

CRÍTICA DA ESCRITA (segunda parte)

ROGEL SAMUEL

A primeira edição do Autor é de 1981. Esta é uma edição online totalmente revista e reescrita.

NA TERCEIRA MARGEM DE GUIMARÃES ROSA

O que a leitura vê, ao aproximar-se do texto: O pai, com seu viver misterioso, derrama em torno uma espécie avessa de domínio. Esse pai é árbitro incondicional de todas as divergências de sentidos. Quem é? Que é? Ao esforço das interrogações angustiosas, o pai responde com uma idealização, infinita, a quem lhe rompe a trilha verbal. No lugar do pai (no Ali, no Meio), não chegará a correção dos poderes constituídos: O pai é o próprio poder da ausência. Ali não o atormenta nenhuma consciência de impunidade, de violação de todos os direitos: a Lei do Pai. Ali fica, no anonimato da sua culpa máxima. Aquela margem é um vácuo, um hiato, um parêntese: O não-código. Era um vazio prodigioso: Naquela imprecisão, em que se entredisseminara, o pai acelera o tumultuar, desencontrado, dos signos familiares. Todos se calam, porque os deprime o assunto. O pai prolonga, no ritmo maldito do seu viver, o exílio insuportável do filho: O exílio de Pai. Quando o pai retorna, como notas de estranho clarim, os semas se precipitam, coordenados, saltando de todos os lugares do seu discurso, para esmagar o filho, sufocá-lo, cortar o seu discurso narrativo, a sua fala (com a sua falta). O pai, no seu esconderijo, no seu homízio, provoca a ruína social, o rumor, com indiferença e com culpa, seu errar, sem temer um juízo, sem dar explicação, na cumplicidade muda da face das águas. Sua liberdade é, portanto, um crime contra sua própria lei:

«e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. Fiz que vim,

mas ainda virei, na grotta do mato, para saber. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo — a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.»

O que se espera do Pai de «A terceira margem do rio» é a sua “cura”, sua desistência, o organizar-se dos blocos da sua lei, construtora do curso do viver. Atirando-se ao espaço das estações, insiste o pai num desembainhar do tempo, no corte que vê avançar, no desmanchar das coroas da idade perplexa, na indisciplina de seu próprio ofício órfico, na dança, na evolução de planos sucessivos da coreografia do seu ir-e- vir, sempre, sem esperar um fim, ou esperando o filho, até nos momentos de suas apresentações, de suas aparições momentâneas, mas com brilho e poder, afastado-e-perto dos que ainda (?) ama (?).

Com seu engenho aquático, ele perfura o tempo (“o que é, é saudade”, Grande Sertão: Veredas), miserável, mas glorioso, na sua recusa, no seu universo flutuante, com/sem distúrbios: Só assim parece explicável que ele não suma, nunca, de todo, e nas vezes em que aparece continuar a ser no longe-e-perto do amor.

Sua “viagem” deixa o trilho virgem de um sem número de estragos. As vozes enlouquecem (o que é que vão pensar? diz o discurso do Outro), desciam em desconversas, explicações, hipóteses e lendas: Mitos? O pai é um Mito. Fundamental. As vozes abrem, repetidamente, o avesso da antífrase, secam infelizes, caem melancolicamente, em depressão, querendo - ainda - conservar o rosto da figura (ousaram o Ousado? o Supremo Sonho?).

Qualquer índice que por ventura apareça é analisado, interpretado, o enfoque muda de mão, se prolonga, intrinca o seu percurso, no aveludado das conversas sigilosas, silenciosas, da imaginação secreta enredada no solo do tempo, no desconhecer da conjunção das estações da vida, de onde vem o vento do esquecimento, que atrofia o invólucro do presente nunca ofertado, e vem a chuva e o arrasta para o chão sem fundo dos baixios e vazios.

Que aconteceu? Desconversam vozes. E silenciam, desaparecem. Confusas e tristes. A tristeza das vozes do discurso, exiladas da albergaria da tradição: O ar cheio de signos, de cantos, de cantores, de lamentos, de fagulhas e respingos, de ninhos fugidos, não se encontrando mais, no ar do abandono da inexplicação, o condicionado

nas calhas da velhice, na história, na humana, na amortecida Ida, pelo fluxo do não-permanente, do vir-a-ser. Vozes perplexas do não-lugar. O código das vozes da perplexidade:

«Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. Só uns achavam o entanto de poder também ser pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele. As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas — passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda — descrevendo que nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente.»

O SIGNIFICANTE

O significante é o pai-canoa, que se desloca, com seu desígnio funesto, violando, entre outras, uma lei: A da intersubjetividade, em que se motivam a união dos membros sociais.

A complementaridade de substituir o pai, por parte do filho, tem o patronato de teses psicológicas, psicanalíticas, políticas, antropológicas, sociológicas, históricas.

O rio dá, à paternidade, um novo sentido para sempre: O pai mergulha (retorna) no inconsciente, que é o discurso do Outro (que dirão as vozes?).

Os sujeitos (pai-filho) devem revezar-se, um sendo substituído pelo outro.

Qual o lugar desta substituição? Que vem representar o puro significante pai-canoa? (Sobre a primazia do significante, ver Lacan: “Seminário da carta roubada”).

Ir para o rio social: Ir é dolo.

A matéria social não quer que ninguém vá, pune a ousadia de sair para nova dimensão.

Os problemas se complicam, na procura dos fins de restituição do pai à condição paterna. O pai deve ser reconduzido ao seu lugar na canoa com a mãe (canoa fálica).

E o filho, este se sente culpado por desejar a morte do pai, seu afastamento da mãe, o deslocamento com sua fálica canoa.

O pai se afasta com sua fala, isto é, com sua canoa.

A canoa é a transposição da fala paterna, do falo.

Quando o pai manda fazer a canoa, está erigindo um monumento (que é transposição de sua fala, de seu silêncio, de sua falta), emblema daquilo que retira da mãe, para sempre, para o sêmen das águas femininas.

A fala nadará, daquele momento em diante, no grau de feminidade pura.

Neutralizada pela horizontalidade em que se deita, a fala desaparece na semiose pura da liquidez da mulher aquosa da mãe d'água. Ela retorna àquele estado pré-uterino, o do espelho do rio humoral, placentário. A canoa, objeto perdido, ao qual se pede, e perde, aquele dolo (fálico).

Não se pode restringir a fábula ao uso da tridimensionalidade interdita do rio, apenas.

O uso é o uso da fala familiar, que se aparta, que se afasta, que se cassa.

Ausentando-se, com sua canoa, o pai resolve, retira do núcleo familiar o dom da fala, em que se sustenta a ordem simbólica da civilização e da escrita.

Mas sua retirada se dá tardia, a ordem simbólica já está instaurada no narrador filial. E assim o que se lastima é a perda de origem da fala, tardia e castrada. A fala sem origem se perde, se prostitui, se desconsolida.

Na brecha do rio se inscreve a escrita da Fenda, lá há a escrita clandestina, a esquecida de seu miolo, de sua semente.

Esta complexidade das vertentes do texto não se simplifica, mesmo amputando suas partes, os membros da estrutura.

Nem promana dos resultados a complexidade verbal da interpretação, que só faz levantar o pano, e não se trata de conseguir, na leitura, resultados mais complexos, mas confusos.

Durante todo o texto (“nosso pai”), o pai se repete, ele é a poesia do seu

imagismo familiar e ecolalia, na tendência do filho de repetir automaticamente as palavras ouvidas.

Esse pai que repete é a pulsão, o ritmo. Seu brilhantismo temático.

Repete-se para que não desapareça de todo.

Acresce que o texto interpretativo tem de vir em estado de liberdade, de não compromisso, o que não deixa de ser: Livre com respeito às leituras consideradas corretas.

Só há um endereço: O leitor, na estima e no reconhecimento.

Vamos escrevendo o que nos acontece.

Assim o rio.

Ele tem a dimensão da linguagem que vai aparecendo, sua leitura se vai fazendo à medida que os acontecimentos simbólicos vão ocorrendo, a saber, a linha discreta e segmentada do fluxo inconsciente, que é o discurso das vozes fluviais, das vozes que vêm do rio.

Ali o pai habilita o filho, empresta a sua voz, seu discurso, na cadeia significante do jogo do ir-e-vir da sua casa, da sua causa, da sua canoa. No seu lugar se levantam incidências imaginárias, aquilo que a leitura vai tecendo, registrando, produzindo:

«A gente teve de se acostumar com aquilo. As penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos, O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele agüentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver.»

OS SIGNOS DA TERCEIRA MARGEM

De longe no rio surgem palavras, signos inusitados, estranhos à generalização do desconforto náutico da canoa fantasma, para desequilíbrio da verdade dos fatos, esquema psicanalítico de que o anacoreta é o desvario, a sombra e a marca de um limite. Sua insânia é uma instuspeção coletiva, contágia e envolve a absorção da própria prática da vida. Quando surdir, duende, refluído, recaído sobre si mesmo, predileto de si, portador do atemporal de seu passado,

peregrino do rio e agora estrangeiro, preso, preso da mitologia, preso de si mesmo e a si mesmo pelo obscuro de sua própria soltura em tão poucas páginas, dentro do seu hábito de narrativas e clausuras, absorto, no germinar e no disseminar do contágio de seu desvario, ele será o verdadeiro contra-herói de uma genealogia moral, patriarcal, peregrino e único que, na estória, é passageiro da vida, embora circular, embora cíclica.

Aceita, melancolicamente, o filho, a sombra dos gestos, índices, o exaspero das lágrimas, a fascinação das promessas da infância (de ir, também) , num transbordamento de queridas crenças, a unidade da predestinação. Na planura das almas que ficam, riscam-se as aventuras externas do pai, seus movimentos espontâneos. O poder multiplicador dos seus fragmentos errantes de nós mesmos, paisagem imaginária, ostentações insatisfeitas e inatingíveis: A alma do rio é extensa e tênue, comunica a mobilidade de auras, delgadas, temporais, a inconsistência interior, as camadas estratificadas do solo tradicional que se quebram pelo recurso do silêncio, o não ao verbo, pondo em crise o narrador (afluentezinho do rio). O silêncio do pai (só raros gestos) , um cachoeirar sem barulho, manifestação plena, um esquema seco, restrito, despojado, mas não estéril, sobre os fios de prata das águas luminosas, ou sobre a tonalidade veludamente negra da noite, o silêncio do pai é um simbolismo, símbolos marchando, constelações de espíritos das gentes, retirando-se o pai não se isola em si, somente, mas nos isola, a todos, com a dificuldade de conciliação e de articulação de seu anti-discurso, eliminado, reduzido a uma solidão que se desenha, sem mais nada, nas regiões mortas das águas, em que todas as coisas parecem recordadas, vivem civilizações paradas, geleira social: Uma ilusão feraz, fecunda — o pai não formula a questão: Quem me ama? é amuado pelo filho, pelos familiares, ama, há amor, a outrance.

Quais traços, limites (limite lacunar embora) desta crítica que se está escrevendo sobre *A terceira margem do rio*? Os fundamentos da hermenêutica (da interpretação), da teoria literária. Não uma exposição particularizada, setorial, limitada (os limites?), a um determinado modo de investigar (este não é um texto de ficção, é um texto crítico; esta não é uma crítica presa, mas uma crítica livre,

liberada, sem compromisso, que se quer fazer como um livro, que possa, entretanto, ser lido como um livro de ficção: A ficção de uma crítica livre, liberada, em que o sujeito, o texto, elaboram juntos uma literatura de segunda instância: A literatura “questiona” o real, a crítica “questiona” a literatura).

Assim revela-se uma decisão, uma escolha, um risco (este é um texto crítico?): Uma atitude e uma concentração, para que não se perca o leitor, os textos, numa pluralidade disseminada — a concentração, no conto roseano — para que não nos esqueçamos de nossos olhos, no panorama amplo das variedades, das vias de uma ciência que, imersa no mundo do pensamento ocidental, abrange-o e — de través, da escrita — é capaz de um questionamento quase infinito.

