

MITO, HISTÓRIA E ARTE: DO PROBLEMA CRÍTICO LITERÁRIO À CONCEPÇÃO FICCIONAL DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Andréa de Moraes Costa Bühler (UEPB)

RESUMO:

O presente artigo centra-se no interesse de compreensão dos estratos de sentidos aparentemente díspares na obra do escritor João Guimarães Rosa e, principalmente, no seu livro de estréia *Sagarana*. Inicialmente, o nosso percurso investigativo realiza um itinerário crítico em torno das abordagens crítico-interpretativas do objeto literário; para em seguida, tentar compreender a estrutura polifônica da obra do escritor a partir do cânon das narrativas populares.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa. Cânon popular. Polifonia.

ABSTRACT: This article focuses on the understanding of the layers of meaning in the seemingly disparate work of João Guimarães Rosa, and especially in his debut book *Sagarana*. Initially, our investigative journey carries out a critical journey around the interpretative approaches of the literary object, in a way to try and understand the polyphonic structure of the writer from the point of view of the canon of popular narratives.

KEYWORDS: Guimarães Rosa. popular canon. polyphony.

A reflexão do título acima proposto nasce de uma necessidade de compreender os múltiplos estratos de significação no livro *Sagarana* e na obra do escritor mineiro em geral. O tema é, porém, muito vasto. De todos modos, queremos propor uma orientação que nos sirva como ponto de partida. A consideração inicial que surge é o problema da busca de uma definição à especificidade da experiência literária. Sem dúvida, o tipo de saber que o texto literário produz, pondo em questão a oposição entre real e ficcional, engendrou várias perspectivas polarizadoras em torno do objeto ficcional.

Não nos cabe aqui descrever a genealogia de abordagens sobre o fenômeno literário, basta, todavia, recordar a antiga querela entre real (verdade, entenda-se *logos*) e representação (cópia, entenda-se inverdade ou *mithos*) que, a favor do imperativo de objetivação, deveria obedecer a um princípio de não-contradição, passível, portanto, de ser processado por operações binárias de inclusão e exclusão. Justamente, as primeiras discussões em torno da obra de arte nascem do propósito da definição de *episteme* no velho mundo grego concebido, sobretudo, pelos juízos de um Platão e de um Aristóteles. Assim, se a distinção e a clareza tornaram-se critérios de uma verdade captada como *a priori*, qual seria então o entendimento sobre o objeto artístico, já que ele obscurece a fronteira entre o real e o imaginário? A reflexão seguirá a lógica idealista da objetivação, contra as ilusões do múltiplo que obscurece o princípio da não-

contradição. Assim é que Platão, no Livro X da *República*, trata da desqualificação da poesia como produção de simulacro. Para Platão a representação está ligada ao múltiplo sensível e, portanto, ao não-ser. É contrária à ciência, pois trata do oposto do que é. Já seu discípulo Aristóteles, embora tenha conferido mais autonomia à experiência artística (a arte já não é mais cópia de nada), via verossimilhança e perfeita ilusão mimética, mantém-na ainda fundida com a lógica e a ética. Aristóteles, como Platão, sustenta o primado do valor objetivo dos conceitos. Porém, muito mais positivo do que esse, reconhece a experiência do sensível como meio de busca às suas especulações metafísicas. Também aqui se segue a ordem lógica das implicações hierárquicas, onde o particular depende da lei universal e o efeito da causa. É esse argumento lógico que faz a experiência artística (conhecimento sensível e particular) depender do processo de derivação ideal e de seus valores humanos fundamentais, como o verdadeiro, o bom e o belo. Nesse contexto, o objeto estético aparece fundido a uma metafísica do belo, essa alcançada por meio de um ideal da objetivação em que a concepção de unidade constitui-se como uma totalidade de partes que aí se opera. O cartesianismo da modernidade deita raízes nessa tomada de posição arcaica, que recorta os muitos “unos”, e aparta uns dos outros na busca de uma apreensão autêntica do objeto. É justamente essa herança epistêmica de distinção e separação, compreendida no domínio da positividade, que norteará as abordagens recentes em torno do objeto estético.

