qualquer que seja sua dimensão, tem a capacidade de inaugurar algo novo, mas, por mais que o faça, pode continuar, de alguma forma, o passado. Ela consegue, assim, fazer a mediação entre a transmissão de alguma experiência vivida, projetando, para adiante de si, um novo *horizonte de expectativa*.

A relação entre *experiências* e *expectativa* é marcada por um fator de historicidade, de modo que também a articulação entre *experiência* e *expectativa* transforma-se com o decorrer do tempo, fazendo alargar ou comprimir a distância entre as duas. Não deixar que a distância entre elas se transforme em separação radical é uma das funções da história[239].

Mas não apenas da história. Uma vez que a literatura porta também uma consciência histórica, externa à narrativa, mas acessível por ela e transformadora da consciência histórica do leitor, é o caso de se pensar que também a narrativa literária pode, de alguma forma, contribuir para impedir essa cisão. No *Grande Sertão: Veredas*, essa forma, acredita-se, é a linguagem, que imputa à leitura o poder de agir no presente. No texto, de fato, mas, sobretudo, na leitura, *experiência* e *expectativa* podem aproximar-se.

A linguagem de Guimarães Rosa exige a ação do leitor – uma ação reflexiva, que não exclui, de forma alguma, o prazer e o encantamento, mas que depende do esforço, do trabalho, para que o prazer seja possível. Mesmo quando possível, aliás, a

---

[238] Conforme Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, tomo III.

[239] Ver: RICOUER, Paul. “Rumo a uma hermenêutica da consciência histórica”. In: *Tempo e narrativa*, tomo III.

esse prazer, alia-se uma dose generosa de sofrimento. Ao realizar-se, a leitura pode retomar *experiências*, muitas até, silenciadas no passado. Como palavras já olvidadas – arcaicas ou em desuso, com a significação original ou outra[240]:

> - "Antão pois antão*..."* – ele referiu forte (ROSA, 2001, p. 286)

Também por meio da sintaxe arcaica, a leitura pode resgatar os silêncios do passado:

> Eu conheci! Como em todo tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... (ROSA, 2001, p. 615)[241].

A leitura pode retomar *experiências* silenciadas no passado, ainda, através dos eventos já olvidados ou inacessíveis – como é a ação de Medeiro Vaz, que após abrir mão de toda sua posse, doa a vida ao sertão, à justiça e pela esperança:

> O que tinha sido antanha a história mesma dele, o senhor sabe? Quando Moço, de antepassados de posses, ele recebera grande fazenda. Podia gerir e ficar estadonho. Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços -tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se espraiou nos gerais. Então Medeiro Vaz, ao fim de forte pensar, reconheceu o dever dele: largou tudo, se desfez do que abarcava, em terras e gados, se livrou leve como que quisesse voltar a seu só nascimento. Não tinha bocas de pessoa, não sustinha herdeiros forçados. No derradeiro, fez o fez - por suas mãos pôs fogo na distinta casa-de-fazenda, fazendão sido de pai avô, bisavô - espiou até o voêjo das cinzas; lá hoje é arvoredos. Ao que, aí foi aonde a mãe estava enterrada - um cemiteriozinho em beira do cerrado - então desmanchou cerca, espalhou as pedras: pronto, de alívios agora se testava, ninguém podia descobrir, para remexer com desonra, o lugar onde se conseguiam os ossos dos parentes. Dai, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele montou em ginete, com cachos d'armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saíu por esse rumo em roda, para impor a justiça. De anos, andava. Dizem que foi ficando cada vez mais esquisito. Quando conheceu Joça Ramiro, então achou outra esperança maior: para ele, Joca Ramiro era único homem, par-de-França, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandando por lei, de sobregovêrno. Fato que Joca Ramiro também

---

[240] Para as explicações gramaticais, ver: MARQUEZINI, Fabiana Buitor Carelli. "O buriti e a rosa: aspectos da linguagem em Grande Sertão: veredas". Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_12/er12_fbcm.pdf

Ver também: PROENÇA, M. CAVALCANTI (MANOEL CAVALCANTI); BRASIL. MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Trilhas no grande sertão. [Rio de Janeiro]: MEC, Serviço de Documentação, [1958] 101p. ((Os cadernos de cultura;114))

[241] Exemplo de construções arcaicas encontrada em obras do período arcaico e em Guimarães Rosa; pode-se observá-la na obra de Fernão Lopes, em Crônica de D. João I. A informação poder ser averiguada no trabalho de SUASSUANA, Lívia. "Arcaísmos em Guimarães Rosa". Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/flp/images/arquivos/FLP3/Suassuna1999.pdf

> igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres. Mas Medeiro Vaz era duma raça de homem que o senhor mais não vê; eu ainda vi. (ROSA, 2001, p. 60)

E a leitura pode retomar o que foi silenciado no passado, por fim, ao imaginar a *experiência* de comunidades já olvidadas ou reféns da distância e do descaso – como os próprios *catrumanos*, e também outras que perdem seus nomes, seus registros e, por isso, sua existência para o mundo rodeante:

> Perto de lá tem vila grande - que se chamou Alegres - o senhor vá ver. Hoje, mudou de nome, mudaram. Todos os nomes eles vão alterando. É em senhas. São Romão todo não se chamou de primeiro Vila Risonha? O Cedro e o Bagre não perderam o ser? O Tabuleiro -Grande? Como é que podem remover uns nomes assim? O senhor concorda? Nome de lugar onde alguém já nasceu, devia de estar sagrado. (ROSA, 2001, p. 58)

E:

> Dali vindo, visitar convém ao senhor o povoado dos pretos: esses bateavam em faisqueiras - no recesso brenho do Vargem-da-Cria -donde ouro já se tirou. Acho, de baixo quilate. Uns pretos que ainda sabem cantar gabos em sua língua da Costa. E em andemos: jagunço era que perpassava ligeiro: no chapadão, os legítimos coitados todos vivem é demais devagar, pasmacez. A tanta miséria. (ROSA, 2001, p. 48)

Porém, ao mesmo tempo que a linguagem no *Grande Sertão: Veredas* retoma potencialidades interrompidas em tempos idos, *experiências* imobilizadas no esquecimento, ela projeta um novo *horizonte de expectativa*. A linguagem rosiana, assim, ao contrário da língua comum, não se constitui de *experiências* apenas; ela se constitui, no texto, de marcas do porvir: palavras novas, sintaxe nova, eventos novos, soluções de linguagem novas para dizer melhor o mundo, que não existem na língua comum e na história vivida; que só existem no texto, porque criadas pelo autor, capazes de adiantarem as possibilidades abertas pelo futuro; e que passam a existir na leitura, quando o leitor, por meio dessas *expectativas*, traz para seu próprio presente o *ainda-não* experimentado e, por isso, torna-se, ele também, capaz de ser criador. Tal como para recuperar as potencialidades perdidas no passado, esse *horizonte de expectativa* pode estar incrustado no texto, mas é vislumbrado enquanto *horizonte de expectativa* apenas na ação da leitura. Para fazê-lo o leitor, certamente, precisa agir: pelo léxico novo, criado e criador – resultante da elaboração ou uso diferenciado de palavras, em que se destacam os neologismos, a partir do português, formados por processos de

derivação (com o acréscimo de prefixos e sufixos) ou de composição (em que se aglutinam palavras); estrangeirismos, que também podem ser entendidos enquanto um tipo especial de neologismo, e palavras renovadas, ao terem sua classe gramatical de origem modificada (substantivação de palavras, substantivos transformados em adjetivos, adjetivos tornados advérbios ou advérbios tornados adjetivos):

> Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram. (...)
> Nas vozes, nos fatos, que agora todos estavam explicando: por tanto que, assim, tristonhamente, a gente vencia. Sobresseguida à doideira de mão-de-guerra na rua, João Goanhá tinha carregado em cima dos bandidos deles que estavam dando retaguarda, e com eles rebentado... Aquilo não fazia razão. (ROSA, 2001, p. 612)

Esse *horizonte de expectativa* pode ser vislumbrado por meio da sintaxe também nova, criada e criadora – que modifica a estrutura frasal do português culto e moderno, incutindo, nela: redundâncias, não apenas de sentido, mas também de função sintática; adjetivação dupla; inversões, que chegam, não raro, a modificar o sentido da sentença; e, ainda, descristalização de expressões e frases feitas:

> Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do Urucúia, como eu solucei meu desespero. (ROSA, 2001, p. 615)

Ainda pelos eventos novos, criados e criadores, um novo *horizonte de expectativa* pode ser vislumbrado – como a intervenção de Riobaldo, quando da captura de Zé Bebelo, que cria a oportunidade de o sertão experimentar outra lei que não a lei da guerra, da violência e da crueza da força:

> A quem não sei como tive o repente de isso dizer – falso, verdadeiro, inventado...
> Firme gritei, repeti.
> Os outros companheiros aceitavam aquilo, diziam também, até João Curiol: - “Joca Ramiro quer este homem vivo!” (ROSA, 2001, p.268)

Por fim, esse *horizonte de expectativa* pode ser vislumbrado através da solução nova, criada e criadora – quando, por exemplo, o som das palavras evoca o som dos ruídos dos tiros, num processo imitativo que principia com a repetição do vocábulo *bala*, mas que se intensifica com a justaposição de palavras no verbo insólito *arrejarrar*, que aglutina *arre* + *já* + *rajar*; criando, por um fragmento de texto, muito mais que sensação do som dos tiros, a sensação do terror da guerra:

> Os tiros que eram: ... a bala, bala, bala ... bala, bala, bala ... a bala: bá! – desfechavam com metralhadora. Aí arrejàrrajava, feito um capitão de vento. (ROSA, 2001, p. 35x)

O texto rosiano oferece, assim, ao leitor a oportunidade de que tanto a *experiência* quanto o *horizonte* sejam articulados na linguagem. Pensar a *experiência* e a *expectativa,* caminho para se pensar a história, torna-se caminho, portanto, para se pensar, pelo *Grande Sertão: Veredas*, a história a partir da linguagem rosiana, que toma para si as categorias que são condição de qualquer história e de qualquer história possível, projetos utópicos. Na leitura, portanto, a linguagem rosiana faz renascer a possibilidade de que a ação aconteça, mas uma ação que, nutrida pela esperança, persegue, pelas palavras, a transformação do mundo, porque busca dizê-lo mesmo quando se ouve que *qualquer que seja o evento, ele é irrepresentável*[242], provocação pós-moderna que retira da linguagem seu poder.

Mais próximas *experiência* e *expectativa*, na linguagem de Guimarães Rosa, não apenas fazem dançar os tempos nas palavras, mas os fazem dançar na leitura. Na linguagem, fazem-se sentir marcas de tempos distintos, mas, plenamente, atuantes, porque são elas que dão à linguagem todo o seu vigor no texto e na leitura. Veem-se rastros de tempos idos, vestígios de arcaísmos – todos eles, *experiências*; veem-se marcas de novos tempos, inovações e neologismos – todos eles, *expectativas*; vê-se uma língua ativa, que foi criada, para ser criadora – toda ela, no rumo de uma utopia. Condensadas essas marcas e aglutinadas numa narrativa comum, elas sinalizam, com a *liberdade pura* tão cara à literatura, não o movimento da língua no decorrer do tempo, mas a mistura de temporalidades distintas numa língua comunicável, que cria – criação esta que não se restringe à ação já passada do autor, mas que se renova enquanto iniciativa a cada vez que os leitores se defrontam com o texto, *puxando no traço de sua*

---

[242] Conforme discussão empreendida no primeiro capítulo da presente pesquisa. Hayden White afirma não achar que *o Holocausto, a solução final, o Shoa, o Churban ou o genocídio alemão dos judeus seja mais irrepresentável do que qualquer outro evento da história humana* (WHITE, 2006, p. 207). Ele completa que a representação desse evento, por mais irrepresentável que seja, como todo e qualquer evento, requer, por isso, o estilo modernista, o qual, é bem sinalizado pela literatura de Primo Levi. Ver: WHITE, Hayden. "Enredo e verdade na escrita da história". In: EPPLE, Angelika; MALERBA, Jurandir. *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006. 238p.

linha a vontade extenuada de cada um[243], retomando, palavra por palavra, a esperança de poder dizer o sertão, a guerra e, por isso, poder dizer o mundo. Uma esperança que existe enquanto a ação busca a utopia, sem realizá-la. Desse caminho, interessa tão somente o caminho: *Travessia* (ROSA, 2001, p.624).

A narrativa rosiana, nesse sentido, pode ser tomada, duplamente, como porta de acesso para se pensar a história. Em primeiro lugar, ela, enquanto texto, apresenta-se como possível solução para o hiato que existe entre o mundo e a linguagem e, em segundo, enquanto leitura, porque convida o leitor a experimentar sua solução, que combina forças distintas, temporalidades diversas, impedindo, em suas curvas violentas, a ruptura entre *experiência* e *expectativa*. Receptáculo das forças transformadoras do tempo e, ela própria, geradora de novas forças, a linguagem rosiana porta e desperta a consciência histórica; constitui-se dela e a leva ao limite, posto que a instaura para além do conteúdo, imola-a à forma do texto, sem matá-lo; violenta-o para torná-lo vivo. Funciona como um moto-contínuo: uma máquina de movimento perpétuo, tida pela física como de impossível realização; hipotética, portanto, que reutiliza indefinidamente rumo ao infinito a energia gerada por meio de seu próprio movimento.

A palavra de João Guimarães Rosa alcança aquilo que lhe dá essência: a duplicidade do mundo é a palavra; a palavra no *Grande Sertão: Veredas* porta essa duplicidade. Ela faz dessa duplicidade sua ânima, bem como alcança a duplicidade ao se constituir enquanto palavra[244]. Ela diz a realidade, conseguindo nomeá-la, porque, ao mesmo tempo, cria tal realidade, por isso sua palavra é *palavra-eficaz*. Dupla, essa palavra tanto cria, para captar melhor o mundo, quanto o inventa para o conduzir melhor ao seu interior. Para lidar com a incapacidade de vocábulos comuns de dizerem o mundo, o narrador, *repõe em circulação a necessidade geradora da própria palavra*[245].

---

[243] NASSAR, 1989, p. 140. Ver: NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 196 p.

[244] Ver: GARBUGLIO, José Carlos. “A estrutura bipolar da narrativa”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

[245] GARBUGLIO, 1984, p. 441.