A proposição se dá em razão do limite (ilimitável) do alcance da teoria literária do texto roseano, sem pecar pela omissão de escrever tudo o que nos vier, nos chegar, sendo sugerido, pelas lembranças do texto (e pelos seus-meus esquecimentos), irrestrito a todos os textos lidos, imaginados. Através do conto de Rosa se poderá lastrear todo o percurso teórico e técnico, porque o sentido do conto, seus sentidos, é amplo, radical.

Consideremos que há três tipos de discurso:

- 1 . Discurso representativo-científico.**
- 2. Discurso que se vê a si mesmo como produção de sentido.**
- 3. Discurso onde se inscreve uma reserva (do ser do ente).**

O discurso que se vê como produtor de sentido (geno-texto, diria Kristeva) é concorrente ao próprio texto poético de que é meta-discurso, meta-texto.

O discurso da reserva (no sentido heideggeriano de “retraimento”) é um belo discurso hermenêutico, que faz a escavação do sentido.

Eis aí: A proliferação dos discursos das diversas ciências do discurso. Procura arqueológica, nos fundamentos, em que tudo se funda.

E se aprofunda. A área de questionamento ontológico (refere-se ao ser; e não ôntico: Que se refere ao ente) , fundamenta todos os outros, pretende criar as bases de edificação da própria condição de pensar, das condições em que se formulam indagações sobre a natureza dos fatos do inundo. O discurso ontológico procura o “porquê” inicial, inaugural, de onde salta a luz que ilumina os discursos das ciências (discurso representativo-científico), e irradia um texto que, na

produção da força do que diz, deixa entrever (como na Caverna), entre as sombras, a subsistência da poesia que diz, e interpreta.

A canoa é um significante, isto é, um ente. Esta canoa é o significante do pai, do Pai. Tomemos o caminho da canoa: O ente e ‘o’ nada. Este nada não é; o nada que se erige a partir da partida da canoa do pai. Não é, somente. É algo mais anterior, mais nadificante, mais para trás da possibilidade de pensar. A canoa inaugura, com sua reserva, um estatuto nadificante. Ela se retrai. Ela se retira, do nível da margem primitiva (da existência), mas não recai na margem segunda (da não-existência), perde-se num vazio semântico (a margem-terceira não existe). A canoa, ali, passeia na semi-existência de seu não significado, na não-significação. A canoa é um Não. O poderoso Não. O interdito.

Ressaltemos um fato: A introdução, da canoa, no terreiro nadificante. Não que a canoa não seja matéria, mas sim que não-seja o que é: Significante do Pai. O significante em reserva.

Tema de uma correspondência escrita com a canoa: Ente/nada. Do nada, nada se pode dizer, o nada não é. Que fazer ante este vazio do significado? (nada de significante). Pois o Nada é a Omissão, não só de significado, mas também é um não-significante (a não ser margem direita ou esquerda, nada). Pois se o “conceito” nadificante em nada repousa, no significante terceira margem nada é, e, por isso, não-instituído (como, aliás, não é a Terceira feira, de João Cabral) como algo que se tem em mente impossível, algo sobre o qual não se pode ter uma idéia. Nada, em última análise, e no fim das contas, não é nada, não-nada, nonada, omite-se do pensar. É a eliminação.

De que, então, fala o conto? Diz o mundo, isto é, o mundo do homem. Em outra palavra: O texto dá conta da existência de um modo "particular" de existência, a existência enquanto canoa.

Existência é o modo particular de ser do homem. O modo que traz consigo um sentido — o sentido do seu mundo — e um aliado — a co-existência. Tanto o sentido, quanto o aliado, valem zero no que se refere à existência-canoa.

Na filosofia se definem falar e dizer, num certo sentido: O falar remete ao falante, o dizer remete as coisas mesmas ditas.

Ora, o narrador diz o mundo, inscrito na curvatura do caminho que leva ao rio (“Fiz que vim, mas ainda virei, na grota do mato, para

saber. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar”). Diz o mundo histórico (no sentido em que Dilthey a vê, a história hermenêutica, como compreensão).

Pois, se o narrador diz um mundo que inexistente, está quase a ver o mundo retraído do pai (“Nosso pai não voltou”). O contexto conhecido pode vincar a possibilidade de uma libertação da grelha conhecida, rígida. Aponta para o além dos esquemas. Virado para o lado vestibular, translato, banda incontestada e abrigo enriquecedor do estranho lugar de labor do pai: O empenho de viver do pai (“Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos”), a narratologia louca de um objeto lúdico, instrumentado (“Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa”).

A TÉCNICA, OU A MORTE DA LITERATURA

Esta tipologia cita o leitor (chama-o) para a prática da escrita, e sua leitura, no centro da decisão.

A terceira margem do rio é um texto clássico (a narração é tradicional, por ela se conta uma história, ações). Os textos clássicos bailam na grande massa da Literatura, sua grande quantidade, a totalidade de sua constituição, a multidão de sua maioria. É necessário, diz Barthes, avaliar essa grande massa. Avaliar é apreciar o plural, estimar a propensão para a proliferação de sentidos; reconhecer a grandeza de um texto é calcular quantos corpus dele serão levantados, com quantos códigos ele é tecido, quantos discursos sobrevivem nele, reconhecer sua grandeza, sua intensidade, seu merecimento e sua perenidade. A leitura é um aval, e um esquecimento (a leitura não dá conta de todo o plural do texto, de todos os sentidos em avalanche, o texto não abona uma leitura como sua primeira e única).

O critério de avaliação, de avaliação, é o da interpretação, isto é, do exame de apreciação e verificação de quanto cada texto legível (clássico) pode pôr em circulação.

A escrita do texto clássico mobiliza, isto é, sua essência é, ao mesmo tempo, individual e múltipla, se transforma incessantemente, há

ineficácia na apreensão e gramaticalidade.

O valor do texto está em que não se lhe pode dar um sentido pleno, conclusivo, mas sim deixar falar suas diversas falas e vozes numa pluralidade de discursos.

O texto clássico tem, entretanto, um aparente plural parcimonioso (o máximo de pluralidade do texto é o máximo de ambigüidade, nublarla sua obrigatoriedade de representar o inundo, o texto mantém-se coerente graças à forma lógica que o sustenta).

Um texto de grande multiplicidade, como A terceira margem do rio, provém o intérprete de várias entradas de validade, vários acessos, vários ingressos críticos, algumas passagens culturais, entradas de acessibilidade além (ou aquém) da leitura primeira, lisa, uma chegada interpretante para cada caso crítico. O texto se manifesta por acessos de uma variação sortida, alternada, a arte de sua variedade.

O texto libera vários códigos, num entrelaçado de textos (o leitor também tem seu(s) texto(s)). O texto clássico é leitura infinita. Lê-lo é deixá-lo ser plural, não dar-lhe um sentido, não formalizá-lo, nem dele erigir um modelo que o explicasse de uma vez por todas.

Mas, como o texto clássico é medianamente ambíguo, inter-textual, podemos enfrentá-lo, confrontarmo-nos com ele num exercício libidinoso de prazer, encará-lo, atacando de frente: Separá-lo por frestas, penetrá-lo no seu encantamento, enfiarmo-nos por suas células. Isto é: Interpretá-lo.

Essa atividade (a interpretação) é, e não é, alienante. De um lado, está a guerra-sempre-iminente, a fome, a miséria. De outro está o texto, sua lisura é percorrida com a vista, que colhe, que recolhe uma forma igual. O texto é o mundo: Suas guerras, suas terras, as dificuldades, as lutas de classe, lê-lo é ler o mundo.

Podemos ler o texto com a conotação, que é um sentido segundo, cujo significante é um outro signo.

O próprio significante da conotação é um outro signo. O sistema de significação da denotação é chamado primeiro. O sistema de significação da conotação é um segundo.

A conotação pode ser uma senda para as portas da escrita clássica.

Mas A terceira margem do rio não é um texto tão clássico assim.

Por essa razão, a conotação não é freqüentemente usada ali, mas as leituras super-postas de uma crítica mista:

Crítica estruturalista, semiológica, psicanalítica etc. A leitura, qualquer leitura, sempre quer uma decifração conotativa: Visa sempre ao sentido segundo, aos sentidos segundos, porque o leitor, que se aproxima, já é urna pluralidade de textos.

O leitor traz seu texto à baila, na dança significativa deste construtivismo crítico. O texto do leitor é produto do que leu, do que viveu, do seu corpo.

Não há, na leitura, uma objetividade crítico-científica. Não há, também, uma extasiada e impressionista subjetividade. Há tudo, e outra coisa: A leitura, diz Barthes, não é nem objetiva (representando um objeto sem sentir-lhe as carícias), nem subjetiva (reduzindo toda existência à existência do sujeito leitor, sua impressão estética, sua sensibilidade). A leitura é um ato topológico.

A topologia, de um ponto de vista intuitivo crítico, é o estudo das propriedades de uma figura (a do texto), propriedades que não variam sob o efeito de uma variação contínua. Por exemplo: De um ponto de vista topológico, uma circunferência, uma elipse e um polígono (isto é, linhas fechadas não entrelaçadas) são equivalentes, precisamente porque deformáveis de uma a outra. Não se distinguem, por exemplo, do ponto de vista topológico, uma superfície esférica da superfície de um cilindro.

Nessa analysis situs, a tarefa é de movimentar sistemas que não se limitam ao texto (não param ali) nem estão no leitor (não são criados por ele). Os sistemas explodem do texto para a disseminação cultural, são sistemas semióticos, psicanalíticos, históricos, sociológicos, são movidos, movimentados pelo ato crítico, transladados, não são meramente encontráveis ali, mas são sistemáticos, isto é, funcionam no agir crítico da leitura. O leitor não os encontra prontos, quer dizer, não os pesca. Nem os cria, numa invenção modificadora do lastro textual. Ler é nomear sentidos, fazê-los funcionar, dar-lhes corda, os sentidos estão e/ou partem dali. Ler é um ato de mobilidade, de por em movimentação os sentidos. Mas não todos. Não há um todo, um limite. Por isso, diz Barthes, o esquecimento crítico é um valor do texto, haverá sempre sentidos esquecidos, nunca se poderá reunir todos os sentidos na arena da rigidez de uma grelha analítica.

Essa técnica vinca a marca da liberdade, não aponta para esquemas rígidos, vira para um carteamto cultural. O vestibular do texto faz

uma reconstituição translata, um enriquecimento que paralelamente atinge o texto, um labor orquestrado por uma narratologia alegorizante, quase um objeto lúdico desse leitor instrumentado, armado, que é o crítico. O texto, um objeto lúdico, lúbrico, torneado habilmente pela criteriologia que se resolve em espetáculo, de modo erótico, diante da escrita eleita. Não uma clarificação, mas um funcionamento; a persecução de um trabalho amoroso, não aplicável de modo indiferenciado a qualquer texto, nem arraigado a um propósito ou uma concepção que substancializa. A interpretação é uma pesquisa de sentidos, em relação à produção do texto, uma hermenêutica de penetração, ultrapassagem, descoberta de sentidos coerentes, sob o domínio, apesar de tudo, da vigência da subjetividade do crítico, um momento, um quase-pastiche, do texto e da pluralidade cultural que ele move, do travejamento técnico-artístico dos seus rumos semânticos, de sua produtividade, de sua prática, se o leitor disser que o crítico usa o texto como pretexto para escrever não estará errado; já não se pode, nesta nossa época, fazer literatura; a literatura passa a porejar os textos teóricos, isto é a morte da literatura, e o nascimento do texto.

Não haverá um conjunto final (da porta de saída do vestibulo), a construção armadural de um modelo do texto. O texto é uma rede de mil entradas. O texto único, o único texto único: A Literatura (como um só texto, i. e, o que vale por todos os textos, a Literatura como único texto; a Literatura, comum a todos eles).

Essa entrada do texto (tecida de mil portas) é uma perspectiva de vozes vindas de outros lugares de texto, de outros códigos, numa fuga, cuja teoria e a leitura, a Diferença da Literatura.