O caráter móvel e indeterminado da experiência literária, a propósito da definição de sua natureza, não foge a esse aparelhamento binário que talvez, diga-se de passagem, diga respeito à própria condição humana. Assim, teríamos duas grandes correntes, de um lado a postulação de uma essência (entenda-se a forma poética) que corresponda às qualidades intrínsecas do material literário, exiladas das realidades sociais; do outro, um real que, derivado das relações com o mundo, manifestar-se-ia na matéria artística-literária (entenda-se os conteúdos sociais e históricos que a obra é capaz de veicular). Perceba-se que a adoção de uma oposicionalidade segue a lógica antiga do princípio de não-contradição. O campo conceitual de abordagem crítica do objeto literário termina constituindo-se, inevitavelmente, como uma forma de renúncia ao caráter móvel e paradoxal da experiência estética – malgrado a ânsia de superação do cartesianismo, encontrada no chamado discurso da pós-modernidade. Tal experiência, marcada pelo ‘aberto’, pelo ‘entre’, que separa e reúne realidade e ficção (entenda-se linguagem poética) sempre implicou a busca de domínios teóricos para a apropriação do fato literário. É assim que nos domínios da teoria da literatura assistimos a uma gama de perspectivismos que patenteia a legitimidade de seus métodos.

O apetite pela novidade terminológica do qual nos fala Schwarz (2002, p.30) impulsiona permanentemente a produção da crítica através do trânsito que envolve sociologismo, *new criticism*, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo, teorias da recepção, e, mais recentemente, com o desenvolvimento dos meios eletrônicos, a idéia do hipertexto no âmbito da digitalização.

O gosto pelas novidades teóricas, quase todas gestadas em solo estrangeiro, só raramente corresponde ao esgotamento de suas proposições. Acrescente-se que a descontinuidade e imaturidade da reflexão, o descaso com as produções críticas anteriores como resultado do gosto pela novidade, o trabalho forçado de uma aplicabilidade dos postulados teóricos ao texto literário, quase sempre marcados pelo velho binarismo (ênfase na forma ou no conteúdo), são operações que, tentando

escamotear a natureza fluída e difusa do literário, acabam por realizar um trabalho mecanicista, porque só raramente articulam forma e conteúdo. Nesse ponto, um bom trabalho crítico exige um grau de penetração capaz, antes de mais nada, de destacar a conexão entre a vida e a obra literária como unidade.

Todavia, não queremos dizer que essas correntes de abordagem crítica, baseadas no quadro de polarização teórica, sejam equívocas ou inválidas. Elas correspondem à pontualidade de uma demarcação teórica para atender à determinação de uma proposição de problemas. Limitam-se, portanto, a investigar especificidades que conferem validade e clareza ao objeto epistêmico proposto segundo as categorias de forma ou de conteúdo. Mas é assim que, não obstante, outros estratos significativos ficam de fora, porque justamente pretende-se evitar o campo movediço da articulação.

No caso da crítica rosiana, os vastos estudos não escaparam da renitente polarização teórica. As várias camadas de significação que se entrecruzam no texto do escritor mineiro foram tratadas, a rigor, de forma isolada. Por exemplo, a matéria metafísica tão exaustivamente explorada pela crítica, chegando a beirar o sentido das noções mais abstratas, terminam exilando a representação dos dados históricos. A essencialização de um termo sobre o outro produzindo operações de oposição, – como local e universal, tradição e moderno, popular e erudito, *mithos* e *logos* (entenda-se aqui quando a matéria mítica sobrepõe-se à representação dos elementos sociais e históricos) – constitui-se como caminho de abordagem mais seguro, porque evita a indeterminabilidade dos vários planos entrecruzados. Ainda que a crítica rosiana reconheça o caráter intertextual ou de montagem dos textos do escritor, são raros os trabalhos que se dedicam a pensar com rigor as raízes dessa concepção intertextual. Entendemos que é ela um incômodo a perturbar a pureza e a não-contradição das construções metodológicas. Assim é que o privilégio de um plano sobre o outro termina dificultando o trabalho de convergência em que os vários estratos participam e co-pertencem à unidade artística. A nossa proposta de reflexão quer acercar-se de tal tema de modo a não imobilizar-se em aparelhamentos binários, o que implica que nossa tarefa é criar concatenações que ultrapassem a renitente visão de ver o mundo como isto e aquilo isolado ou ilhado em si. Principalmente quando se pensa que a obra rosiana é por excelência esse espaço da mistura, de indeterminismo e de hibridização. É assim mesmo que Rosa, em carta escrita para seu editor João Condé, comenta a concepção de *Sagarana*:

Rezei de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivesse existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela de pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe. (ROSA, 1984, p. 8)

Panela, ressalte-se, que se contrapõe à vida oficial baseada em preceitos, leis e regras. Sigamos um pouco o ‘cheiro desse tempero’, ou seja, dos materiais evocados e cruzados que constituem esse fascinante caldeirão, porque, na verdade, são eles próprios que propõem o método de abordagem. Nesse sentido, já está claro ao leitor, que método

e obra correlacionam-se dialeticamente.