O problema da nomeação fica posto como o problema da linguagem. E para tratar desse problema, para lidar com ele, o caminho não é outro senão o da própria linguagem. Metalinguisticamente, a palavra discute, não na articulação entre palavras, que, por estarem articuladas, expressam ideias; mas, sobretudo, no corpo mesmo dela, a palavra discute como as palavras se formam, como se deformam, como dizem algo novo e, assim, alteram a percepção de mundo de quem as usa, dizendo-as ou as ouvindo ou as lendo. Nesse exercício árduo, pode-se entrever o mundo e, mais, a beleza do mundo. Com ele, rompe-se o círculo das significações habituais, bem como o círculo informativo. Esse processo que o narrador usa para dizer do problema que o romance enfrenta consegue efetivar-se, porque arrebata a si próprio e depende do leitor. Na linguagem, o autor encontra o instrumento com o qual acredita poder lidar com a realidade conturbante e o entrega ao leitor. Mas ela pode ser esse instrumento porque também ela pode ser conturbada: rompem-se suas estruturas tradicionais para que, então, refeita, ela possa *servir à aventura criadora e inventiva, num plano de absoluta consciência artística*[246]. Coexistem na fala de Riobaldo: *linguagem, objeto e crítica da linguagem*[247]. Polivalente, a palavra rosiana equilibra-se sobre uma linha metalinguística, bamba e infinita. Consciente de sua arte, o narrador é também consciente da dificuldade do tratamento que sua matéria-prima requer. Tal manipulação da palavra interfere, ininterruptamente, no fluxo do romance, de tal maneira a orientar e desorientar o leitor, compartilhando com ele a visão crítica em relação à linguagem, em que desconfiança e confiança nas palavras alternam-se: desconfiança em relação à capacidade delas de apreenderem a realidade insondável, e confiança no poder das mesmas, se violentadas, de recriarem o mundo, dizendo mais a fundo o que palavras comuns não podem dizer: *Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...* (ROSA, 2001, p. 614)

Ao descobrir a ausência frequente de palavras refinadas, satisfatórias para a difícil empreitada de contar uma história: *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*

---

[246] GARBUGLIO, 1984, p. 442.

[247] GARBUGLIO, 1984, p. 442.

coisa importante falta nome. (ROSA, 2001, p. 125), o narrador rosiano não desiste da empreitada; ao contrário, para fazê-la cria uma narrativa própria, esculpindo de linguagens disponíveis, *maispalavras.* Ele dá, assim, a essas muitas coisas às quais o nome falta, nomes inusitados ou porque não registrados em dicionários ou porque pouco usados ou porque corrompidos de nomes originários. Acontece que, tal como o doutor que o ouve, o leitor que quer saber de sua história, precisa, junto com ele, atuar na renomeação. A narrativa, destarte, é tão intensa, que a realidade referida pelo texto, mas externa a ele, e a leitura dessa realidade em confronto com a realidade do leitor, tornam-se mais próximas. O leitor não pode, simplesmente, visualizar o mundo ao qual o enredo busca referir-se. Ele não pode, em outras palavras, restringir sua ação à leitura. O leitor rosiano para ler o texto rosiano precisa também narrar.

> Mas, o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase que aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música subjacente ao sentido – valem para maior expressividade. (Carta de João Guimarães Rosa a Harriet de Onis)[248]

Em luta incessante contra as formas estáticas, petrificadas, que não convidam o leitor a transpô-las por meio do pensar, a forma literária calha, assim, como revelação histórica. A literatura rege ao invés de ser regida[249] e fazendo-o trava sincero diálogo com o tempo. No moto-contínuo que é a linguagem rosiana, a fúria e a harmonia do tempo são matéria de sua existência: sua lentidão e suas bruscas mudanças, suas interrupções e suas latências. Não seria esse um desafio para a escrita da história, que lida com movimentos do tempo variados, que vão desde os vagarosos, dissolvidos em séculos e, quase, naturalizados nas permanências, aos movimentos de rupturas, tão

---

[248] Em carta que trocou com um de seus tradutores, Harriet de Onis.

[249] Ver: CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e historia literária*. São Paulo: Nacional, 1965 229p. ((Ensaio,v.3)). O crítico literário propõe, por isso, a atitude de não hierarquizar um saber em detrimento de outro, qual seja o da historiografia, em detrimento do literário ou o reverso.

intensos e súbitos que ousam desestabilizar muito do que se toma quase como natural de tão arraigado?

Se *narrativa histórica* e *narrativa de ficção* articulam *experiência* e *expectativa*; em comum, elas também lançam mão das mesmas operações para tecerem sua intriga, congruentes no plano da configuração[250]. Elas, contudo, estabelecem com o tempo relações capazes de diferenciá-las entre si.

Da articulação entre *experiência* e *expectativa*, tanto uma narrativa quanto a outra permitem que o leitor pense uma temporalidade específica, pois de suas *maneiras desiguais de ser, e da tensão que daí resulta pode ser deduzido algo como o tempo histórico*[251]. Na narrativa de Riobaldo, aliás, *experiência* e *expectativa* marcam a linguagem, mas se fazem ver, de forma ainda mais clara, em seu narrador, detentor de *experiências*:

> Fato que Joca Ramiro também igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres. Mas Medeiro Vaz era duma raça de homem que o senhor mais não vê; eu ainda vi. (ROSA, 2001, p. 60-61)

E também de *expectativas*:

> Olhe, o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida? (ROSA, 2001, p.31)

Narrativa histórica e *narrativa de ficção*, portanto, engendram jogos com o tempo; todas as duas fazem dele sua matéria. Mas, por certo, pode-se observar no enredo rosiano, aquilo que diferencia a relação que a narrativa histórica estabelece com o tempo, da relação que a narrativa de ficção estabelece com o tempo, tendo em vista as personagens. *Mais rica em informações sobre o tempo, no próprio plano da arte de compor, do que a narrativa histórica*[252], a narrativa de ficção explora, de forma múltipla, numa mesma composição, as ligações que o *tempo da alma* de cada personagem pode travar com as marcas salpicadas no enredo do *tempo monumental*, que inclui o tempo

---

[250] Conforme Paul Ricoeur, no tomo I, de *Tempo e Narrativa*.

[251] KOSELLECK, 2006, p. 312.

[252] RICOEUR, 1994, p. 283, tomo II.

cronológico, o tempo do poder, da autoridade, o tempo sobre o qual se debruça a história.

> Eu estava na Barbaranha, no Pé-da-Pedra, hóspede de seo Josafá Ornelas. Tomei caldo-de-galinha, deitado em lençóis alvos, recostado. E já parava meio longe aquele pesar, que me quebrantava. Lembro de todos, do dia, da hora. A primeira coisa que eu queria ver, e que me deu prazer, foi a marca dos tempos, numa folhinha de parede. Sosseguei de meu ser. Era feito eu me esperasse debaixo de uma árvore tão fresca. Só que uma coisa, a alguma coisa, faltava em mim. Eu estava um saco cheio de pedras. (ROSA, 2001, p. 618)

Essa relação entre *tempo da alma*, subjetivo, e *tempo monumental*, cronológico, que, geralmente, não é trabalhada na narrativa histórica, pode ser sinalizada ao leitor da narrativa de ficção pelas badaladas de um sino[253], bem como pode ser sinalizada pela fala do narrador quando ele se depara com a folha na parede, pregada na parede da cena rememorada ou pregada na memória da narrativa enunciada; pelo dobrão de prata dos tempos do imperador; pela data na certidão de batismo de Diadorim; *o importante, porém, não é a lembrança da hora, que soa ao mesmo tempo para todos, mas a relação que os diversos protagonistas estabelecem com essas marcas do tempo*[254]*.* Dessa variedade de relações travadas no enredo e não da oposição entre os tempos em cada uma das relações observáveis, o historiador pode pensar sua matéria. Cada uma delas, cada uma das formas de relacionar a alma e a cronologia, cria um *mundo imaginário* que lhe é peculiar. Uma narrativa fictícia está apta, então, a criar vários desses *mundos imaginários*, a partir da experiência de cada uma de suas personagens. O enredo, como um todo, cria, assim, *uma carreira ilimitada para a manifestação do tempo*[255].