O texto deve ser lido passo a passo, diz Barthes. Desse modo, o passeio é mais completo, pode-se observar a reversibilidade das estruturas de que o texto é tecido, na talagarça textual: “Estelar o texto em lugar de condensá-lo” (S/Z, p. 20).

Para interpretar (levantar sua fala natural) o texto, devemos segmentá-lo (cortar sua fala natural) em lexias — que são unidades de leitura, o melhor espaço (e o menor), onde se possam observar os sentidos, a densidade dos códigos. a manifestação das conotações, a voz das vozes. Cada lexia, diz, não deve ter mais de três ou quatro sentidos a enumerar, a perseguir, a funcionar. O levantamento sistemático de

cada lexia não visa à descoberta da verdade do texto, não planeia sua estrita estrutura (profunda embora), mas é a faculdade da fala dos clamores do texto, de viva voz, numa vozeria de semiose intensa, numa dessacralização da Literatura. Ou seja: Vira para suas unidades de sentido (Ingarden).

AS INTERPRETAÇÕES

Convivem, na interpretação, matérias semânticas de várias críticas:

1 Centradas no sujeito: Valorizando a presença do autor positivamente, considerando a literatura como ~‘expressão’ do sujeito.

2. Centradas no texto (no objeto)

2.1 Crítica estilística. Definindo-se como ciência da expressão (Croce), e como crítica dos estilos individuais. Considerando que a linguagem (o discurso) não é exterior ao sujeito falante: Vida e linguagem se, identificam. Considerando que a experiência empírica, melhor dizendo: A vida, e a forma, usada para expressar esta experiência, se fundem. Considerando que não há a adequação da idéia à forma, mas que acontece uma forma espontânea da idéia. Analisando o estilo (esse fenômeno de origem individual e de natureza psíquica, essa germinação necessária, de que o autor não pode fugir). Percorre-se o caminho da Escola Idealista, quem vem de Humboldt para Karl Vossler: E que vê na linguagem, não objeto que pode ser analisado, mas a expressão de uma vontade. Usa-se a divisão em duas estilísticas (da langue e da parole). A estilística da língua, da expressão, sendo descritiva: Estudando as relações entre palavra/pensamento (o pensamento se atualiza nas palavras, não se “separa ‘ das palavras) A estilística da parole (genética, do indivíduo), buscando a chave da originalidade de uma obra (Spitzer), quando um detalhe pode explicar o estilo (Damaso Alonso). Até mesmo a estilística estatística, de Pierre Guiraud, compete entrar em cena.

2.2 O new criticism, considerando que não há conteúdo poético independente da linguagem: A linguagem é a idéia. Vendo nas palavras significados densamente múltiplos. Sentindo que o significado da parte

se explica pelo todo. Sabendo que a «obra» é uma estrutura verbal autônoma, um modelo auto-suficiente, e ao mesmo tempo uma estrutura estratificada de vários níveis polifônicos (Roman Ingarden). Vendo-lhe a verossimilhança, o gênero literário.

2.3 O formalismo russo, ostentando-se o estatuto de Ciência da Literatura, vendo-lhe a literariedade, isto é, as propriedades literárias do texto, que o caracterizam como literário: As metáforas, as metonímias, as imagens, os símbolos, os mitos, a narração, o enredo, o ambiente, as alegorias. - Vendo a singularidade do seu discurso (produção de seu sentido e do próprio texto). Descobrimo-lhe a novidade, o estranhamento. Sabendo que as palavras, ali, são consideradas como coisas, não apenas como veículos de comunicação. Vendo (lendo) os sistemas de funções de que o texto é travado.

2.4. A crítica estrutural. Erigindo um modelo (móvel, dinâmico) que é homólogo à sua estrutura: A possibilidade do seu conjunto de elementos (solidários) de interdepender-se de modo totalizante. Sabendo que a estrutura é aquele “vazio habitável”, que esquematiza as relações instituídas no texto (relações sintagmáticas e paradigmáticas) . Procurando sua gramaticalidade.

2.5 A crítica hermenêutica-ontológica. Considerando que a linguagem (o logos) produz o texto.

2.6 A crítica psicanalítica. Descobrimo os mitos pessoais, as forças impulsoras da arte, sua obsessão onírica, seu feixe de relações inconscientes com o inconsciente coletivo (espaço onde moram as configurações míticas dos arquétipos). Sentindo que o texto dá forma a impulsos que o ultrapassam e que mergulham no obscuro do seu condicionamento biológico. Descrevendo as imagens, as metáforas, as metonímias, os símbolos do inconsciente (do imaginário), que partem de uma infância do texto, e se manifestam inconscientemente no simbólico (a linguagem), numa analogia, por urna substituição sêmica que desvela aspectos insuspeitados: Os fantasmas dominantes, obsedantes, virados para a coletividade (Freud, Jung, Mauron, Lacan) . E mais: A psicologia bachelariana, com seus imagismos. É uma crítica psíco-estrutural que se inspira nos seminários lacanianos.

2.7 Crítica poético-linguística. Herança de Jakobson, partindo da Estrutura da linguagem poética de Jean Cohen, e da Retórica geral de Dubois e outros autores. Analisando a impertinência do discurso

literário, a relação dos signos entre si; o saber por que um texto é eficaz; verificando o uso singular da linguagem que a literatura faz; dizendo que arte é forma (desvios que enriquecem); construindo uma teoria da impertinência (Cohen) e do desvio (Dubois)

2.8 A crítica criadora. Concorrendo ao texto literário, incorporando o literário no seu texto crítico. Seu texto (crítico) sendo uma escritura (uma escrita, ou uma Escrita). É o tipo de crítica feita pelo último Barthes, por Poulet, por Butor, por Lotman.

2.9 A crítica semiológica, analisando os códigos, as mensagens, considerando que o texto é uma semiose, um processo de significação, vendo os relatos, as representações, os níveis de substância, os planos de expressão e de conteúdo. É a crítica da conotação por excelência. Fazendo a leitura do “universo” narrativo etc.

3. Concentradas no contexto.

3.1 As críticas sociológicas (Goldmann, Lukács, Escarpit), partindo dos processos de análise das condições de existência coletiva; fazendo uma sociologia da leitura, onde ler é solicitar a outrem a produção de um discurso, a solicitação que, as vezes, se confunde com uma verdadeira imposição; assentando-se no princípio de que a super-estrutura ideológica do texto veicula uma ideologia (uma visão do mundo) que não é exclusividade do escritor, produtor do texto, de que não é responsável o autor na sua individualidade, mas que provém de uma certa classe social, cuja voz o texto traduz: Todo texto revela uma luta de classes, reflexo especular de infra-estruturas (Lukács) homologia de relações sociais (Goldmann), em que, o que se passa no texto, e o que se passa na coletividade.

O QUE SE ESPERA

O que se espera é a “cura” do pai, sua desistência, o organizar-se dos blocos da sua lei, construtora do curso do viver. Atirando-se ao espaço das estações, insiste o pai num desembainhar do tempo, no corte que vê

avançar, no desmanchar das coroas da idade perplexa, na indisciplina de seu próprio ofício órfico, na dança, sua evolução em planos sucessivos da coreografia do ir-e-vir-se, sempre, sem esperar um fim, ou esperando o filho, até nos momentos de suas apresentações, aparições momentâneas, mas com brilho e poder, afastado-e-perto dos que ainda (?) ama (?).

Com seu engenho aquático, ele perfura o tempo (“o que é, é saudade” Grande Sertão: Veredas), miserável mas glorioso, na sua recusa, no seu universo flutuante, com/sem distúrbios: Só assim parece explicável que ele não suma, nunca, de todo, e nas vezes em que aparece continuar a ser no longe-e-perto do amor.

Sua “viagem” deixa o trilho virgem de um sem número de estragos. As vozes enlouquecem (o que é que vão pensar? diz o discurso do Outro), desciam em desconversas, explicações, hipóteses e lendas: Mitos? O pai é um Mito. Fundamental. As vozes abrem, repetidamente, o avesso da antífrase, secam infelizes, caem melancolicamente, em depressão, querendo - ainda - conservar o rosto da figura (ousaram o Ousado? o Supremo Sonho?). Qualquer índice que por ventura apareça é analisado, interpretado, o enfoque muda de mão, se prolonga, intrinca o seu percurso, no aveludado de conversas sigilosas, silenciosas, da imaginação secreta enredada no solo do tempo, no desconhecer da conjunção das estações da vida, de onde vem o vento do esquecimento, que atrofia o invólucro do presente nunca ofertado, e vem a chuva e a arrasta para o chão sem fundo dos baixios e vazios. Que aconteceu? Desconversam vozes. E se silenciam, desaparecem. Confusas e tristes. A tristeza das vozes do discurso, exiladas da albergaria da tradição: O ar cheio de signos, de cantos, de cantores, de lamentos, de fagulhas e respingos, de ninhos fugidos, não se encontrando mais, no ar do abandono da inexplicação, o condicionado nas calhas da velhice, na história, na humana, na amortecida Ida, pelo fluxo do não-permanente, do vir-a-ser. Vozes perplexas do não-lugar. O código das vozes da perplexidade.

O SIGNIFICANTE

O **significante** é o pai-canoa, que se desloca, com seu desígnio funesto, violando, entre outras, uma lei: A da intersubjetividade, em que se motivam a união dos membros sociais. A complementaridade de substituir o pai, por parte do filho, tem o patronato de teses psicológicas, psicanalíticas, políticas, antropológicas, sociológicas, históricas. O rio dá, à paternidade, um novo sentido para sempre: O pai mergulha (retorna) no inconsciente, que é o discurso do Outro (que dirão as vozes?). Os sujeitos (pai-filho) devem revezar-se, um sendo substituído pelo outro. Qual o lugar desta substituição? Que vem representar o puro **significante** pai-canoa? (Sobre a primazia do **significante**, ver Lacan: “Seminário da carta roubada”). Ir para o rio: Ir é dolo. A matéria social não quer que ninguém vá, pune a ousadia de sair para nova dimensão. Os problemas se imbricam, na procura dos fins de restituição do pai à condição paterna. O pai deve ser reconduzido, ao seu lugar na canoa com a mãe (canoa fálica). O filho se sente culpado por desejar a morte do pai, seu afastamento da mãe, o deslocamento com sua fálica (Lacan) canoa. O pai se afasta com sua fala, isto é, com sua canoa. A canoa é a transposição da fala paterna. Quando o pai manda fazer a canoa, está erigindo um monumento ao Falo (que é transposição de sua fala, de seu silêncio e de sua falta), emblema daquilo que se retira da mãe (para sempre no sêmen das águas femininas). A fala nadará, daquele momento em diante, no grau de feminidade pura. Neutralizada pela horizontalidade em que se deita, a fala desaparece na semiose pura da liquidez da mulher aquosa da mãe d'água. A fala retorna àquele estado pré-uterino, o do espelho do rio humoral, placentário. A canoa, o objeto perdido, ao qual se pede, e perde, aquele dolo (fálico).

Um excesso seria restringir a fábula ao uso da tridimensionalidade interdita do rio, apenas.

O uso é o da fala familiar, que se aparta da casa, que se afasta, que se cassa. Ausentando-se, com sua canoa, o pai resolve retirar do núcleo familiar o dom da fala, em que se sustenta na ordem simbólica da civilização escrita. Mas a retirada se dá tardia (a ordem simbólica já instaurada no narrador filial) e assim, o que se lastima é a perda de origem da fala, tardia, castrante (a fala sem origem se perde, se prostitui, se desconsolidada). Na brecha do rio se inscreve a escrita da Fenda, a escrita clandestina, esquecida de seu miolo, de sua semente.