Como propusemos inicialmente, nosso percurso investigativo consiste na percepção de uma generalidade na obra rosiana que articula relações de dois estratos básicos: a determinação do real (refere-se ao delineamento das relações sócio-históricas de um Brasil rural transfiguradas pelos dados artísticos) e o elemento ficcional (refere-se ao imaginário artístico que seleciona, converte e transfigura os dados reais, conferindo-lhes acabamento estético-formal). Neste último, a linguagem poética preserva a estrutura mítica das velhas narrativas populares. No caso de *Sagarana*, e não apenas, o experimentalismo da linguagem como invenção moderna, mantém-se lado a lado do cânon da fábula. É ele o substrato basilar em seu caráter inusitado e de nova surpresa que gera uma literatura “sem margens”, onde “tudo é tempero”. Esse espaço de mistura só se torna possível por meio do interesse artístico. É ele que se abrindo a um leque de implicações leva em conta materiais aparentemente díspares mas perfeitamente organizados pela lógica peculiar da obra de arte. Embora a obra mantenha, do ponto de vista formal, uma linearidade que segue a lógica dos textos clássicos, cada narrativa central injetada pela matéria viva e polifônica das vozes populares, é permanentemente recortada por micro narrativas que ampliam e potencializam o sentido do texto. Essa técnica narrativa assemelha-se a um processo de escrita em rede.

A experiência que passa de pessoa a pessoa, numa espécie de processo múltiplo de criação-recriação como base do estatuto da oralidade, tece a rede em que está guardado o grande dom narrativo do escritor mineiro. A matéria da oralidade é captada por Rosa, tanto pela re-criação permanente da linguagem e da palavra que persegue o ritmo, como também pela adoção de uma técnica narrativa que propicia uma espécie de polifonia de relatos, que enriquece e modifica pela incidência de outras experiências a narrativa central. Essa concepção de contista-contador, para quem a narração se apresenta como um desmonte encantatório, é percebida por Antonio Candido:

Sagarana se caracteriza pela paixão de contar. O autor chega à condescendência excessiva para com ela, a ponto de quebrar a espinha das suas histórias a fim de dar relevo a narrativas secundárias, terciárias, cujo conjunto resulta mais importante do que a narrativa central. Deixa-se ir ao sabor dos casos, não perdendo vasa para contá-los acumulando detalhes, minuciando com pachorra, como quem dá a entender que, em arte, o fim não tem a mínima importância. (1994, p. 66).

Essa pluralidade resultando em novos desdobramentos que, segundo os conceitos de Bakhtin (1996), chama-se de polifonia, teriam suas raízes nos laços vivos da praça pública e da festa do carnaval. Na obra *Sagarana* não apenas do ponto de vista do enredo tem-se uma rede de correlações que é resultado de um imbricamento de materiais diversos como fábulas universais, folclore nacional, paródia, mitologia e história do Brasil. Essa rede de correlações que se enraíza na matéria do popular a que a consciência artística mantém afeita é igualmente responsável pelo acabamento formal da obra, uma vez que a unidade da ação só se realiza por meio dos desvios, das quebras e dos fragmentos dos vários planos que se cruzam.

Segundo Bakhtin, a cosmovisão carnavalesca caracterizada pelo interesse politônico das vozes diversas, se concretizará do ponto de vista literário no gênero da

menipéia. Descrevendo a visão do popular particularmente em *Problemas da poética de Dostoievski* (1997) e na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais* (1996), o estudioso russo conclui que a sátira menipéia em seu caráter flexível e mutável, capaz de penetrar em outros gêneros, apresenta-se como verdadeiro depósito da tradição popular. Esse gênero caracterizado principalmente pela sua fluidez e plasticidade, pela lógica das coisas ‘ao avesso’, pela relatividade das verdades, encadeando pelo riso um sentido de renovação, constitui a principal linha de força que atua na constituição do livro *Sagarana*. Pode-se mesmo afirmar que, no cerne do projeto narrativo de Guimarães Rosa, está a busca de se corporificar um imaginário híbrido, ou de *bricolage*, que inexoravelmente é um imaginário de discursos fronteiraços. Do trabalho de hibridização com a língua, passando por uma intertextualidade que problematiza a produção de sentidos, até o espaço movediço das “travessias” recorrentes, estamos diante de uma obra que propõe uma textualidade de margens incertas (recordemos o conto *A terceira margem do rio*) que se ramificam em várias direções. O desafio que Rosa nos propõe é esse incessante pensar o “terceiro pensamento” que é, como nos parece, essa experiência relacionadora e integradora do “entre”, de dentro e fora, de alto e baixo, do superior e inferior. Sendo o “entre” indiferenciado dos horizontes, a instância a partir da qual as diferenças se delineiam resguardando a sua integração. Essa consciência artística que busca as zonas intersticiais das matérias distintas está inextricavelmente ligada às peculiaridades do gênero da sátira menipéia.