Esses *mundos imaginários* criados e a manifestação do tempo que eles ocasionam, no entanto, só se efetivam caso aconteça de o texto transcender, ou, em outras palavras, caso aconteça o confronto entre o *mundo do texto* e o *mundo do leitor*, que marca a significação no sentido pleno da obra literária. O resultado desse confronto – o resultado é a *experiência fictícia do tempo* – torna completa a narrativa de ficção,

---

[253] Conforme exemplo de Paul Ricoeur, na análise de Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf, no tomo II, de *Tempo e Narrativa*.

[254] RICOEUR, 1994, p. 189, tomo II.

[255] RICOEUR, 1994, p. 284, tomo II.

pois que sem o leitor sua significação é falha. Mas é desse confronto, também que nasce a dissimetria entre narrativa histórica e literária. A *experiência fictícia do tempo* se dá na transição entre o texto e a leitura, ela se dá na interseção entre o mundo imaginário e o mundo efetivo. E, se ela permite acessar maneiras ricas e inéditas de habitar o mundo e pensar o tempo, ela cobra o preço de serem imaginárias todas essas maneiras. O teor imaginário, contudo, pertencente à transição do texto para a leitura, muito longe de minorar a ação humana, provoca-a. *Na medida do poder que a obra de arte tem de detectar e de transformar o agir humano*[256], essa *experiência fictícia do tempo* revela o quanto a pretensão de verdade na narrativa de ficção não se separa da pretensão de verdade da narrativa histórica. Uma, por isso, esforça-se por compreender a outra. Elas se entrecruzam e, portanto, completam-se.

A narrativa rosiana, de fato, permite que a *experiência fictícia do tempo seja* vivenciada na transição do *mundo do texto* para o *mundo do leitor*, na relação que suas personagens, e, sobretudo, seu narrador estabelecem entre a alma e a cronologia.

> E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.
> Aqui a estória se acabou.
> Aqui, a estória acabada.
> Aqui a estória acaba. (ROSA, 2001, p. 616)

A relação do tempo com cada uma das narrativas, histórica e de ficção, é distinta uma da outra. Na narrativa histórica, o tempo em questão é o *monumental*, pertencente a todos, e a experiência que o leitor tem não é uma *experiência fictícia do tempo*. Na narrativa de ficção o *tempo da alma* combina-se com o *monumental* e o leitor tem, então, porque são múltiplas essas combinações no enredo, também múltiplas *experiências fictícias do tempo.* Numa narrativa, a histórica, a experiência do tempo no leitor é incompleta; na outra, a de ficção, essa experiência é imaginária.

Deduz-se disso que observar a forma como Riobaldo e as outras personagens de *Grande Sertão: Veredas* relacionam seu tempo interior, com o tempo da história é, por certo, uma possibilidade para se pensar a complexidade do tempo, matéria da história, matéria de qualquer narrativa. Mas, por serem imaginárias, as *experiências*

---

[256] RICOEUR, 1994, p. 285, tomo II.

fictícias do tempo não são, portanto, rastros da história que o romance permite acessar. Sendo imaginária a experiência, não significa que não será rica, tanto mais porque, na *experiência fictícia do tempo*, existe a articulação entre *tempo da alma* e *tempo monumental* que falta ao enredo da história. Nesse sentido, a narrativa de ficção completa a de história.

A experiência do tempo que pode o leitor vivenciar na linguagem rosiana, porém, não se esgota na *experiência fictícia do tempo*, que, própria à narrativa de ficção, combina *tempo monumental* e *da alma*. Na linguagem, ele experimenta os tempos que dançam. Também na forma como a linguagem consegue construir *passarelas sobre temporalidades estranhas umas às outras*[257], o leitor experimenta o movimento do tempo. As palavras rosianas dão corpo ao tempo, que dança, que *dansa*.

Porque distintas das palavras comuns, as palavras de Riobaldo imputam ao leitor a responsabilidade de tomar para si a iniciativa de agir no presente. O hiato entre mundo e representação, diminuído pela ação de renomear do narrador, repete-se, também diminuído no momento em que leitor atua sobre o texto. Nesse momento então, porque sua leitura se transforma em narrativa também, tamanha sua ação sobre o texto, é que o fio entre *experiência* e *expectativa* deixa de ser ameaçado pela ruptura, mesmo que a *experiência* elucidada possa ser tão ampla, a ponto de compatibilizar sertão e história do Brasil, ou sertão e história do mundo.

As *experiências* que são comunicadas, só o são, porque a linguagem rosiana é instituinte e, por isso também, convida a pensar a história. Ao articular *experiência* e *expectativa*, desperta no leitor sua consciência história. No projeto literário rosiano, a linguagem se revela utopia: possibilidade de renovar o mundo, transformando-o. O texto, assim, feito, dispõe-se para o leitor, mas só é acessível, se a *expectativa* da obra – a utopia da linguagem – é ressignificada pela *experiência* do próprio leitor. Ele só irá poder acessar a história de Riobaldo, se participar da construção da linguagem pelo narrador e só poderá acessar a história do sertão ou do mundo, se fizer o mesmo. Ao

[257] Conforme sugestão do texto de Ricoeur, em que o autor analisa o romance de Virginia Woolf e usa a expressão da seguinte maneira: *Uma parada no mesmo lugar, uma pausa no mesmo lapso de tempo, formam uma passarela entre duas temporalidades estranhas uma à outra.* (RICOEUR, 1994, p. 188, tomo II)

fazê-lo, o leitor resgata a arte de narrar, torna-se, ele próprio, fármaco para palavras doentes, aproxima, destarte, *experiência* e *expectativa*.

> 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 bobeia? 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, 2001, p. 359)

A utopia da linguagem em Rosa nunca se realiza. Como utopia, dela, apenas, autor, narrador, leitor se podem aproximar. A linguagem de Rosa pode ser pensada enquanto *um lugar do mundo tão habitado quanto as terras mais cultivadas e tão inexplorado quanto a Antártida*[258]; pode ser pensado enquanto Brasil, mundo, pode também ser lugar comum e, ao mesmo tempo, desconhecido. Nesse lugar, como na utopia, a resignação e a contemplação são substituídas pelo desejo de transformação. O leitor não pode, simplesmente, aceitá-lo. É preciso que ele encontre algum meio de buscar esse lugar.

A linguagem de Riobaldo é a utopia do autor, mas torna-se, também, para a leitura se realizar, a utopia do leitor. Uma utopia entendida enquanto desejo de realizar um mundo novo. Uma utopia no sentido de que ela nunca se realiza de forma plena – Riobaldo nunca diz o que quer dizer de forma a se satisfazer – e por causa desse fracasso inevitável é que ela segue sendo utopia. *O sonho permanece sonho pelo fato de ter tido muito pouco êxito, de ter conseguido levar pouca coisa a termo*[259]*.* É preciso que a utopia da linguagem não se realize. Realizada, deixa de impulsionar a ação; sem a ação do leitor, a linguagem de Rosa deixa de ser utopia.

Se levada a cabo, o fim da utopia rosiana da linguagem seria um dicionário:

> Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará parte de minha autobiografia (João Guimarães Rosa em entrevista)[260].