Esta complexidade de verdade do texto não se simplifica, mesmo amputando partes, membros da estrutura (crescem outros). A complexidade da verdade não promana dos resultados da interpretação (que só faz levantar o pano), e não se trata de conseguir, na leitura, resultados mais complexos, ou confusos. O pai se repete durante o texto (“nosso pai.”), poesia é imagismo e ecolalia (ou tendência a repetir automaticamente sons, palavras ouvidas). Esse pai que repete é a pulsão, seu ritmo. Seu brilhantismo temático. Acresce que se escreve este texto interpretativo num estado de total liberdade, de descompromisso, o que não deixa de ser: Liberdade com respeito às leituras consideradas corretas. Só há um endereço: O leitor, na estima e reconhecimento. Vamos escrevendo o que nos ocorre. Assim o rio tem a dimensão da linguagem que vai aparecendo (essa leitura se vai fazendo à medida que os acontecimentos teóricos vão ocorrendo), a saber, a linha discreta e segmentada do fluxo do inconsciente, que é o discurso das vozes, que vêm do rio. O pai habilita o filho, empresta a sua voz e o seu discurso, na cadeia significante do jogo do ir-e-vir da canoa paterna... Seu lugar levanta incidências imaginárias, que a leitura vai registrando, à medida que lê.

A CONFIDÊNCIA

A voz do narrador é uma confiança, um testamento, e um testemunho. Uma prática (honesto, mas mentiroso), de fazer-se, e fazer-nos enganar por uma estória, ficção. “Fazer-nos, um ser de sua ficção, verdadeiramente enganar” (Lacan. Escritos, p. 28). “Ce serait bien là le cornble où pût atteindre l’illusionniste que nous faire par un être de sa fiction véritablement tromper” (Lacan. Écrits 1, p. 31 A tradução portuguesa assim foi feita: “Seria isso o máximo que poderia atingir o ilusionista: fazer-nos, um ser de sua ficção, verdadeiramente enganar”, p. 28, grifado nos dois textos). Engano, de modo verdadeiro (verdadeiramente enganar), finge que nos ensina, o segredo (do narrador), ou "um segredo" (do personagem).

A DIMENSÃO

A Terceira Margem do rio é a dimensão insuspeitada da liberação dos traços dos limites, onde se marcam os passos finais de tudo aquilo que é como deve ser. São os valores e imagens do que sobrevive, em todo espírito que se sente vizinho daquela marca, daquele paraíso perdido, daquela figura insistente de que há um círculo, um circuito sagrado além das nossas próprias possibilidades, onde a salvação é uma estrada. O fenômeno do rito, do excluído, do sagrado.

Mas é, também, a Terceira Margem, o lugar da Nau dos Loucos, da louca nau da loucura, estranho barco que desliza na História da loucura de Michel Foucault, STULTIFERA NAVIS. Ao mesmo tempo nau dos loucos, nau dos príncipes, nau das batalhas, nau da virtude, pois, a História da loucura na idade clássica, ou História da loucura, não é, simplesmente e apenas, uma história da loucura, mas uma louca história, ou uma história louca, história da loucura histórica, história da loucura da História.

Loucura, História, assim se dissemina a loucura do rio, onde escorrega. Brandamente.

A LOUCURA

Desde 1300 os loucos eram freqüentemente confiados a barqueiros para se “livrar a cidade”. Confiar o louco a um barqueiro, que segue para longe, é ter a certeza de que o louco será encaminhado a si próprio, entregue à sua própria loucura, prisioneiro da própria partida. Mas “a isso a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: Ela leva, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: Nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último... A água e a navegação têm realmente esse papel. a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu... Esses temas são estranhamente próximos do tema da criança proibida, maldita, encerrada numa barquinha, entregue às

ondas que a levam pai-a um outro mundo...” (História da loucura). O louco é a alma da barca, o navio fantasma de Poe, que se lê no “Manuscrito encontrado numa garrafa”: “O navio e tudo o que ele encerra estão imbuídos do espírito do Passado... Tudo, na vizinhança imediata do navio, é a treva da eterna noite e o caos da água sem espuma... prodigiosos montes de gelo, alçando-se para o céu desolado e assemelhando-se às muralhas do universo” (Poe. Poesia e prosa, p. 11).

Louco que "mergulha nas águas do poema". Diz Augusto Meyer, em "Le bateau ivre: análise e interpretação" ("Textos críticos", São Paulo, Perspectiva, 1986) que o "batel desgarrado, já sabemos que é tema de Edgar Poe em A Descent into the Maelstrom e em Gordon Pym; [...] Pois no Magasin de 1870 há uma narrativa de viagem nas costas da África, em que os marinheiros referem o aparecimento de uma ilha flutuante, aventando um deles, menos supersticioso, que talvez fosse algum promontório separado do continente por ação de um terremoto [...] A tradição das ilhas flutuantes vai entroncar em Homero; Ulisses, na décima rapsódia, trava relações com o governador dos ventos, Éolo, que morava numa ilha flutuante, chamada Eólia. Victor Bérard explica a gênese do mito com as ilhas vulcânicas, cercadas geralmente de pedras porosas e leves, que formavam uma verdadeira cintura flutuante. [...] Quanto à singularidade do título: Bateau ivre, Jules Mouquet, em nota publicada no Mercure de France de outubro de 1935, chama a atenção para um artigo do mesmo Magasin Pittoresque (setembro de 1869), sobre um estranho fenômeno observado nas costas da Sicília, a “Marubia”, ou “mare briaco”, isto é, “mar embriagado”: em plena calma do mar, agitam-se as águas, numa brusca elevação de nível, presságio certo de tempestade.”(pp. 34-40)

OS LIMITES

Quais traços, limites (limite lacunar embora) desta crítica que se está escrevendo sobre A terceira margem do rio? Os fundamentos da hermenêutica (da interpretação), da teoria literária. Não uma exposição particularizada, setorial, limitada (os limites?), a um

determinado modo de investigar (este não é um texto de ficção, é um texto crítico; esta não é uma crítica presa, mas uma crítica livre, liberada, sem compromisso, que se quer fazer como um livro, que possa, entretanto, ser lido como um livro de ficção: A ficção de uma crítica livre, liberada, em que o sujeito, o texto, elaboram juntos uma literatura de segunda instância: A literatura “questiona” o real, a crítica “questiona” a literatura).

Assim revela-se uma decisão, uma escolha, um risco (este é um texto crítico?): Uma atitude e uma concentração, para que não se perca o leitor, os textos, numa pluralidade disseminada — a concentração, no conto roseano — para que não nos esqueçamos de nossos olhos, no panorama amplo das variedades, das vias de uma ciência que, imersa no mundo do pensamento ocidental, abrange-o e — de través, da escrita — é capaz de um questionamento quase infinito.

A proposição se dá em razão do limite (ilimitável) do alcance da teoria literária do texto roseano, sem pecar pela omissão de escrever tudo o que nos vier, nos chegar, sendo sugerido, pelas lembranças do texto (e pelos seus-meus esquecimentos), irrestrito a todos os textos lidos, imaginados. Através do conto de Rosa se poderá lastrear todo o percurso teórico e técnico,

porque o sentido do conto, seus sentidos, é amplo, radical.

Consideremos que há três tipos de discurso:

1. Discurso representativo-científico.
2. Discurso que se vê a si mesmo como produção de sentido.
3. Discurso onde se inscreve uma reserva (do ser do ente).

O discurso que se vê como produtor de sentido (geno-texto, diria Kristeva) é concorrente ao próprio texto poético de que é meta-discurso, meta-texto.

O discurso da reserva (no sentido heideggeriano de “retraimento”) é um belo discurso hermenêutico, que faz a escavação do sentido.

Eis aí: A proliferação dos discursos das diversas ciências do discurso. Procura arqueológica, nos fundamentos, em que tudo se funda.

E se aprofunda. A área de questionamento ontológico (refere-se ao ser; e não ôntico: Que se refere ao ente) , fundamenta todos os outros, pretende criar as bases de edificação da própria condição de pensar, das condições em que se formulam indagações sobre a natureza dos fatos do inundo. O discurso ontológico procura o “porquê” inicial,

inaugural, de onde salta a luz que ilumina os discursos das ciências (discurso representativo-científico), e irradia um texto que, na produção da força do que diz, deixa entrever (como na Caverna), entre as sombras, a subsistência da poesia que diz, e interpreta.

A canoa é um significante, isto é, um ente. Esta canoa é o significante do pai, do Pai. Tomemos o caminho da canoa: O ente e ‘o’ nada.

Este nada não é; o nada que se erige a partir da partida da canoa do pai. Não é, somente. É algo mais

anterior, mais nadificante, mais para trás da possibilidade de pensar.

A canoa inaugura, com sua reserva, um estatuto nadificante. Ela se retrai. Ela se retira, do nível da margem primitiva (da existência), mas não recai na margem segunda (da não-existência), perde-se num vazio semântico (a margem-terceira não existe). A canoa, ali, passeia na semi-existência de seu não significado, na não-significação. A canoa é um Não. O poderoso Não. O interdito.

Ressaltemos um fato: A introdução, da canoa, no terreiro nadificante.

Não que a canoa não seja matéria, mas sim que não-seja o que é:

Significante do Pai. O significante em reserva.

Tema de uma correspondência escrita com a canoa: Ente/nada.

Do nada, nada se pode dizer, o nada não é. Que fazer ante este vazio do significado? (nada de significante). Pois o Nada é a Omissão, não só de significado, mas também é um não-significante (a não ser margem direita ou esquerda, nada). Pois se o “conceito” nadificante em nada repousa, no significante terceira margem nada é, e, por isso, não-instituído (como, aliás, não é a Terceira feira, de João Cabral) como algo que se tem em mente impossível, algo sobre o qual não se pode ter uma idéia. Nada, em última análise, e no fim das contas, não é nada, não-nada, nonada, omite-se do pensar. É a eliminação.

De que, então, fala o conto? Diz o mundo, isto é, o mundo do homem.

Em outra palavra: O texto dá conta da existência de um modo "particular" de existência, a existência-enquanto canoa.

Existência é o modo particular de ser do homem. O modo que traz consigo um sentido — o sentido do seu mundo — e um aliado — a co-existência. Tanto o sentido, quanto o aliado, valem zero no que se refere à existência-canoa.

Na filosofia se definem falar e dizer, num certo sentido: O falar remete ao falante, o dizer remete as coisas mesmas ditas.

Ora, o narrador diz o mundo, inscrito na curvatura do caminho que leva ao rio (“Fiz que vim, mas ainda virei, na gruta do mato, para saber. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar”). Diz o mundo histórico (no sentido em que Dilthey a vê, a história hermenêutica, como compreensão).

Pois, se o narrador diz um mundo que inexistiu, está quase a ver o mundo retraído do pai (“Nosso pai não voltou”). O contexto conhecido pode vincar a possibilidade de uma libertação da grelha conhecida, rígida. Aponta para o além dos esquemas. Virado para o lado vestibular, translato, banda incontestada e abrigo enriquecedor do estranho lugar de labor do pai: O empenho de viver do pai (“Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos”), a narratologia louca de um objeto lúdico, instrumentado (“Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa”).

O PAI POSITIVO

Pois se o narrador diz o mundo que existia (“Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo”), o que ele diz, no texto, existe em correlação com o real, com o sertão, ali é o real mesmo que se está dizendo, o próprio, de viva voz, com a existência (“nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio”) à beira do nada.

“Nosso , nossa , nossa (mãe), nosso (pai) , nossa (casa) , na margem primeira restam os nossos que restaram. A esta possessividade se opõe (a tudo ele se opõe) o pai. O primeiro parágrafo é uma apresentação do pai nosso (“Cumpridor, ordeiro, positivo”). Rasga o véu do texto com este “positivo”, em se tratando do pai. Da negatividade (não absoluta, mas relativa), ele nos chega como positivo: O pai é a posição positiva do real, do que não é vão e inútil, contraste entre o útil e o supérfluo (Comte). Positivo significa o real, que opõe ao quimérico (Comte). Homem positivo é, pois, utilitário. “Para ser, cumpre, ter algo positivo” (Condillac). Positivo é o que organiza, não o que destrói. E dado à experiência, baseado nos fatos (positivos) , nas verdades positivas. É um “estado de positividade”, aquele que busca unicamente as leis dos fenômenos, renuncia ao descobrimento da origem, do destino, da natureza dos seres. O positivo é certo, bem estabelecido para nós

mesmos, positivo ideologicamente, estabelecido, instituído, como valor de moeda corrente, fixado por lei. Coisa que existe de fato. A negatividade, ao contrário, é a recusa da existência (“uma invenção livre, e nos liberte dessa muralha de positividade que nos encerra”, diz Sartre) . É a negatividade (a ausência). É o obstáculo, o sacrifício. Esse Pai Positivo é um significante, um ente no mundo fenomenológico. Procura ser, na reserva, no interior do inter-dito, porta-voz do Ser que tudo dispõe para que tudo seja, e para que edifique sua existência. Na experiência da leitura do texto se proclama a existência mesma, é o ente mesmo quem grita na escrita, e que oscila, deixando-se perceber, no movimento de oscilação de sua presença indefectível, as suas extraordinárias relações com o nada de onde ressalta, como que pula na metonímia, que ostenta atrás de si — O vácuo. O ente, ao qual para o nada é a sua luz, tem uma sombra invisível atrás de si, como as trevas dão à luminosidade da luz sua presença intransponível. A ausência pela presença.