Para entendermos, então, a articulação e o equilíbrio das várias matérias subsumidas pelo acontecimento artístico na ficção de Guimarães Rosa, propomos um fio condutor que servirá à nossa primeira reflexão. Trata-se de considerar a diversidade dessas matérias como possíveis vicissitudes da própria arte. É essa a sua essência, mas não vazia ou trans-histórica, já que impregna e subsume aspectos de um historiar-se do destino da possibilidade radical da existência humana. Para tanto, o imaginário do artista-escritor faz valer as suas próprias técnicas.

Coloquemos, pois, no centro das nossas reflexões um texto de Walter Benjamin, que evoca uma obra de Paul Klee, que pela arte gráfica pintou *Angelus Novus*. O texto se encontra nas teses sobre o conceito de história na obra *Magia e técnica, arte e política*:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (1994, p. 226).

Para não haver equívoco em nossa reflexão, o nosso campo de interesse não é expor os pensamentos de Benjamin em torno da história ou do objeto de arte. Trata-se

apenas de ter o texto como ponto de partida para acercarmos da reflexão temática proposta. De toda forma é bom dizer que as principais idéias desse pensador foram assimiladas a partir da leitura do livro de Márcio Seligmann-Silva (1999) e Jeanne Marie Gagnebin (1999).

À primeira vista o que aparece no quadro de Paul Klee é simplesmente um anjo fundamentado na grafia formal das linhas. Como sustenta Klee em seu artigo “A confissão criadora”, a arte gráfica abre-se plenamente à abstração, porque os elementos formais mais puros (pontos, energias lineares, planas e espaciais), tornam-se deficientes para a apresentação realista das coisas visíveis. Entretanto, nessa sinfonia formal, crescem infinitamente as possibilidades de variação e, com elas, as possibilidades ideais de expressão. A indeterminação do infinito, como puro movimento de linhas que se cruzam e se deslocam, guarda a idéia como primado da existência. O visível, então, nada mais é do que um exemplo isolado da totalidade do mundo. É o sujeito homem que cria as concatenações necessárias para vê a coisa que lhe toca em essência.

O uso do procedimento alegórico para compreender a obra de arte no mundo moderno impulsionou a visão de Benjamin à captura de um movimento que não é mais apenas um anjo ou mesmo uma figura de linhas amontoadas. O olho que persegue o movimento liberta-se da opacidade da obra do dia-a-dia e descobre por meio da força imaginante outros mundos. A obra de arte aparece como concentração monológica de diversos e variegados modos de ser em concreção. A arte, então, cumpre a função de nos animar e nos impulsionar para além da estreiteza de cada ato mecânico.

A aplicação de um método alegórico na análise da modernidade tem a vantagem de mostrar o que se esconde entre as dobras de um tempo que produziu o declínio da aura, o choque, a distração, a vivência (*erlebnis*) exilada da experiência (*erfahrung*). Esses conceitos garimpados por Benjamin encontram-se entrelaçados pelas circunstâncias, e estas são determinadas pelo advento de uma nova realidade sociocultural e, sobretudo, tecnológica. A teoria da representação alegórica benjaminiana requer, portanto, a decodificação das micro-células da vida social (as galerias, as vitrines das grandes metrópoles, nesse caso: a Paris, em finais do século XIX, a multidão, o bulevar, o trapeiro, a boemia, o *flâneur*, o jogo, a poética baudelariana, etc.). Trata-se de desvendar em cada figura social e em cada obra de arte, uma nova visão do contexto econômico-social a partir de uma consciência que decodifica a imersão da história na catástrofe.

Arte e vida social entrelaçam-se, descobrindo o movimento catastrófico do anjo da história. Aqui o trabalho técnico formal criado por Klee se transforma no exercício de captura da existência humana. É como se a obra de Paul Klee fosse uma fenda, através da qual se nos descortinasse toda uma paisagem humana no movimento vibratório da história, na prenhez de uma realidade que não reproduz o visível, torna visível a latência de outro mundo, cujo sentido se emancipa da pergunta se ele existe de fato ou não, ou se é algo objetivo ou subjetivo. A obra se torna aberta no horizonte mesmo de quem a capta. É ela toda possibilidade, no sentido em que aí estão implicadas as realidades existenciais como salto ou dinâmica da potência. O olhar que captura é a imagem dialetizada de uma vida inteira que apela ao despertar. É propriamente a ação de vir a ser o que é. É dar-se conta da dor, da catástrofe e, por meio dela, atravessar, percorrer, superar esta servidão e reconquistar-se, recolocar-se em via, a caminho.