---

[258] BLOCH, 2005, p. 17. Ver: BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: UERJ: Contraponto, 2005-. Volume I.

[259] BLOCH, 2005, p.-

[260] Ver: LORENZ, Günter W; RODRIGUES, Fredy de Souza; ABÍLIO, Rosemary Costhek. Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro. São Paulo: 1973. 405 p.

Um dicionário, o que faz? Dar nome a tudo; dar nome ao mundo. Um dicionário entrega ao sedento pela palavra nova, o significado desconhecido; faz cessar a ação nomeadora. Fornece palavras rígidas para dizer o mundo; afastando-o, novamente, da linguagem de quem o diz.

Grande Sertão: Veredas não dá nome a tudo e seu leitor, dificilmente, consegue captar tudo o que é nomeado. Mas a nomeação é constante e viva. A linguagem viva de Guimarães Rosa é o meio de transpor o enredo e *pensar significa transpor*[261]. Seu leitor, certamente, não é único. Mas, em comum, seus leitores, para vencerem a leitura, têm de encontrar uma forma de se disporem em conluio com o narrador.

A utopia rosiana não se realiza, porque ninguém pode ser capaz de dar nome a tudo que falta nome. Nem o maior dicionário[262], nem o mito de Babel com final feliz. Mas só por isso, por não se poder realizar é que a linguagem de Rosa não permite que nem o texto nem o leitor se esqueçam de que algo falta para que a utopia se realize. Mesmo que se aproxime dela somente, ao fazê-lo, o leitor descobre-se enquanto criador; aprende que pode, para algumas dessas coisas que falta nome, ele mesmo, dar nome. Assim, experimenta salpicos da *pura liberdade*. Nesse momento, leitor, pois que se acredita à altura de ser criador, realiza, ele também, o pacto com Rosa ou com a linguagem ou com:

> O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homen, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Dubá-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois não existe. (ROSA, 2001, p.)

Tem-se notícia de que um dos ilustres leitores de Guimarães Rosa antes de descobrir um caminho específico para o texto de *Grande Sertão: Veredas* considerava-o denso, difícil, pesado. Tom Jobim descobriu o caminho da música no texto rosiano. Descobriu que o texto rosiano é música. Essa musicalidade que se revelou aos ouvidos do maestro é, certamente, consequência do investimento literário realizado por Guimarães Rosa: *Um investimento capaz de deixar claro, para o leitor, o fato de que os*

---

[261] BLOCH, 2005, p. 14.

[262] Em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa diz, forma metafórica muito provavelmente, mas muito reveladora de seu projeto literário. Disponível em: http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm

grandes conteúdos de sua obra não se resolvem apenas através da linguagem, mas, principalmente, na linguagem[263].

Não é preciso, por certo, ser músico para ler *Grande Sertão: Veredas*. É preciso, porém, acreditar, de alguma maneira, na utopia que se dispõe com o *Nonada* que abre o enredo, cujo caminho será, não o de aceitar nomes prontos – como acontece quando se abre um dicionário –, mas o de pensar para renomear:

> Tão magro, trestriste, tão descriado, aquele menino já devia de ter prática de todos os sofrimentos. Olhos dele eram externados, o preto no meio dum enorme branco de mandioca descascada.O couro escuro dele era que tremia, constante, e tremia pelo miúdo, como que receando em si o que não podia ser bom. E quando espiava para a gente, era de beiços, mostrando a língua à grossa, colada no assoalho da boa, mas como se fosse uma língua demasiada demais, que ali dentro não pudesse caber; em bezerro pesteado, às vezes, se vê assim. Menino muito especial. Jagunço distraído, vendo um desses, do jeito, à primeira, era capaz da bondade de desfechar nele um tiro certo, pensando que padecia agonia, e que carecesse dessa ajuda, por livração. (ROSA, 2001, p. 412)

De fato, *as utopias costumam carregar consigo, além de uma quadra de esperança, um desejo profundo de transformação da realidade*[264] e é por isso que, elas têm o poder de reverter o olhar, convidando-o a enxergar outra direção possível[265]. Mais, a consciência utópica quer lançar esse olhar para longe, quer enxergar longe, mas, na verdade, *apenas para atravessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido, em que o devir está à deriva e oculto de si mesmo*[266]. Quando a utopia consegue, então, reverter o olhar e lançá-lo a outra direção, fazendo-o transpor a escuridão do momento, preenchendo de esperança o lugar em que o medo faz sua morada, o que resta é uma vontade de ação, acompanhada de um sentimento que irmana mundo e ser.

---

[263] STARLING, 2010, p. 114. Ver: STARLING, Heloísa. "Tom & Rosa". *Revista USP*, v. 87, p. 110-123, 2010. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/revusp/n87/10.pdf

[264] STARLING, 2006, p. 315. Ver: PAULA, Delsy Gonçalves de; STARLING, Heloisa Maria Murgel; GUIMARÃES, Juarez R. *Sentimento de reforma agrária, sentimento de república*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. 348 p

[265] Conforme Heloísa Starling, em *Sentimento de reforma agrária, sentimento de república.*

[266] BLOCH, 2005, p. 23.

Ao violentar a língua, sua estrutura, seus vícios, seus silêncios, Rosa e seu leitor, aproximam-se do mundo. Ao nomear melhor o momento de fundação da política, ao nomear melhor o coronelismo e a jagunçagem, ao nomear melhor as desigualdades e as estruturas de poder; a realidade externa ao texto é, como acontece com toda narrativa no momento da leitura, ressignificada. Contudo, porque renomeada, não apenas no momento da intriga, do texto propriamente, mas também no momento da leitura, silenciosa ou oral, como era para Tom Jobim, ela é ressignificada, no mínimo, com mais intensidade.

A utopia da linguagem de Rosa pode ser pensada, então, como a pátria que ainda não houve; a pátria que ainda não há[267]. Não, exatamente, a pátria brasileira ou a pátria do sertão, onde o que há são *párias*; mas a pátria das palavras, *despalavras*, *maispalavras,* pois que a pátria também pode estar onde as palavras querem estar.

[267] Conforme sugestão de Ernst Bloch, em *O Princípio Esperança*.

Considerações finais – *Minha neblina*

Não apenas a escrita da dissertação, mas todo o trabalho desenvolvido ao longo da pesquisa deixam não respondidos alguns questionamentos:

- *Grande Sertão: Veredas* foi entendido, aqui, enquanto narrativa de ficção e enquadrado na categoria ampla da literatura. Sabe-se, contudo, que o romance é um gênero antigênero[268], na medida em que ele escapa a qualquer classificação homogênea, por sua variedade, mas tanto mais por não cessar de recolocar sua identidade em questão. O romance torna, então, mais complexos os problemas da composição da intriga[269], e torna também mais complexa a tarefa de pensar a história tendo em vista suas afinidades e divergências com a narrativa de ficção, que, portanto, está longe de ser una.
- A ficção, ao criar *mundos imaginários*, ao permitir o leitor acessar múltiplas *experiências fictícias do tempo*, evidencia o quanto a temporalidade é mais rica na ficção. A linguagem, no caso a linguagem de *Grande Sertão: Veredas*, faz por intensificar essa capacidade da narrativa de ficção na arte de compor, mas também na leitura, se comparada com a narrativa histórica, na qual as durações e velocidades tendem a ser homogêneas. O que a obra literária projeta, porém, a partir dessas, são maneiras virtuais de habitar o mundo. Aparentemente, essa conclusão acaba por diferenciar a narrativa de ficção da histórica. Mas, pode-se pensar que a narrativa histórica e mesmo a intencionalidade histórica não têm outro poder, senão o de projetar maneiras virtuais de habitar o mundo, uma vez que a realidade do passado histórico precisa das mesmas operações configurantes das quais depende a narrativa de ficção[270]. Ademais, a linguagem não seria uma maneira virtual de habitar o mundo, no sentido de que ela não apreende sua realidade por completo? Ou não sendo virtual, a linguagem, ela

[268] Conforme referência que Ricoeur faz a Bakhtin. Ver: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa.* Campinas: Papirus, 1994.