A ESCRITA ENGRINALDADA

A marca do destino deste texto roseano lido de raspão, não estimula uma escrita engrinaldada, coroa de triunfo. É uma escrita outonal, discernível na outra margem de uma demanda triste, demitente, delonga, e um adiamento, deixa, resta na outra delação do aniquilamento, expatriado, de expectativa, de contravir, de expaternado, é a confissão de um cogito isoladíssimo, um dique, uma castração, uma retroação no tempo (infantil: “Nosso pai”), sem diretriz, indolente, finalista, longe da longínqua porta de luz paterna, sem a harmonia dos movimentos do pai, sua liberdade, que levita, sua ligeireza liberta, sua desobstrução e emancipação, pelas estradas interiores do rio.

O discurso do filho é um vôo cativo, uma funda e inexplicável atração por aquele sombrio e tenebroso símbolo, vendo-se tolhido em pleno deserto de licença, demandando pelos meandros do rio, pelo brejo vaporoso, tem necessidade dos abismos de horizonte, onde se entabula o pai da narrativa, os rumos aflitivos do rio, — o narrador tem a

imaginação perturbada por aquela poda taumatúrgica que o impele para o rio de seu pai, para o discurso dele, e seu percurso.

AINDA A TÉCNICA

Barthes (S/Z) propõe a matéria semântica, pois, de várias escritas, de várias críticas: Psicológica, psicanalítica, temática, histórica, estrutural — convivendo, ao mesmo tempo, na interpretação. Cada crítica compete entrar no jogo, dar o seu lance, não se respeitando, pois, o texto. Corta-se o testemunho do texto, corta-se a fala natural do texto. Divide, como já se disse, o texto em lexias, divisões naturais ou arbitrárias: Divisões sintáticas, retóricas, anedóticas, frases, segmentos, fragmentos sintáticos, sintagmas completos ou não, palavras. Esta divisão faz o picadinho do texto, vai e volta, interrompe o seu fluxo, o seu suspense, para o levantamento do inventário, da explicação, para a realização analítica, e posterior interpretação (que pode estar paralela) para as digressões, para os furos dos códigos. Interrompido, assim, o fluxo do texto, este é inapelavelmente interpretado, provocado, deslocado.

Barthes realiza um levantamento de vários códigos.

O código hermenêutico é o conjunto de unidades que articulam, de maneiras diversas, um enigma, uma pergunta, os acidentes variados que podem preparar a pergunta, atrasar a resposta. Ou: Formular urna pergunta e levar à sua decifração. A terceira margem do rio, o título, é o primeiro ponto deste código hermenêutico: Que lugar é este? O que vai acontecer ali? O código hermenêutico é a voz da verdade. Exige do leitor um esforço de deciframento, desperta unir interesse. O próprio código consiste no seu deciframento, em seguir, no fio d'água da narrativa, os termos formais que constroem o enigma: Seu centro, sua formulação, o retardamento de sua resposta, enfim sua revelação, ou não. Para que a narrativa se prolongue, entre a pergunta e a resposta, há um espaço reticente, feito de logro, de equivoco, falsas pistas, semi-desvelamentos. Retardar a verdade é constitui-la, pois esta não é aquilo que é, mas aquilo que se espera, aquilo que é a recompensa, o que se obtém ao final do texto, sua gratificação.

O título (A terceira. . .) propõe, deste modo, o primeiro termo que só se

explicará depois: Que é isso? É isso possível? As perguntas serão, pelo critério crítico, respondidas adiante, quando se contarão os fios de que é feita essa renda, o rendilhado narratológico. O título é, assim, um enigma, elemento de um código hermenêutico (enigma e decifração) o primeiro. O texto roseano é um supra-enigma.

A palavra terceira (diante da qual um rio não tem mais dois lados, duas margens que se possam atravessar de canoa) , implica uma outra coloração, uma conotação: A da imprevisibilidade (a tridimensionalidade do rio), portanto um sema (unidade do significado). sema da imprevisibilidade. O código sêmico (ou significados de conotação) marca a voz da caracterização dos personagens, dos objetos, dos lugares. O leitor reconhece os semas com que o discurso constrói personagens, lugares e objetos. («Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo») . A ilusão de individualidade é dada pelo nome próprio, que recolhe todos os semas constitutivos do personagem (do pai) do lugar (do rio) , do objeto (da canoa) . O nome funciona (o pai, o rio, a canoa), como pólo de atração dos semas constitutivos do personagem, do lugar e do objeto. Por isso, o que parece como motivação psicológica (caracterização, veracidade) é, na verdade, uma decorrência, uma imposição estrutural: É o “texto” que decide.

As lexias levantam, no texto, unidades do campo sêmico e do campo simbólico. Os semas erigem um código sêmico. Os símbolos se articulam num código simbólico. O conto esquipa um ajuste um ludismo simbólico; o conto e, como tal, um símbolo, aquele que fere o meio de uma antítese: A antítese A/B se transforma em A/?/B. Perturba a compreensão das coisas. O escritório da escrita está no meridiano medial, no entre-margens, na transmarginalidade. É a «meia-verdade» da literatura. O Meio e um símbolo (de quê?) e inaugura um código simbólico.

EXEMPLO CRITICO

“Do que eu mesmo me alembro...” — esse pai e uma lembrança desdobrada, mítica, bordada de esquecimento. Figura esgotada, obsedante, esse pai herança, movida, que se perde, um perdido, um

privar-se de. Ser construído (pelo código dos semas descritivos). Não se diz: É a ausência.

“Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava. . “ — o pai é uma figura, não existe, vive através de um laborioso construir-se de carência.

«...mais estúrdio nem mais triste...». (A tristeza metonímica do filho) , “ . . . do que os outros” (é o Outro, não “os outros”), «... conhecidos nossos »(o pai é o desconhecido, perda de programa, de origens). “Só quieto”. (Sua quietude é o “quid”, sua quüidade: De poucas conversas, conseqüente, mas sem costuras, fascínio fantasma, movimento para dentro (de si, do rio), numa idolatria que se escreve no que ele não explica).

“Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente. . .“ Mãe metonímica, jogo em que se disfarça a angústia, a ânsia do “regia”: A mãe rege! O rei. O narrador não narra: Lamenta. Sua fortuna (sua desgraça) é ter esta mãe que regia”, num deslocamento do filho para a mãe da herança fortalecida, inconquistável, a mãe consagra deslocamento, giro, revolução significativa: Desagravo surpreendente, a mãe toma o lugar do pai, sempre antes, preme a gente , pauta as regras do jogo familiar: «minha irmã, meu irmão e eu»: Tríade formada de subjugados esmagados (é amostra), a saída do pai e uma cirurgia, codificada em mandamento lesivo: A mãe regia”, estruturava e dispunha de um sistema, a saída do pai é à custa de uma incisão incicatrizável: Toda a questão do conto é a questão familiar brasileira. O escândalo familiar., a mãe regedora e o pai esporádico, acidental, quieto, que se retrai. A estrutura já está formada antes da saída do pai. num murmúrio do filho pelo regimento da mãe, discurso mal nascido, mal sofrido. O que salva o primeiro parágrafo (apresentativo) é o dito final: «Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa» . É a ponte significativa da libertação do pai do discurso do filho, discurso da espera.

TERCEIRO GOLPE DA TÉCNICA

Nos capítulos anteriores, referimo-nos aos códigos hermenêutico,

sêmico e simbólico. O quarto código que atravessa S/Z (Barthes), código cultural, ou de referência — é a fala proveniente da voz coletiva da sabedoria humana (podemos chamar de código proverbial, código do senso comum) — voz da “pequena ciência”, referência ao Livro, saber estereotipado, convencional, “do tipo literário, histórico, fisiológico — formas de ideologia” (Cf. a frase: “Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas?”).

O quinto código habitável no livro de Barthes, chama-o de código das ações, é o código dos comportamentos, a voz do fazer, organização de tudo aquilo que age como narrativo, é o código proiarético (faculdade de deliberar sobre a procedência de uma conduta), apresentado numa ordem lógico-temporal — o que está antes é a causa do que vem depois, consecutivo e conseqüente — a ação é deliberada pelo discurso (não pelos personagens) e pode ser de qualquer natureza, e a armadura do legível”, material de uma análise estrutural: ‘Uma lógica cultural preside a organização da narrativa: A lógica do provável, do empírico, do já-feito ou já-escrito, em resumo, do estereótipo. Esse código congrega as “funções (sentido proppiano), que podem ser de dois tipos: Nucleares e catálises” (Maria do Carmo Fandolfo, Análise da narrativa. In: Teoria literária, Rio, TB, 1975), “se référant à la terminologie aristotélicienne qui lie la praxis à la proairésis” (Barthes. S/Z, p. 25).

O código das ações ou dos comportamentos encadeiam a narrativa. Assim, se o personagem encomendou a canoa especial, a ação é “encomendar”. As ações nucleares são conseqüentes, fortes, alternativas, articulatórias: “Encomendar”. As catálises, expansões do significado, comentários, variações e minudências, é a modificação. aumento de uma reação, de uma atuação, de uma substância que não se alterava no processo. A catálise, a variação do tema: Sua liberdade sintagmática, a união de palavra nuclear com suas probabilidades: «Encomendar—esquecer não posso». «Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, ... grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder -ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta.»

O código hermenêutico consiste na formulação de um enigma, uma

fórmula que se retarda e por fim pode-se esclarecer (ou não), pode-se revelar. O código dos semas se distribui no fluxo do discurso caracterizando os personagens, os lugares e as coisas. O código simbólico também se dispersa no discurso remetendo o texto a um outro lugar de texto, desloca o discurso. Pois a um texto narrativo, é impossível atribuir uma origem, um ponto de vista, a origem da enunciação, indeterminável, o texto e um entrelaçado de origens: Adstrita à narrativa do rio, com uma volubilidade algo escandalosa, a fala do pai se espacializa, de maneira vaga, geral, complexa, no discurso do interdito, do entre-dito (discurso do rio): Sob a pressão da lei de dados substitutivos, onde as sedes das indagações se deslocam para a infância, a fala do filho (a falha do filho) só pode emergir de um entrelaçamento consideravelmente complexo, determinando a irrupção de sua culpa, num conceito auto-crítico, brilhante, altamente esclarecedor; o filho, e sua falta, marginaliza o rio (resta na marginalidade do simbólico), é a tentativa de ingresso, numa ordem pré-simbólica, de significante a significado; o filho anseia o barqueiro, no limiar. O pai realiza um semi-discurso: O que se retrai da fala, a anti-fala. O filho não mergulha neste simbólico pós-narrativo (o filho é o narrador, mas não ousa assumir a narrativa trans-real, inter-dita do pai). Na dialética de substituição, nome que não exprime uma redução, mas um desdobramento, o filho não depõe o pai (de sua Loucura? do poder de seu Reino? do reinado do Imaginário? O simbólico não acede a Ali, não puxa a toalha da fala) para substituí-lo — código hereditário — nesta genética de liberdade e de loucura. O filho permanece filho (estado pré-simbólico) , não ascende a pai (estado de ser investido das ordens) , não revoluciona o dizer, nem se resolve na assunção do poder de pai. O pai, na sua recusa, desloca o poder para o Meio, para o Quase, o Semi, o Impossível, onde forças emergentes oscilam a normalidade do código. O código paterno se faz paralelo ao estado codificável, o secreto, o irrevelado, o recusado, no calar-se. Esse pai transforma-se numa margem, é o Outro retraído, negação de identidade progressiva, numa desidentificação primária. É imagem em que o filho não se reconhece, é vazio sempre vazio, a brecha e uma “hiância”, a falha entre aquilo que falta a ser, aquilo que é um buraco, um vazio, — e o complemento materno. O pai é um duplo do filho, mas o filho desse espelho. E assim se fez.