Walter Benjamin apreende a onda em movimento do anjo histórico. O anjo

dirige seu rosto para o passado; quer acordar os mortos, contar-lhes as ruínas de suas sagas esquecidas e desgastadas pela tempestade do progresso. A linguagem imagística captura o momento da catástrofe, do contraditório historicizar-se humano. A imagem convocada na evocação provoca a vigência de uma ausência. É aqui que se abriga o lugar da poesia. Dela emerge a onda que paralisa a linearidade da marcha histórica e, que permite que toda a movimentação do dizer, criando a similitude de espaços temporais diversos, produza um anúncio inaugural.

A experiência pensante de Benjamin avizinha-se à poesia. Trata-se de um diálogo do pensamento com a poesia, operacionalizado pela escrita da desmontagem. O conceito revirado pelas imagens produz o estranhamento do corte para despertar os desavisados que nem tudo é isto ou aquilo, é travessia, é passagem para “outro mundo”.

Justamente o anjo da história nos alerta sobre o perigo do cálculo, do pensamento-*ratio* que concentra todas as forças e interesses na conquista crescente do espaço cósmico, capaz de tudo perseguir até a aniquilação de tudo. Mas se a palavra de Benjamin entra, penetra e evoca a localidade desse perigo é porque essa palavra, esse dizer, fala por meio de um outro lugar que é distancia, ausência, quimera. Entenda-se aqui, não se abandona um lugar em favor de outro. O lugar que Benjamin pretende alcançar é propriamente o mundo como obra humana. O dizer do pensador busca o mundo. A experiência humana realiza o seu modo de ser, e isso desde os primórdios, quando se busca a terra para nela construir e habitar, para dar-lhe e conceder-lhe um sentido. O homem segue esse apelo da terra e põe-se a caminho, em busca, instaurando o mundo como obra.

Se entendermos como Benjamin que a história é a um só tempo presença, ausência e quimera, ultrapassagem da temporalidade vazia, portanto, possibilidade radical do destino da existência humana como imagem de potência, podemos assim estabelecer uma zona intersticial com o mito.

Entende-se usualmente que o mito é narração acerca dos heróis e mistérios da mais longínqua Antiguidade. Não obstante, o mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de gerações, que fornece modelos para a conduta humana, conferindo significação e valor à existência. E, na medida em que o mito pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, ele não pode ser lógico. São imagens simbólicas que atualizam os arquétipos presentes no inconsciente coletivo. O mito representa o suporte dos rituais religiosos, invocando o funcionamento de uma ordem originária. Rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram "nas origens", porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Mas, “não basta conhecer a origem, é preciso reintegrar o momento em que tal ou tal coisa foi criada” (ELÍADE, 2006, p.38). A idéia de reiteração prende-se à idéia de tempo. O mundo transcendente dos deuses e heróis é religiosamente acessível e reatualizável, exatamente porque o homem das culturas primitivas não aceita a irreversibilidade do tempo: o rito abole o tempo profano, cronológico e linear, e, por isso mesmo, irreversível (pode-se "comemorar" uma data histórica, mas não fazê-la voltar no tempo), o tempo mítico, ritualizado, é circular, voltando sempre sobre si mesmo. É precisamente essa reversibilidade que liberta o homem do peso do tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo. Trata-se de uma reversibilidade criadora, que desvela toda uma paisagem da

possibilidade de ser e que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, pressões sociais e exigências práticas. A realidade do mito, compreendida assim, constitui a estrutura primacial dos contos populares. Equivale a dizer que por trás de toda efabulação, há um leque de implicações que revelam a interioridade do homem em sua experiência com o mundo. Há aqui a idéia de que aquilo que se projeta materialmente é nascido da dor, do medo, do prazer e da espera, localizados na profundidade e densidade do fundo do ser-humano. Essa esfera da vida como temporalidade intervalar é a medida da busca de um habitar em casa, é propriamente a captura do mundo da história como concreção de uma mundidade que revela o que é especificamente humano: sofrimento, conflito, luta, transformação, crescimento e satisfação. E não é esse um velho tema que nascido da condição humana norteia desde os relatos míticos, passando pelas narrativas populares e mais modernas, até os relatos históricos? Há, portanto, aqui, um entendimento de que os mitos podem assumir a forma de narrativa artística. Assim é que Propp, formalista russo, pesquisando os mecanismos por trás da profusão dos contos folclóricos, identifica nestes reminiscências de ritos totêmicos de iniciação de dimensão cósmica. O pesquisador escreve: “Do ponto de vista histórico, isto significa que o conto maravilhoso, em sua base morfológica é um mito” (PROPP, 1984, p. 83).