[269] Conforme Ricoeur.

[270] Conforme Ricoeur.

própria, seria uma maneira de habitar o mundo – porque incansável na tarefa de apreendê-lo, como no extremo mostra Riobaldo – cuja experiência do tempo deixaria de ser, assim, fictícia?

- Dada a proximidade entre as duas narrativas em questão, vê-se o quanto historiografia e crítica literária podem trabalhar juntas. Todas as duas compõem, elas configuram e refiguram o tempo e têm o poder de transformar o agir humano, provocando-o. Esse terceiro ponto, aliás, pode ser pensando à luz do problema da verdade, de modo a trazer uma nova concepção sobre ela, que passa, então, a aliar-se mais à ação da leitura do que à realidade externa ao texto. Mas o trabalho conjunto ou a criação de uma *grande narratologia*[271], na qual reconhecer-se-ia um direito igual às duas narrativas, poderia gerar, de alguma forma, como os estudos revisionistas do holocausto demonstram, alguma dose de oportunismo político, na manipulação do passado de modo a violentar a memória.
- Insistindo ainda na questão do tempo ou dos tempos que perpassam a narrativa histórica e a de ficção, uma das questões que se principiou trabalhar, na discussão realizada, concerne à reflexão dos tempos verbais que são usados pelos estudiosos e críticos literários, quando da tentativa de pensar a história a partir da literatura. Viu-se que a determinação acadêmica do uso do Presente do Indicativo para referir a ação das personagens é mais constante nos estudos, que não problematizam, portanto, a relação entre o sistema gramatical de tempos disponibilizados pela língua e a experiência de tempo criada pela narrativa, a partir do texto, mas pelo leitor. Essa problematização seria, acredita-se de grande proveito, para estudos que têm em vista pensar o tempo a partir da narrativa de ficção e também da narrativa de história, mas, como se viu, acabou não sendo feita – fazê-la exigiria um estudo específico e, provavelmente, de difícil execução –, de tal maneira que a leitura crítica autoral do quarto capítulo também apelou ao uso do Presente do Indicativo, por reconhecer nele o

[271] Conforme Ricoeur.

presente da leitura e a ação por meio da leitura, mas não sem considerá-lo insuficiente para sugerir a dança dos tempos.

- A visão de leitura de *Grande Sertão: Veredas* e do leitor dele, aos quais se faz enorme referência no ultimo capítulo, podem ter revelado, conforme crítica de Heloísa Starling, uma visão autoritária de minha parte, que impediria que a leitura se desse somente por fruição. Ao mesmo exemplo a que minha orientadora recorreu para seu argumento, recorro para o meu. Ao ouvir a leitura para a encaminhar, ao encontrar música nas palavras de *Grande Sertão: Veredas*, Tom Jobim, por certo descobriu o caminho do encantamento. Mas esse caminho, ao meu ver, não dispensa nunca a dose de sofrimento, reflexão e doação que a narrativa pede, seja ela narrativa histórica, seja ela de ficção. Para narrar também, como acredito que o leitor de *Grande Sertão: Veredas* faz junto com Riobaldo, para experimentar a linguagem como utopia, enfim, o leitor precisa mobilizar parte de seu mundo. E na interseção entre seu mundo e o mundo imaginário da leitura, é que ele experimenta essa utopia. Tom Jobim mobilizou a música para experimentá-la: o que de seu mundo poderia ter mais misturado sofrimento, reflexão e doação?
- Por fim, uma última consideração: para dizer do que a narrativa de ficção pode fazer, ao longo da dissertação, fez-se preciso compará-la à narrativa histórica. A narrativa histórica, a história e a historiografia foram ditas de forma generalizantes. E o leitor poderá, com razão, argumentar que elas não são homogêneas. Ao contrário, a historiografia contemporânea conta com vários projetos que buscam aquilo que a historiografia dos vencedores não buscou. O primeiro capítulo, nesse sentido, dá mostras do quanto os estudos históricos são variados, divergentes, às vezes em combate entre si. O caso é que, quando muito, a historiografia, qualquer que seja ela, através de documentos e registros, pode dizer de comunidades vencidas, de projetos utópicos perdedores. A não ser que recorra à narrativa de ficção[272], a historiografia não pode, qualquer que

[272] Conforme faz o trabalho da historiadora Heloísa Starling. Ver: STARLING, Heloisa Maria Murgel INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan; UCAM/IUPERJ, 1999. 190 p.

> seja ela, dizer de comunidades, palavras, eventos e projetos esquecidos, perdidos no tempo, sem rastros que resguardem deles a mínima parte.

Por fim, no último espaço em branco que a mim compete preencher, e na tentativa insistente que permeou toda a pesquisa, de tentar pensar que relação é esta que literatura e história mantêm entre si, resta uma última sugestão[273] que me acalentou o espírito, nomeada apenas ao final do trabalho, mas que, sinceramente, quero dividi-la com o leitor.

Ao olhar para o passado, em busca de entendê-lo, Riobaldo mistura passado histórico com passado ficcional, o olhar do historiador, com o olhar do literato. O que o inquieta, o que o move a fazer isso é Diadorim, a lembrança confusa, a saudade movente, a vontade inconclusa: *Diadorim é a minha neblina...*[274] Diadorim, no enredo, mistura também passado histórico com passado ficcional, fazendo as vezes do objeto para o qual olha o historiador e do objeto para o qual olha o literato. A última sugestão que faço, enfim, para dizer da forma como literatura e história se podem enxergar, é essa forma turva e incerta, mas que, por isso, altera a imagem que cada uma tem e faz do mundo rodeante. Como se uma fosse da outra, sua neblina.

---

[273] Última sugestão no corpo da dissertação, uma vez que a questão requer, para mim, ainda, muita reflexão. E, por certo, tem muito a colher noutras sugestões que aparecerão no porvir.

[274] ROSA, 2001, p. 40.

BIBLIOGRAFIA – Livros e Artigos[275]

Grande Sertão: Veredas (edições consultadas)

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [2001] 624 p.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

Sobre *Grande Sertão: Veredas* e obra de Guimarães Rosa em geral

ANDRADE, Sonia Maria Viegas. *A vereda trágica do "Grande sertão: veredas".* São Paulo: Edições Loyola, c1985. [104]p. (Coleção filosofia; 2)

CANDIDO, Antonio. "Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa". In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 133-160.

COSTA, Ana Luiza Martins. "Rosa**,** ledor de Homero". In: *Revista USP*; *Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa*, São Paulo, n. 36, dez./jan./fev. 1997-98. p. 46.73.