LIBERTAÇÃO E ALIENAÇÃO

Embora nascido na década anterior, Diadorim representa a individuação violenta e o movimento de revolta da década posterior de 1960 que vai dos Beatles à revolução dos estudantes parisienses, passando pela contracultura e pelo movimento hippy. Diadorim sai do sertão para um pórtico de universalidade que só a “grande” literatura (e não a “trivial”) possui. As qualificações do texto, seu valor formal na acusação e negação da realidade se baseia na transmanência artística, no fato de que a arte se emancipa do social. A arte cria o mundo que vai negar ou acusar o outro, o mundo da realidade: o compromisso político da arte parte de uma prévia alienação, a realidade é sublimada como veículo de função crítica. «A transcendência da realidade imediata destrói a objetividade reificada das relações sociais estabelecidas e abre uma nova dimensão da experiência: o renascimento da subjetividade rebelde (MARCUSE, Herbert. A dimensão estética. Lisboa, Edições70, 1981. 93p.).

Essa “subjetividade rebelde” é a individuação máxima de Diadorim, a negar a realidade na travessia da Terceira Margem. A “forma estética” é, portanto, resultado da transformação de um dado conteúdo social “num todo independente”. A obra é assim extraída do processo constante da realidade e assume um significado e uma verdade autônoma”. Representando a realidade de onde é extraída para tornar-se autônoma, a arte denuncia a realidade de fora, através mais da forma do que do conteúdo: É a forma que subverte “a sua contribuição para a luta de libertação que reside na forma”(idem).

O problema estético é que o real é definido a partir da desrealização da obra de arte. O monopólio da realidade é quebrado para se questionar e se definir o que é real. “O mundo fictício da arte aparece como a verdadeira realidade”, já que nesta os indivíduos se acham alienados.

A posição de Diadorim definida para a vingança da morte de seu pai, a ambigüidade de sua condição, seu direcionamento para a morte, tudo o leva a uma condição alienante. O exercício de liberdade é, nele, uma condição de alienação: “só como alienação a arte cumpre sua função cognitiva”. Diadorim é, portanto, mais vítima (portanto mais alienação) do que herói (do que progresso). Sua condição romântica e travestida atesta um alto grau de negação do real (embora Diadorim esteja verossímil no romance), mas é o romance como um todo que é transreal, que se aliena do monopólio da realidade. Na contextualidade do mundo ficcional do romance, a libertação tem como preço a morte final (que a culpa é sempre certa, disse Kafka), como morte-suicídio, como procurada e sabida (tal como a de seu irmão Aquiles). Nossa morte não é trágica, pois inconsciente algo vago e adiado. A catástrofe inconciliável é a morte com data marcada, a morte querida, conhecida. E Diadorim já se sabia morto, privado de ser: não-ser: nem podia assumir sua verdadeira natureza, nem negá-la. Diadorim superou sua morte, sua negação. Na superação de si próprio reside seu maior protesto, como superação da realidade, como alienação revolucionária libertária. “Carece não ter medo” significa, aí “carece morrer” (que a culpa é sempre certa). A superação da morte revoluciona a realidade porque se choca com nossa natural sede de viver. Fomos programados para viver, assim como fomos programados para ser controlados (não para o controle). A individuação violenta de Diadorim parte da subversão desta ação volitiva em prol do superar da consciência política. A violência se organiza para que a racionalização, o controle e a repressão engendre uma violenta auto-repressão, como a de Diadorim. A superação desta auto-repressão só se dá na morte certa. Antes a ruptura da destinação dos deuses no Olimpo, agora a ruptura dos dígitos dos computadores. A morte é subversiva, embora alienante. E a arte subverte com esta alienação. A morte é a negação da vontade de segurança individual, a quebra dos eixos do condicionamento. A morte é a superação por antítese da consciência comunicativa e da consciência política. A morte mata a ironia, mata a tragédia (antes da solução cômica). A morte antecipa o irresoluto. Somos prisioneiros (diz a morte) do sistema de vida que nos foi dado pronto. Nada somos (embora é o todo que desejamos): “Não somos nada, tudo é que procuramos” diz Hoelderlin. Temos de tentar ouvir nossa

determinação e nossa esperança. Já dizia Croce: «...a arte é visão ou intuição. O artista produz uma imagem ou fantasma, e o que gosta da arte dirige a vista ao sitio que o artista lhe assinalou com os dedos, e vê pelas janelas que este lhe abriu, e reproduz a imagem dentro de si mesmo (CROCE, B. Breviário da estética. Madrid, Mundo Latino, s/d. 209p.).

E as janelas que Diadorim abre dão para o vazio inevitável, subversivo porque descondicionante, o “vazio habitável” de que falou Barthes. A morte de Joca Ramiro aparece como necessária, esperada, graças ao fatalismo nihilista do jovem Diadorim, posto em situação de superação do código. Sua emancipação não poderia deixar de ser trágica.

Diadorim sabe de sua condição anormal de mulher travestida de jagunço, situada fora daquela linha que caracteriza a transgressão da condição humana. Sua paixão é a sua alienação guerreira, sua paixão é sua queda. Sua paixão põe em risco o código, programado por seu pai (Diadorim é mais filho do Pai de “A terceira margem do rio” do que filho de Joca Ramiro): o risco da transmarginalidade da Terceira Margem do Rio que põe em risco o totalitarismo do todo controlado. A paixão é incodificável. Não é previsto o recurso à paixão: Por isso Diadorim faz com sua morte a superação da reivindicação dos direitos da paixão. Diadorim é força bruta, a força instintual, da animalidade revoltada, a força bruta da natureza indomável.

Não é bem a morte que é posta em questão, mas a forma como a morte é posta em arte. A da morte (“Não há morte, só há Fedra moribunda” diz Goldmann), a morte artística é a morte posta autônoma, a morte alienada na dimensão estética da obra, a morte objetivada no personagem. É a morte artisticamente estilizada. Não é apenas a morte, mas a Morte na Arte! Essa sim que tem força de propor mudar a realidade. A libertação só é possível se a destruição e a violência puderem ser rompidas. A liberdade é o tema básico de toda grande arte. Toda grande arte opera a partir de uma determinação libertária. Não há arte sem liberdade. A libertação é um pressuposto apriorístico da arte.

Entretanto, a arte é pessimista. Toda grande arte é pessimista. Assim como a arte trivial é agradável e otimista. Como a propaganda é

otimista. O pessimismo da arte reside no fato de que a libertação não tem exemplo atestado na História, nenhum fato verídico. Nenhuma sociedade se libertou outrora. Será a liberdade um projeto condenado sempre ao tûmulo do futuro? Existirá a liberdade sempre teologicamente apontada a um eterno porvir? A arte é pessimista, não raro entremeada do risco da comédia. Toda arte tem uma ponta trágica. Mas o pessimismo radical da arte não é “contra-revolucionário”: serve para advertir contra a consciência feliz e alienação. Esse pessimismo impregna até a arte que tem a revolução como tema (como é o exemplo da peça de Büchner e o filme *Waydja, A morte de Danton*). A arte por isso não pode representar apenas os interesses da classe trabalhadora, pois supera a consciência de classe. O subjetivismo da arte não pode ser acusado de burguês. A arte, desde Aristóteles é considerada no seu pendor para o universal. Sempre alienada, mas nunca reacionária. Não há grande arte reacionária, porque toda arte é por força de sua própria definição uma revolução superadora. Fora das determinações de classe ela visa uma sociedade sem classe porque não tem consciência de classe. Ter consciência de classe (mesmo operária) sempre é ajustar-se numa sociedade dividida em classes. A arte vê a humanidade como um todo orgânico universal, visiona a humanidade concreta (mesmo se si considera classe operária como a “classe universal”). A arte radica numa natureza anterior a consciência de classe. Por isso, a arte de *Grande Sertão: Veredas* radica seus impulsos primários Eros e Thanatos, na sedução do seduzido, na sexualidade e assexualidade, no desejo, no Pacto, no ódio e na paixão. Os instintos básicos têm base subversiva, uma energia destrutiva e agressiva altamente redentora da narcotizada sociedade controlada. Principalmente dentro do ideário revolucionário da década de 60. (*Grande Sertão: Veredas* pode ser visto por esta ótica), dentro dos programas libertários da década de 60. O homem não está só condenado a liberdade, como disse Sartre, como também a liberdade lhe é roubada no mesmo ato de liberação. Sejam realistas, diziam os estudantes de Paris, queiramos o impossível. Esta frase poderia ser dita por Guimarães Rosa. Pois a liberação instintiva está na base de uma mudança do sistema de necessidade. Rosa não está afastado de Marcuse, por sua época. Por isso o termos de tomar a estética de Marcuse para a hermenêutica de Diadorim. Diadorim é a Droga.

A arte é autônoma, “e independente” da realidade: mas a realidade continua presente no mundo autônomo da arte como “matéria-prima” para a representação. E a arte se transforma nesta representação. A sociedade na obra, transforma-se num campo de possibilidades disponíveis, possibilidades da libertação. Para um dos maiores romances do limiar da década de 60, só pode haver uma estética revolucionária. Não há classe oprimida na década de 60, época do capitalismo avançado: só há opressão. De todos. E como arte é forma, o caráter revolucionário da arte não está no que diz, mas no como diz aquilo que é dito.

Por isso Diadorim aparece na nossa leitura tão destruidor. Diadorim, de múltiplas mortes. Mata quem matou seu pai: quem matou seu criador; e como era criatura criada para um determinado fim destrutivo (para por exemplo matar Hermógenes), Diadorim é um robô rebelado; o monstro matou o medico que o criara: o programa matou o programador; vazio negativo, o nada habitável revolta-se contra o pai do sistema controlador e manipulador, Diadorim também, e por isso mesmo mata quem matara antes; mata seu pai que o mata antes, destituindo-lhe da vida biológica dos instintos; Diadorim mata quem matara a mulher Diadorina; Diadorim se vinga; matando o Hermógenes, Diadorim mata seu próprio pai por uma estranha metonímia; não podendo exercer a agressividade de sua violência contra o objeto declarado, exerce-a sobre um objeto escamoteado e transferido: Hermógenes; sua vingança é tríplice: vinga o pai, vinga a si mesmo e se vinga na sua própria morte (pois Diadorim se mata matando); a tragédia de Diadorim assiste a uma sucessão de mortes. A morte aí desvenda certas «zonas interditas da natureza e da sociedade em que mesmo a morte e o diabo se incluem como aliados na recusa de se submeterem a lei e a ordem de repressão (idem, p.32)

A arte desmistifica a realidade separando-se da racionalidade visando a um fim que caracteriza o modo de produção material. Desafia a realidade. Desafia o monopólio da realidade em definir o que é “real”, e esse desafio é feito criando-se um mundo fictício, portanto alienado e que, no entanto, acaba por ser mais real do que a própria realidade. A arte tem o seu próprio mundo e ilumina este mundo a partir desta

ficção. Além disso, a arte mergulha numa dialética de afirmação e negação da realidade. Diz Marcuse que os personagens de Shakespeare e de Racine transcendem o absolutismo, os burgueses de Balzac e Stendhal transcendem a burguesia, os pobres de Brecht transcendem o mundo do proletariado. A injustiça não se dá como injustiça de urna determinada classe mas da humanidade como tal. Diadorim é o representante moderno do Édipo Rei, pois Édipo foi o primeiro representante desta culpa inocente que se encontra na grande literatura. A culpa de Édipo é a culpa de Diadorim, mesmo escamoteado nas veredas do sertão para alienar-se de um sistema tecnicamente totalitário, em que as máquinas operam como maquinismo de controle e como maquinismo de destino. A culpa revela os resíduos de uma natureza por conquistar. A natureza totalmente controlada privaria o controle de sua função controladora, de seu termo, pois o controle só se dá em termos de resistência.