A renovação do mundo em seu tema iniciatório, configurando uma simbólica de morte e renascimento como elemento fundamental de todos os mitos, atravessa toda a história da humanidade. Nas narrativas orais e nos relatos épicos, o mito de iniciação se dá por meio da luta e superação concretizadas no tema das provas do herói-redentor e seus combates com os monstros. Aqui, se torna evidente o papel fundamental da memória na conservação e transmissão da herança dos velhos temas. Assim, teríamos a figura do contador de histórias que num processo permanente de re-criação, reúne tanto o longínquo quanto o presente. Os velhos temas míticos reatualizando-se no presente histórico com suas demandas objetivas e específicas não corresponderiam àquela experiência funda do homem que é a de estar vivo e de lutar, apesar da dor de toda adversidade, pela satisfação e superação, enquanto princípios transformadores da própria vida? Nesse limiar, que é critério de verdade, mito e história encontram-se por meio da palavra poética que, em sua atividade criadora deseja fazer a experiência da gênese viva das coisas enquanto força inconcebível de um começo, perfazendo a um só tempo as imagens de ruína e potência, de dor e alegria, queda e ascensão. Jogo, luta, esperança e participação no desafio, viriam a ser uma espécie de dinâmica de auto-realização, de evidência e de clarificação do próprio destino, da própria estória, que é crescimento, aceitação ou paralisação no seio dramático da história. Retomemos agora as reflexões de Benjamin. Em termos benjaminianos, ruína e potência se mostram por meio do trabalho da memória do artista ou do historiador que, possibilitando uma outra forma de inserção no fluxo dos acontecimentos vividos e recordados, inaugura um tempo entrecruzado, orientado para uma experiência de temporalidade real (dores, limites e privações da existência humana) numa relação íntima de reconhecimento das impressões profundas da própria vida, essas originadas de uma sensação de plenitude. Não se trata, portanto, de alcançar uma forma de eternidade dissociada das marcas evidentes da passagem do tempo histórico. Vigora aqui um sentido de respirar um ar novo nascido das conexões entre o que está longe e o que está próximo. Ora, a reminiscência na obra rosiana assume um papel decisivo de reintegração entre as

posições cartesianas reguladas por programas de saberes que separam passado e presente, mito e história, local e universal.

Ademais, é incontestável que o narrador rosiano se perde nos entrelaçamentos de suas experiências, descrevendo as práticas de uma vida sócio-cultural bem definida com suas crenças e valores localistas. Por outro lado, ele se afasta do contato direto, do objetivamente histórico, numa busca constante de analogias entre as coisas próximas e distantes, porque está certo de que a realidade esconde sempre diversas correspondências a serem descobertas. Isso implica que a existência das realidades materiais está subordinada à imaginação artística, fora da qual nada existe nem atua. O plano histórico não resulta, portanto, de uma causalidade (que oculta a oposição ação-passividade), mas “vontade de potência”, quer dizer, uma elasticidade provocativa que nos apresenta a história do Brasil como invenção contínua e imprevisível, a partir da matéria narrada, que põe muito mais em evidência a indeterminabilidade do imaginário cultural do que o determinismo histórico com suas formas de controle, de sujeição ou reprodução. Isso implica supor uma dupla dimensão na matéria narrada por meio do papel da memória: a da conservação dos valores tradicionais, cuja permanência na vida social veicula um sentido de sobrevivência e existência face às demandas históricas mas, também, que são transformáveis pela experiência estética, na medida em que as condições sócio-culturais representadas só existem em função do ‘modo de ser’ próprio da arte. Nesse ponto, a obra *Sagarana* abre-se à cosmovisão mitopoética, o que não quer dizer que haja aí um sentido trans-histórico que não deriva do meio. Ao contrário, os elementos determinantes do meio são facilmente identificáveis, mas os conteúdos que a experiência estética elabora exploram os limites e as potencialidades do herói.

O princípio artístico de fonte popular evidencia a possibilidade da produção do diferente, do relativo e do radicalmente novo que cada indivíduo traz, exatamente porque constitui parte desse modo ativo e desconhecido que constitui a humanidade. Na linha progressiva e irrevogável de um tempo linear, o interesse estético faz aparecer a cosmovisão cíclica de um tempo que está sempre a começar. Trata-se, portanto, de uma correspondência que está afinada com o mito, pois o historicismo moderno, defendendo a percepção de um tempo homogêneo, não permite o acesso a um tempo cíclico e reatualizável, em que as diferenças culturais ou as minorias destituídas negociem novos lugares diante do ‘terror da história’. Isso porque o escritor mineiro parece assumir em seu projeto literário um olhar que explicita o passado não dito, não representado, um olhar que assombra o presente histórico dos vencedores.