BRUYAS, Jean-Paul. "Técnicas, estruturas e visão em Grande Sertão: Veredas". In: COUTINHO, Eduardo Faria. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004. 478 p. (Espírito crítico)

DUARTE, Lélia Maria Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (org.). MACHADO, G.V. e PEREIRA, O.P. "O real e o sertão: experimentalismo poético e pensamento trágico em Guimarães Rosa" e ROSENFIELD, K. "Fingir a verdade". In: *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa.* Belo Horizonte: Autêntica: PUC Minas, 2001

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972. 135p. (Coleção debates. Critica; v.51)

[275] As referências bibliográficas estão divididas, para melhor sistematização em 5 seções. Na primeira, estão as edições consultadas de *Grande Sertão: Veredas*; na segunda, os estudos sobre *Grande Sertão* e da obra de Guimarães Rosa em geral; a terceira constitui-se de estudos acerca da teoria da história e também da literatura, bem como de algumas obras literárias; a quarta, de estudos da Antiguidade e a quinta, de estudos sobre o conceito de política e cultura política.

GARBUGLIO, José Carlos. “A estrutura bipolar da narrativa”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HANSEN, João Adolfo. “O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem”. In: *Suplemento Literário Especial Guimarães Rosa: **50º** Grande Sertão: Veredas.* Maio, 2006.

LORENZ, Günter W; RODRIGUES, Fredy de Souza; ABÍLIO, Rosemary Costhek. Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro. São Paulo: 1973. 405 p.

MARQUEZINI, Fabiana Buitor Carelli. “O buriti e a rosa: aspectos da linguagem em Grande Sertão: veredas”. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_12/er12_fbcm.pdf

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa.* 3. ed. rev. São Paulo: EDUSP, 2008. 536 p.

PROENÇA, M. CAVALCANTI (MANOEL CAVALCANTI); BRASIL. MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Trilhas no grande sertão.* [Rio de Janeiro]: MEC, Serviço de Documentação, [1958] 101p. ((Os cadernos de cultura;114))

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder.* São Paulo: Editora UNESP, 2004. 352 p.

ROSA, João Guimarães; MEYER-CLASON, Curt; BUSSOLOTTI, Maria Apparecida Faria Marcondes; PASCHOAL, Erlon Jose; ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 446 p.

ROSA, João Guimarães; ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.* 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 207 p.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. *Mundanos Fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche*. Belo Horizonte: Crisálida/ CEFET, 2011.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. Cap. 1 “Por que ler Guimarães Rosa?” In: *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens. São* Paulo: Ed. SENAC; Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2003.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. Apresentação 50º *Grande Sertão: Veredas*. In: *Suplemento Literário Especial Guimarães Rosa: **50º** Grande Sertão: Veredas*. Maio, 2006.

SEMINARIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA 1998-2000. *Veredas de Rosa.* Belo Horizonte: PUC/MINAS, 2000 765 p.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA: 2001 Belo Horizonte, MG; DUARTE, Lélia Parreira PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC-MG, 2003 872 p.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 3. 2007) Belo Horizonte, MG; DUARTE, Lélia Parreira PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC-MG, 2007. 872 p.

STARLING, Heloísa. "A Republica e o Subúrbio: Imaginação Literária e Republicanismo no Brasil". In: Sérgio Cardoso (org). *Retorno ao Republicanismo.* Belo Horizonte. Editora UFMG, 2004

STARLING, Heloísa. "As Minas de João Guimarães Rosa". In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, dez. 2008. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/RAPM07A122008_Asminasdejoaoguimaraesrosa.pdf

STARLING, Heloisa Maria Murgel INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan; UCAM/IUPERJ, 1999. 190 p.

STARLING, Heloísa. "Tom & Rosa". *Revista USP*, v. 87, p. 110-123, 2010. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/revusp/n87/10.pdf

STARLING, Heloísa Maria Murgel. "Travessia: sobre história e ficção em João Guimarães Rosa". In: *Suplemento Literário Especial Guimarães Rosa: **50º** Grande Sertão: Veredas*. Maio, 2006.

SUASSUANA, Lívia. "Arcaísmos em Guimarães Rosa". Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/flp/images/arquivos/FLP3/Suassuna1999.pdf

WISNIK, Jose Miguel. *Sem receita***.** São Paulo: Publifolha, 2004. 533 p.

Estudos de história e literatura

ABENSOUR, Miguel; ARANTES, Urias. *O novo espírito utópico*. Campinas, (SP): Ed. da UNICAMP, 1990. 289p. (Coleção repertórios).

ARENDT, Hannah. *La Tradition cachée. Le juif comme paria*, traduction française S. Courtine-Denamy, Christian Bourgois, 1987.

ARENDT, Hannah. “O Conceito de História – Antigo e Moderno”. In: *Entre o passado e o futuro. 3*.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 348p. ((Debates. Politica;64))

BAUMAN, Zygmunt. “Sobre a verdade, a ficção e a incerteza”. In: *O mal-estar da Pós-Modernidade.* Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. 272 p.

BENJAMIN, 2000, p. 239. Ver: BENJAMIN, Walter. Imagens de pensamento. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. De Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Barbora. 5.ed, São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000. (Obras Escolhidas, v.II)

BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253p. (Obras Escolhidas; v. I).

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e apresentação de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgaria C. F.; ARON, Irene. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 1167 p.

BOMENY, Helena. Darcy *Ribeiro: sociologia de um indisciplinado.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001 284 p. (Humanitas; 66)

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança.* Rio de Janeiro: UERJ: Contraponto, 2005-. Volume I.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'Água.* Rio de Janeiro: 1975. 168p.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e historia literária* (Capítulos II, VII e VIII). 2. ed. São Paulo: Nacional, 1975.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 362 p.

CHARTIER, Roger. “A história entre narrativa e conhecimento”. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude.* Porto Alegre: Editora da Universidade - UFRGS, 2002. 277 p.

CHARTIER, Roger; ROSA, Ernani. “Terceira jornada: literatura e leitura”. In: *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit.* Porto Alegre : ARTMED, 2001.

CORDEIRO, Marcos Rogério. “Literatura e Sociedade: apontamentos de método para análise”. In: *II Seminário Nacional de História da Historiografia:* a dinâmica do historicismo, 2008, *Mariana* - MG.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões:* (Campanha de Canudos). São Paulo: Francisco Alves, 1936. 646p.

FEBVRE, Lucien Paul Victor. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 513 p.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “A trama e o texto: história com figuras”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Um historiador nas fronteiras: o Brasil de Sérgio Buarque de Holanda.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 196 p.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata.* São Paulo: USP, Instituto de Estudos Brasileiros, 1969. 249 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GINZBURG, Carlo. “Apontar e citar”. *Revista de História*, Campinas, n. 2/3, p. 91-106, 1991.

GINZBURG, Carlo. “Introdução”, “Sobre Aristóteles e a história, mais uma vez” e “Decifrar um espaço em branco”. In: *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 192 p.

GINZBURG, Carlo. “O extermínio dos judeus e o princípio da realidade”. MALERBA, Jurandir. *A História escrita: teoria e história da historiografia.* São Paulo: Contexto, 2006, p. 211-232.

HOLANDA, Sérgio Buarque de; CÂNDIDO, Antônio. *Capítulos de literatura colonial.* São Paulo: Brasiliense, 1991. 465 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil.* São Paulo: Brasiliense: Publifolha, 2000. xxviii, 452 p. (Grandes nomes do pensamento brasileiro.)

KADARÉ, Ismail, 1936; JOFFILY, Bernardo. *Abril despedaçado.* São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. 174 p.

KEITH JENKINS et al. (eds), *Manifestos in History*. London and New York: Routledge, 2007.

KOSELLECK, Reinhart; MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo; PEREIRA, Carlos Almeida. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2006. 368 p.

LACAPRA, Dominick. “História e romance”. *Revista de História*, Campinas, n. 2/3, p. 107-124, 1991.