A qualidade e o valor estético-literário de Diadorim reside, pois, na individuação social que realiza. Diadorim transforma os conflitos de massa em seu destino pessoal. O mundo ficcional e o mundo da realidade colidem, “possuindo cada qual sua própria verdade. A ficção cria a sua própria realidade que permanece válida mesmo quando negada pela realidade estabelecida” .

Diadorim luta contra essa privatização da programação tecnológica da alma, contra essa introjeção da dominação totalitária, contra o condicionamento sistemático da sociedade de Estado Científico, contra a definição da vida como programa e como trabalho. Pois «O capitalismo avançado constitui uma sociedade de classes como um universo administrado por uma classe monopolista corrupta e poderosamente armada» (idem, p.42).

Somente quando a arte obedece à sua própria lei de autonomia contra a realidade é que ela não só preserva a sua verdade como também torna consciente a necessidade de mudança, pois ela não pode mudar o mundo, mas mudar as consciências, e falar é agir. Diz Marcuse: «O movimento dos anos sessenta levou uma transformação radical da subjetividade e da natureza, da sensibilidade, da imaginação e da razão. Abrir uma nova visão das coisas, permitiu o ingresso da superestrutura na base. Hoje, o movimento está enclausurado, isolado,

na defensiva e uma burocracia esquerdista embaraçada apresenta-se a condenar o movimento como elitismo intelectual, impotente” (idem, p. 43).

Neste sentido, o povo é uma minoria intelectual militante, uma estranha “elite”. O novo marxismo fala do povo, em vez do “proletariado”. Mas, que é o povo, pergunta Marcuse. Esta tendência exprime o fato de, sob o capitalismo monopolista moderno, a população explorada ser maior do que o operariado, abrangendo as classes médias anteriormente independentes. Por isso, tendo em conta a narcotização da massa, a palavra “elite” pode ter hoje um conteúdo radical. Se a arte perder a sua autonomia, perderá a sua própria dimensão transformadora. E a luta se dá hoje entre arte e tecnocientificismo, entre mundo dominado e mundo libertado. Mas a arte se opõe à práxis política, porque tem seu caminho próprio. Desenvolvemos estas teses de Marcuse para rebater as críticas que se fizeram contra Grande Sertão: Veredas, acusado de burguês. Disse-se que Riobaldo era burguês (e burguês aqui significa reacionário). A revolução artística supera também estas dimensões: burguesia e operariado. E mais: acreditamos que, sob o capitalismo de serviço (exceto no Terceiro Mundo), essa diferença de classe tende a desaparecer, aparecendo em seu lugar a grande massa indistinta e descaracterizada, que cumpre livrar tanto do capitalismo monopolista, quanto do socialismo totalitário. Trata-se de salvar a subjetividade e a interioridade salvar da morte. A subjetividade não é uma exclusividade burguesa, pois operário também tem alma. O capitalismo mudou totalmente esses conceitos. «A “fuga para a interioridade” e a insistência numa espera privada podem servir como baluarte contra uma sociedade que administra todas as dimensões da existência humana A interioridade e a subjetividade talvez venham a tornar-se o espaço interior e exterior da subversão da experiência, da emergência de outro universo (idem, p. 48).

A fuga para a interioridade passa aqui a ser fuga para o sertão. « A solidariedade e a comunidade não significam a absorção do indivíduo Originam-se antes na decisão individual autônoma: unem indivíduos livremente associados, e não massas. Se a subversão da experiência

própria da arte e a rebelião contra o princípio da realidade estabelecida contida nesta subversão não puder ser traduzida para a práxis política e se o potencial radical da arte reside precisamente nesta não-identidade, então, levanta-se a questão: como pode este potencial encontrar representação válida numa obra de arte e como pode tornar-se um fator de transformação de consciência?» (idem)

Como pode a arte falar o discurso autônomo e como pode, com este discurso, representar a realidade? Por isso, Grande Sertão: Veredas é uma “auto-reflexão irracional” A arte não veicula a experiência de uma classe oprimida, mas de todos os oprimidos por todos os sistemas de opressão, mesmo os mais sutis (que são os mais radicais). A arte não escolhe um campo determinado, onde preservar a sua autonomia. Nem ocupa uma área cultural ainda não ocupada pela sociedade tecnocientífica (como é o caso da produção pornô). A arte faz parte do mundo que denuncia sua autonomia parte da realidade concreta, com a qual estabelece laços de consolidação (no sentido de dar solo). A autonomia da arte só se dá do ponto de vista da autonomia da nova consciência que ela faz brotar, na nova percepção da realidade que ela faculty. Ela faz a mimese desse distanciamento estético (conceitos clássicos) intensificando a percepção, distorcendo propositadamente a realidade, tensionando o discurso com suas promessas de liberdade. A liberdade é o fim de todo poder, portanto elemento catártico, só conseguido após uma tensão extrema. «Se a arte fosse prometer que, no fim, o bem triunfaria sobre o mal, tal promessa seria refutada pela verdade histórica. Na realidade, é o mal que triunfa, e apenas existem ilhas de bem onde nos podemos refugiar durante algum tempo. As verdadeiras obras de arte têm disso consciência; rejeitam as promessas fáceis; recusam o alívio final feliz. Devem rejeita-lo, pois o reino da liberdade fica para lá da mimese. O final feliz é o “contrário” de arte»(idem, p. 55).

Quando se fala de nossa época, costuma-se dizer que ela é a de mundo fragmentado, isto é, que se assiste a uma desintegração da realidade, que torna impossível qualquer tentativa de apreensão total. Entretanto há aí uma contradição, diz Marcuse: «Experimentamos, não a destruição de cada todo, de toda a unidade, de todo o significado, mas

antes o domínio e o poder do todo, a unificação sobreposta, administrada. A catástrofe não é a desintegração, mas a reprodução e a integração do que existe»(p. 57-58).

A época é fragmentada, mas a tendência e, por isto mesmo, totalitária. O totalitarismo administrativo tende, inclusive, a diminuir e facilitar a grande arte em arte trivial, facilitando o texto, degenerando sua força revolucionária, comercializando-a para a massa, naturalizando a força de seu impacto e (aí sim) aburguesando a recepção de seu gosto. Mas nas excelências estranhas da forma é que reside a negação da sociedade repressiva, já que forma estética e participação política se identificam. Assim, o mundo fictício da arte contém mais verdade do que a realidade cotidiana mistificada pela instituição da necessidade natural. É a realidade concreta que parece falsa, ilusória, enganadora. «A lógica dialética pode fornecer um significado e uma justificação a estas pretensões. A sua verdade materialista assenta na análise de Marx da divergência da essência e da aparência na sociedade capitalista» (p.62).

A arte tem necessidade de afastar-se da realidade (para o sertão, por exemplo) porque só pode representar o sofrimento concreto da realidade, sujeitá-lo à forma estética. Por isso, afastar-se do real, para o distanciamento (estético) De seu lugar a arte “recorda-se” da realidade, além de criar as imagens de outra realidade nos domínios do possível, na trans-história. Pois o possível está sempre apontado do fundo do pessimismo artístico (ou da ironia do riso da comédia). Mas o pessimismo da arte não é totalmente autodestrutivo. A morte se dá por amor a vida. Permanece no mundo da ficção, mas corrige sua idealidade, pois o Belo é neutro (o horror é “belo”), isto é, o Belo é o resultado do impacto que a arte produz, resultado este que promove uma mudança de consciência. O Belo é neutro e sensual. E a luta artística se dá pelo tato de que “o mundo não foi feito por amor ao ser humano” (p. 75) e a teoria revolucionária da arte adquire sempre um carácter abstrato, como luta pelo impossível. Ser revolucionário é lutar pelo impossível. A arte não obedece ao princípio da realidade estabelecida, mas ao princípio da negação, que não é mera negação, mas transmanência da realidade, a preservação que transcende a imanência, que transpõe o passado e o presente para a luz de um

futuro que, utópico e inatingível que seja, sempre é o moto da realização. “O horizonte da historia ainda está aberto”(p. 79). O século XX, que começara em 1914, terminou na década de 50. O novo século se inicia a partir de 60, e Grande Sertão: Veredas o atesta. Assim como Marcuse ainda é o grande pensador deste período. Se Oswald de Andrade pode ser visto pela ótica de Benjamin, Guimarães Rosa o pode pela de Marcuse. Diadorim aparece, nesta ótica, como um estudante parisiense.

O “individualismo” visa melhor salvar o sujeito do que negar o objeto, ou fugir da realidade. Riobaldo é uma individuação simbólica: personagem assim fica sendo um efeito desta pratica social. E no limite do imanente-transcendente, do ser-e-não-ser no sujeito-produto-objeto é que se coloca o problema do convívio tecnocrático da modernidade. No romance a individuação é um símbolo (e espelho) do social. Reflete a realidade e resume seus problemas suas contradições.

Daí o pacto, nas veredas cruzadas do Sertão por Riobaldo. O problema da individuação em contraste com o totalitarismo do todo é um problema demoníaco.

As imagens, assim, do canibalismo são paródias demoníacas. A anatomia de Diadorim é demoníaca, e a fusão a síntese de um problema dialético, a superação das contradições sociais personificadas por um personagem. Diadorim é o choque do desejo (que revoluciona) com a ordem (que reage). Diabo Diadorim é a ambigüidade da Terceira Imagem, como resposta e como paródia da ordem estabelecida, dos poderes constituídos, do totalitarismo instituído. Diadorim é só veredas, não é uma estrada traçada, trafegável. Nessa absurdidade, nessa ambigüidade reside seu problema fantástico, seu realismo, o isto é, o aspecto espetacular ou visível do drama, o aspecto idealmente visível ou pictórico de qualquer literatura.

O SUJEITO E O OBJETO

O rio dissolve. O rei reifica, racionaliza. O que se opõe é Riobaldo e Reinaldo. Diadorim é a superação de Reinaldo (o menino) e Diadorim (a morta)

“Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele”.

Diadorim aparece na página 19 e logo desaparece. Aparece como um ser sobre o qual o narrador pensava num momento de felicidade.

“Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também — mas Diadorim é a minha neblina...”.

Diadorim “reaparece” na página 22 mas é urna lembrança bordada de nevoa e de dor: O narrador falava de sua mulher das rezas dela, graças. Diadorim entra quase no compasso de

“D — D”: Digo — Diadorim. A frase bate o timbre de uns “ii”.

Em “Diadorim é minha neblina” Diadorim, ai obscureceu o narrador, é o mistério e a neblina da narrativa.

“Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim...”.

Diadorim, professor de beleza, ensina Riobaldo a viver, a ver o mundo, um mundo tocando os limites do sonho (“quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo”) , sem dono, numa visão burguesa.

“Eu estava todo o tempo quase com Diadorim. Diadorim e eu, nós dois. (...) De nós dois juntos, ninguém nada não falava”.

O que aparece aqui é a companhia que se tornava objeto de possíveis comentários (Diadorim se vestia de homem, vestido assim aparece como se fosse homem, gênero com que é designado aqui para que não haja uma violentação do texto).

... eu sentava. Não gosto de ficar em pé. Então, depois, ele vinha sentava, sua vez. Sempre mediante mais Longe. Eu não tinha coragem de mudar para mais perto.

Entre os dois havia uma desconfiança e um “mediante” Havia o imã do amor que aproximava, mas também o impedimento que não os fazia seres do vário sexo.

“Diadorim não estava por perto, para me reprovar”.

Riobaldo encontra Nhorinhá: Diadorim não está perto, para o ciúme e o controle. Diadorim participa da atitude controladora. A amada é um substituto da mãe.

“... ele gostava de silêncios”.

É o quieto, o calado o silêncio e o mistério.

“... contra o querer gostar de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar”.