Na encruzilhada entre mito e logos, o interesse estético captura os recônditos mais profundos de nossa amnésia cultural, de nossa inconsciência. Nesse ponto, faríamos bem em recordar a leitura de Walter Benjamin à pintura do *Angelus Novus* como aparência figurativa do dialético paralisado. Para Benjamin, essa paralisia é a utopia para os que vivem ‘de outra forma’ que não a modernidade, mas não fora dela. Se, do ponto de vista histórico, a utopia em Benjamin é ‘salto de tigre’ concebido como simultaneidade temporal de um encontro que visa um ativismo político dedicado à transformação social face à catástrofe do progresso histórico, para o escritor mineiro a imagem da dialética paralisada é o encontro entre mito e história oferecido como possibilidade, como lugar utópico da arte. Lugar, aliás, que entreabre, libera e concede localidades e lugares no seio da própria história, assumindo o simultâneo do espaço-tempo pela instância do acontecimento artístico. O arrancar e o trazer do tempo como

um entreabrir, permite que o passado seja um presente vital e, desse modo, é tanto um passado cheio de futuro como um futuro que já sempre nos precedeu. Ora, essa compreensão constitui o sentido fundamental do mito de origem o qual expõe o modelo de um eterno começo como co-presença de passado, presente e futuro. Por trás dessa temporalidade multiforme, o tema da renovação obedece o princípio basilar da série conflito-luta-superação. Bastaria evocar a guerra de Tróia, passando pelo romance de cavalaria clássico e a literatura romântica, com a idéia da formação do homem, até a cavalaria de cordel no Nordeste do Brasil, para aí depararmos com uma lógica narrativa que está sempre pondo o herói à prova. Nessas narrativas, a efabulação, partindo de uma situação inicial, defronta-se seguidamente com o espectro antagônico, que delinea a situação conflitual que deve ser contrabalançada pelo herói reparador, que busca estabelecer o equilíbrio e a ordem. Trata-se, por assim dizer, de narrativas que visam transformar uma situação de carência (caos) numa situação de plenitude (ordem). Essa repetição formal que encontramos na estrutura dessas narrativas expõe esse sentido permanente de recriação, de recomeço, o que nos conduz a pensar que elas guardam uma relação mística com a criação do mundo ou com o modelo cosmogônico em vigor nas culturas primitivas.

Em *Sagarana* a repetição da série conflito-luta-superação se encarrega de mostrar as vontades, as máscaras, os papéis e as potências como obra da experiência humana. Portanto, vida que não se cansa de se expor e entregar-se ao que está sempre se acabando, começando de novo, recomeçando do mesmo; intensificando-se e tomando-se pelo entusiasmo do espanto que não pára de nascer, que não pára de nos tomar, instigando-nos a recebê-lo, a sustentá-lo.

Nas narrativas de *Sagarana*, a ambigüidade da repetição reside precisamente, em que se está permanentemente diante de um fim, de uma conclusão e de uma chegada, que podem concomitantemente provocar ou desencadear uma nova partida, um novo começo, uma nova criação. Tudo parece metamorfosear-se por meio de um jogo de acerto e desacerto, sucesso e insucesso, acabamento e recomeço, vitória e derrota, resistência e superação contínuas. A técnica narrativa aponta para as metamorfoses latentes, para algo que está sempre na iminência de acontecer e, por isso mesmo, como não identificado por inteiro, apenas sugerido e possível; desse modo um objeto que aparece como perturbador e estranho.

Trata-se de uma escrita que não cessa de exprimir a tensão do que existe entre o já significado e o que permanece em suspensão. Ela revela, dessa forma, a in-diferença do entre, do 'ainda-não'. O efeito estético de tal escritura é que o excessivamente pleno se torna carecente e incompleto, mas, simultaneamente, fustigado pela eterna sede de efetivação. Ora, o que ressalta Guimarães Rosa nessa dinâmica de alto e baixo, de declinar e ir além, de morrer e viver, não é senão a simultaneidade de um eterno construir, destruir e renovar. Nela se tem as metáforas do rito iniciático do mito de origem, em que a vida é uma figurativização da espontânea alternância de contração e expansão.