LACAPRA, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language.* Ithaca: Cornell UP, 1983.

LACAPRA, Dominick. “Resisting Apocalypse and Rethinking History”. In: Keith Jenkins et al. (eds), *Manifestos in History*. London and New York: Routledge, 2007. P. 160-178.

LIMA, Luiz Costa. “Clio em questão: a narrativa na escrita da história”. In*:* PRADO, Júnior, Bento et al. *Narrativa: ficção e história***.** Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 63-87.

LORAUX, Nicole. *De la amnistia y su Contrario.* In: YERUSHALMI, Yosef H.(org.) Usos del olvido. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1998, p.27-51.

LOWY, Michel. “Walter Benjamin crítico do progresso: à procura da experiência perdida”. *Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin.* São Paulo, Perspectiva/ Edusp, 1990.

LUKÁCS, György. *Teoria do romance.* Lisboa: [1962?]. 203p.

MITRE**,** Antonio: “História: memória e esquecimento”. In: MITRE, Antônio Fernando. *O dilema do Centauro: ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 179 p. (Humanistas; 91)

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera; Lavoura arcaica.* São Paulo: Circulo do livro, [198-]. 266p

NORA, Pierre; MESQUITA, Henrique; LE GOFF, Jacques. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. 200 p.

PAULA, Delsy Gonçalves de; STARLING, Heloisa Maria Murgel; GUIMARÃES, Juarez R. *Sentimento de reforma agrária, sentimento de república*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. 348 p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura.* Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000.

PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de. *O historiador e suas fontes.* São Paulo: Editora Contexto, 2009. 333 p.

RABELAIS, François. *Gargantua; Pantagruel*. Paris: Larousse, 1936 2 v (Classiques Larousse)

REIS, José Carlos. *A história, entre a filosofia e a ciência*. São Paulo: Ática, 1996. 96p.

REIS, José Carlos. *História da "consciência histórica" ocidental contemporânea: Hegel, Nietzsche, Ricoeur***.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011. 358 p

REIS, José Carlos. *História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Reimpressão. Rio de Janeiro: FGV, 2007. 248 p

REIS, José Carlos. "O entrecruzamento entre narrativa histórica e narrativa de ficção". In: *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2010. 159 p. (FGV de bolso. Série História ; v. 13)

RICOEUR, Paul. "O esquecimento e o apagamento dos rastros" e "O esquecimento e a persistência dos rastros". *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas, (SP): Editora UNICAMP, 2007. 535 p. (Espaços da memória).

RICOEUR, Paul. "O círculo entre narrativa e temporalidade". In: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa.* Campinas: Papirus, 1994. Tomo I.

RICOEUR, Paul. "A configuração do tempo na narrativa de ficção – Os jogos com o tempo; Experiência temporal fictícia; Conclusões". In: RICOEUR, Paul. In: *Tempo e narrativa.* Campinas: Papirus, 1994. Tomo II.

RICOEUR, Paul. "Rumo a uma hermenêutica da consciência histórica". In: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa.* Campinas: Papirus, 1994. Tomo III.

STARLING, Heloísa. "Machado de Assis". In: AVRITZER, Leonardo (org). *Corrupção: ensaios e críticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 598 p.

STAROBINSKI, Jean. "A literatura: o texto e o seu intérprete." In: NORA, Pierre; MESQUITA, Henrique; LE GOFF, Jacques. *História: novas abordagens.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. 200 p.

VIANNA, Oliveira. *Instituições politicas brasileiras.* São Paulo: José Olympio, 1949. 2v.

WHITE, Hayden. "A Questão da Narrativa na Teoria Contemporânea da História". *Revista de História*, Campinas, n. 2/3, p. 47- 89, 1991.

WHITE, Hayden. "Enredo e verdade na escrita da história". In: EPPLE, Angelika; MALERBA, Jurandir. *A história escrita: teoria e história da historiografia.* São Paulo: Contexto, 2006. 238p.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX.* São Paulo: EDUSP, 1992. 456p.

WHITE, Hayden. “O texto histórico como artefato literário”. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994. 310 p

Sobre Antiguidade e Homero

ADAM, Parry. *The making of Homeric verse.* New York: Arno Press, 1980 483 p.

ARENDT, Hannah. “O Conceito de História – Antigo e Moderno”. In: *Entre o passado e o futuro.* 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 348p. ((Debates. Politica;64))

ARISTÓTELES. Volume 2. *Metafísica* – Livro I e II; *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Os pensadores.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó; Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales; HARTOG, M. François. *Diomède le prudent: (contingence et action héroïque dans l'Iliade)*. 2000, 2 v. Tese (doutorado) - L'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, Section Histoire et Civilisations.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. SANTOS, Magda Guadalupe. “Morte e Amor: a construção do humano na lírica grega”. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Ensaios de Literatura e Filologia.* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Departamento de Letras Clássicas, v.4(1983/84).

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. “As musas ensinam a mentir”. In: *Antiga musa: arqueologia da ficção.* Belo Horizonte [MG]: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, p. 182.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *A poética do Hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 369 p.

DABDAB TRABULSI, José Antonio. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia antiga.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 144 p (Humanitas pocket9)

DETIENNE, Marcel. *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque.* Paris, François Maspero, 1981, (Préface de Pierre Vidal-Naquet)

FINLEY, M.I *El mundo de Odiseo.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1961. 169 p (Breviarios del Fondo de Cultura Económica;158)

FINLEY, M.I *Le monde d’ Ulysse.* Paris: Editions La Decouverte, 1986.

FINLEY, M. I. (Moses I.) *O uso e abuso da historia.* São Paulo: Martins Fontes, 1989. 258 p (O homem e a historia)

LUCIANO; BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *Como se deve escrever a história.* Ed. bilíngue. Belo Horizonte: Tessitura, c2009. 278 p.

HARTOG, François. *El Espejo de Heródoto.* Ensayo sobre la representación del otro. Traducción de D. Zadunaisky. Revisión del griego de César Guelerman. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, 362 pp.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero.* São Paulo: Companhias das Letras, 2002. 139p.

VLACHOS, Georges C. *Les sociétés politiques homériques.* Paris: Presses Universitaire de France, 1974.

REINHARDT, Karl. "The Adventures in the Odyssey". SCHEIN, Seth L; Homero. *Reading the Odyssey: selected interpretive essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1996. xii, 278 p.

Sobre Cultura Política

BERSTEIN, Serge. "A Cultura Política". In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural.* Lisboa: Estampa, 1998.

BERSTEIN, Serge. "Culturas Políticas e Historiografia". In: AZEVEDO,Cecília. ROLLEMBERG, Denise. BICALHO, Maria Fernanda. KNAUSS, Paulo. QUADRAT, Samantha Viz (Orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

BERSTEIN, Serge. "Nature et fonction des cultures politiques". In: *Les Cultures Politiques en France*. Paris: 1999.

CEFAI, Daniel. *Cultures politiques.* Paris: Presses universitaires de France, c2001. 524 p. (La politique éclatée)

DUTRA, Eliana R. de Freitas Dutra. "História e Culturas Políticas: definições, usos, genealogias". *VARIA HISTORIA*, número 28, dez. 2002.

KUSCHNIR, Karina. CARNEIRO, Leandro Piquet. "As dimensões subjetivas da política: cultura política e antropologia da política". *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 13, 1999.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A História Política e o conceito de cultura política”. *Anais do X Encontro Regional de História.* Mariana: 1996.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Culturas políticas na história: novos estudos*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.