Esse, por assim dizer, movimento cíclico na obra *Sagarana* se traduz no uso de símbolos por meio dos quais as imagens como a natureza e a cegueira no conto *São Marcos* (e não apenas neste), a criança e a alternância do dia e da noite em *Conversa de bois*, a marca de Matraga ou a travessia do burrinho pedrês no Riacho da fome, recebem uma carga semântica de renovação que apóia essa idéia de ciclo presente nos contos

populares. Exatamente por isso que o herói deve passar por uma verdadeira mudança de caminho, que serve de experiência capaz de modificá-lo e de formá-lo. Nesse caso, temos o protagonista do conto *São Marcos* João/José e Augusto Matraga. O desempenho desses heróis, seu triunfo e sua glória, só se realiza nas nascentes íntimas de uma abertura ao diferente, na forma de experimentação de uma nova idéia do mundo. Igualmente, o sentido triunfalista, por exemplo, do *burrinho pedrês*, uma espécie de ‘inocente-iluminado’, é atribuído ao valor daquilo que está oculto e implícito. O burrinho de velho, miúdo e resignado, torna-se novo, grande e vivo ao transpor a enchente brava do riacho da Fome. Porque é mesmo pela inversão do bom senso e da lógica que se faz entrar o grande no pequeno. Ou como nos diz o narrador: “É o equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros” (ROSA, p. 23). Note-se que as funções formais da narrativa do *Burrinho pedrês* (situação inicial – conflito – triunfo) aproximando-as de um *récit épico*, aponta para uma espécie de apresentação de um micro-modelo, demonstrando a lógica que rege as coisas; lógica impregnada pelo relativismo de um espírito popular, pois que é mesmo o “equívoco que decide do destino”. Há aí toda uma visão carnavalesca do mundo, que libera a imagem de sua aparência primeira ou do sentido único da identidade. O triunfo do burrinho traduz a alegria das alternâncias, no qual se realiza simbolicamente o saber mítico-iniciático baseado na morte e ressurreição.

Os méritos do herói, advindos da reparação ao dano inicial ou à carência, são externamente motivados pela força, pela astúcia e pela crença religiosa, mas do ponto de vista artístico, se tornam interiormente motivadas pelo fim puramente filosófico de provocar, por meio da inversão carnavalesca, uma visão nova na ordem da experimentação do mundo. Essa inversão ou reviravolta, típica de um “espírito popular”, exprime-se por inúmeras variantes intrínsecas à matéria narrada e à liberdade artística. O recurso da inversão, abolindo a lógica de uma hierarquia consensual, aparece na forma do irônico acaso como no conto *O duelo*, na astúcia paródica de *A volta do marido pródigo*, nos símbolos da cegueira em *São Marcos* e da noite em *Conversa de bois* e, ainda, no feitiço no conto *Corpo fechado*.

Em Rosa a saga poética, com seu contar tosco, solto e curvilíneo, ponto de múltiplos encontros, não se permite a determinação unívoca de critérios e valores miméticos, adequada à ordem cartesiana e positivista da representação, porque desliza pela linha imaterial que separa e opõe determinado e indeterminado. Materialmente, tecnicamente e ficcionalmente, a escritura rosiana desde *Sagarana* sugere veredas que atravessam as certezas interpretativas, os arranjos decifratórios; quem sabe, aí, para entre-dizer que quando o pensamento lógico, racional e demonstrável se cala, é hora de evocar a palavra poética.

Desta sorte, o mundo é experienciado num mostrar entrevisto, uma espécie de sem lugar, o que está próximo do que Paul Klee chamou de “ponto cinza de uma cosmogênese”, aquele que “nem é branco, nem preto porque é tanto branco como preto. É cinza porque nem é quente nem frio. É cinza por ser um ponto não dimensional, um ponto entre dimensões, um ponto de caminhos se entrecruzando” (*apud* SCHUBACK, 2005, p., 226). Pode-se dizer que aqui a arte se cumpre, porque esse mostrar como ‘segredo derradeiro’, escondido por detrás da luz do intelecto, abre-se ao sumo novo de todas as intensificações. Aqui, como nos sugere Heidegger, não precisamos buscar longe: “Precisamos apenas do olhar súbito, simples, inesquecível, do olhar que olha

como uma primeira vez o que nos é familiar e que, não obstante, nunca buscamos conhecer e nem tampouco reconhecer de forma adequada” (2003, p.206). Esse familiar e desconhecido, aquilo que está aqui e está além, que não é isso nem aquilo, não há o que se discutir, é o sem lugar do acontecimento da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.I).
- CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: João Guimarães Rosa, *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol.II. p. 63-67.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Org. Vinícius Dantas. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2002
- ELÍADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- KLEE, Paul. “Confissão criadora”. In: *Revista de Filosofia Sofia – vol. X – n 13 e 14*, 2005, 271-277.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- SCHUBACK, Márcia Sá. “Mito e arte – ou: do pensar sem pensamentos, a contribuição de Schelling”. In: *Mito e arte*. Sofia – Revista semestral de filosofia: UFES, V X; números 13 e 14, p. 203-229.
- SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-55.
- SELIGMANN, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.