Riobaldo se sente enfeitiçado sente que este amor não é pertinente (não “pertence”) não pode ser “às claras” explicado e racionalizado.

“Mas Diadorim estava a suaves (...) Que vontade era de por meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele”.

Estava em guerra, em plena guerra do texto, que Medeiros Vaz comandava — e de súbito, antítese infeliz Diadorim estava “a suaves” provocando a afetividade do narrador que relembra.

Buriti, minha palmeira

lá a na vereda de lá:

casinha da banda esquerda,

olhos de onda do mar...

Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim.

Diadorim, olhos verdes se mistura com Otacília, que queria casar-se com ele. Diadorim decide um sentido: O sentido de ver Os olhos que vêem e os olhos vistos pelos olhos de Diadorim, e o mundo de seus olhos catalisadores de toda a beleza do mundo.

“Pois lá um geralista me pediu para ser padrinho de seu filho. O menino recebeu o nome de Diadorim, também”.

Riobaldo consegue mascarar seu “casamento” impossível com um filho (simbolicamente de Diadorim). Como amar uma mulher vestida de homem, armada cavalheira(o) e guerreira(o)?

“Oi, Diadorim belo feroz! (...) — Reinaldo! O Reinaldo!”.

Quando Diadorim se mostra heroicamente violento e guerreiro, ele se transforma em Reinaldo, para ser chefe. Mas o narrador “nesse repente”, imediatamente nega! “Não! Diadorim, não” . O narrador não aceita que sua amada chegue a ser chefe (o que desestruturaria sua condição feminina, pois a fúria de Diadorim é sempre feminina) E Reinaldo e Rei.

Aí pois de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade /.../ E se ria para mim.

Diadorim muda de nome: Agora é o “menino”. Esta é a primeira vez que o narrador o vê. A precocidade está no “e se ria para mim”, o contato destinado, o poder da ancestralidade do discurso da arqueologia do destino.

“O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado”. O contato. É a região paradisíaca aos signos sutis e clandestinos como uma festa, não dos sentidos, mas do sentido. “O sentido (destino) eletriza-me a mão”.

Olhei: aqueles esmerados esmaltados olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luz-iam um efeito de calma, que até me repassasse. Eu não sabia nadar.

O verde dos olhos emite sinais “luziam um efeito de calma” dos dois personagens estão numa canoa, o narrador diz que “não sabia nadar” teme afogar-se na cor daqueles olhos. É a entrega ao mistério, a sem-razão do amor. Todo amado tende a morte no amor de sua amante. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte — assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível — o senhor represente. A sensibilidade do cheiro (depois do contato) a consciência da assepsia do amor, da materialidade suave, da carnadura desejada da amada. A aura do amor.

“Aquele amor não seria mesmo para mim, pelos motivos pessoais”. Riobaldo se refere a Rosa’uarda, pois soube que ela se casaria com “um Salino Cúri” e sente que a perdera porque estava ligado a Diadorim para sempre (sua liberdade decorre da morte de Diadorim, no fim da narrativa) E a impertinência do poético.

Só flagrante conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! /.../... o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida./.../ Os olhos verdes...

O destino prende Diadorim (devolve-o, que retorna) a Riobaldo, numa canoa, toda a vida. A canoa com que atravessaram o rio, do porto-de-

janeiro, é o instrumento da travessia, no rio se encontram as veredas, atam-se as vidas decidem-se os mistérios do processo narrativo. A “companhia” do mistério.

Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nos dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram — isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que a mão diz é o curto./.../ E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo.

Ao vê-lo o narrador volta a apaixonar-se. Mas tem medo. Amor e medo. Mesmo porque Diadorim “falta com o passo” recua, numa certa rejeição num certo acanhamento. Estabelece-se um acordo “visual” só os olhos só olhos. Este acordo é forte (já havia ocorrido, anos atrás, páginas atrás, na página 80)

O Menino lhe a mão como na primeira vez, como simbolizando isto: Venha colocar-se na via do meu destino, na quebra do estranho. O sorriso é o pacto (“até hoje para mim está sorrindo”). Atração pela Terceira Margem. “O que a mão a mão diz é o curto”

“Riobaldo...Reinaldo...” — de repente ele deixou isto em dizer: — “... Dão par, os nomes de nos dois...”.

Diadorim estabelece a ligação, a homologia, entre os nomes (nomear é dizer o que uma coisa é). A tarefa de Diadorim de deixar o narrador sempre em seu rastro, de destiná-lo. Casamento com o irreal.

Homologia conjugal é o casamento inteiro.

E aí esta hora, conheci que, o Reinaldo, qualquer coisa que falasse, para mim virava sete vezes.

Riobaldo já está tomado por sua amada, sua palavra multiplicadora aparece com a multiplicação da força de uma lei. A atração pela quebra da razão continua. A palavra é a lei.

Pessoa limpa, pensa limpo. Eu acho. Depois, o Reinaldo disse: eu fosse lavar corpo, no rio. Ele não ia. Só, por acostumação, ele tomava banho era sozinho no escuro, me disse, no sinal da madrugada.

Sempre eu sabia de tal credence, como alguns procediam assim

esquisito — os caborjudos, sujeitos de corpo-fechado.

A configuração do romance de Guimarães Rosa como novela de cavalaria aumenta aqui: como no banho de cavaleiro. Além disso, a estranheza do Reinaldo (que é Rei.) em se banhar sozinho escondido, no escuro proceder esquisito dos que tem o corpo fechado misterioso. Na realidade, Reinaldo tinha o corpo “fechado”, proibido.

— “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim.. Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve me chamar, digo e peço, Riobaldo...”.

Diadorim revela meia verdade: Não diz que é mulher mas diz que seu nome (portanto seu ser) não é Reinaldo nas Diadorim. É a confiança amante.

“Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe”.

Parodiando Shakespeare, o narrador sente. que o nome “Diadorim” recebe a significação melhor de sua essência, de sua qualidade.

— “vamos embora daqui, juntos, Diadorim? Vamos para longe, para o porto do de-Janeiro...”.

Riobaldo quer retrocesso, voltar a lógica, voltar à infância do amor quando sua mãe Bigri ainda vivia, voltar ao porto de-Janeiro onde ele conhece o Menino, embrionário ponto de sua travessia. É o estado uterino do amor que teme os lances ilógicos da vida de Jagunço de guerra ilógica. É o amante que quer casar-se fugir com sua amada, para um cantinho sossegado, ninho de amor burguês. Reação.

“Diadorim era mais do ódio do que do amor?”.

Diadorim empenha-se na luta, maior é a vingança que o amor. A relação amor e ódio: “Beleza feroz”

Ele, Diadorim? Aonde ia, sem mim então (...) onde tava o amigo? Diadorim, na pior hora, tinha desertado (...) às certas, fuga fugida, ele tinha ido para perto de Joca Ramiro.

O Pai (o Poder) sempre foi, em Diadorim, maior do que o amor. Riobaldo abandonado nunca conseguiu arrancar o Amigo dos trilhos da jagunçagem, mas ao contrário: É Diadorim quem o leva para lá, o

seu rastro. Riobaldo nunca conseguiu arrancá-lo da lei do pai, do sexo (imposto) pelo pai, nunca o fez mulher como Diadorim era de fato. O poder burocratizou Diadorim até a morte.

“A boa surpresa, Diadorim vindo feito um milagre alvo”.

Diadorim retorna, renovam-se as esperanças do amado.

Apertou em mim aquela tristeza pior de todas, que é a sem razão de motivo (...). Dormi, nos ventos, Quando acordei, não cri: tudo o que é bonito é absurdo — Deus estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava.

Riobaldo enfada-se da paz (está contagiado agora, pela belicosa amada) não há guerra. Sente necessidade de mulher amolece entedia-se “no meio da quebreira” Sente um vazio de onde sai pela proteção de seu anjo-de-guarda Diadorim “Jagunço amolece, quando não padece”. Riobaldo agora já é jagunço, essencialmente, radicalmente. Estamos perto da pagina 224 em que se anuncia a morte de Joca Ramiro. A paz atual é aquela perigosa paz que precede as tempestades. Vem aí a guerra maior a guerra da dura vingança. Vem aí o pacto de Riobaldo com o Diabo. Vem aí o ódio, nascido da sexualidade não correspondida. “Tudo o que é bonito é absurdo”

— “Mataram Joca Ramiro!...

Aí estralasse tudo — no meio ouvi um uivo doido de Diadorim (...)

Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro.

É uma passagem decisiva, um momento de risco na narrativa, um traço, elemento estrutural do romance. Algo muda, a partir daí, ressurgem paixões ocultas chega-se ao terreno do ódio e do diabo. Ódio misturado com uma sexualidade animal. “O ódio que se mescla ao amor provém em parte das fases preliminares do amar não inteiramente superadas”.

“De Diadorim eu devia de conservar um nojo”.

O Riobaldo cada vez mais carente de mulher, o episódio do onanismo do Conceição, os instintos primários, de procriação animal, misturados com o ódio provocado pelo desejo de vingança da morte do chefe do

Pai Joca Ramiro. Riobaldo se masturba. Isola-se. É um momento de solidão do texto. Não mais o lirismo dos primeiros momentos amorosos; É a estação do Diabo. A própria figura do novo chefe Zé Bebelo, não tem mais o carisma de Joca Ramiro, nem o heroísmo mudo de Medeiro Vaz. Zé Bebelo tem algo de diabólico, de Maquiavel de político. A seguir na página 248, começará a guerra e o ódio, onde estes instintos sexuais serão descarregados no ódio da ponta das balas. Matam-se os cavalos. “Deus é um gatilho?”. É o domínio diabólico do ódio: “Se uma relação de amor com um dado objeto for rompida, o ódio surgirá em seu lugar”.

“A roubo, estive perto de Diadorim, quase só para espiar, quase sem a conversação”.

Riobaldo perde a capacidade de amar portanto de falar Paira no ar uma atmosfera de desconfiança, de morte. Eles estão cercados na Casa, cercados pelas tropas do diabo e do ódio. A realidade é suspeição.

... estava sombrio, os olhos riscados, sombrio em sarro de velhas raivas, descabelado de vento. Demediu minha idéia: o ódio — é a gente se lembrar do que não deve-se; amor é a gente querendo achar o que é da gente.

O ódio se apodera de Diadorim, a guerra e a época do Diabo. “Quando os instintos do ego dominam a função sexual /.../ eles transmitem as qualidades de ódio também a finalidade instintual”.

“Diadorim vinha constante comigo. Que viesse sentido, soturno?”

Diadorim é contagiado (magoado) pelo coração do amigo. Riobaldo está cada vez mais perto do Diabo.

— Escuta, Diadorim; vamos embora da jagunçagem.

A narrativa é feita de avanços e recuos. Riobaldo tem um momento de retrocesso no seu caminhar para o Mal. Diadorim não concorda, é sempre responsável por sua perdição. “Está chegando a hora d’eu ter que lhe contar as coisas muito estranhas”.

“Mas eu não ri. Ah, daí, não ri honesto nunca mais, em minha vida”.

Riobaldo no contágio do Mal.

“Diadorim mesmo estranhou aqueles maus modos”.

Riobaldo impregnado do Mal.

— “Repugno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo... Você

que dansação e desordem...”.

Diadorim reconhece no amigo sua impregnação demoníaca, mesmo tendo de vingar seu pai. Mistério.

Diadorim não ia me mentir. O amor só mente para dizer maior verdade.

Riobaldo entre em certa competição e desconfiança, com Diadorim. Suspeita.

Tu vigia, Riobaldo, não deixe o diabo te por sela...

Riobaldo chega a ter raiva de Diadorim, mesmo por alguns minutos.

Diadorim reconhece nele a presença do diabo. Mistério.

Homem, ele já estava morto. Que a Diadorim dissesse: que dissesse. Que aquele homem leproso era meu irmão, igual, criatura de si? Eu desmentia.

Enquanto Riobaldo se faz mais cruel Diadorim passa a ser sua consciência. O controle racional.

Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia.

A oposição continua, Diadorim pertence ao Bem, Riobaldo pertence, agora, ao Mal. Mistério.

De que jeito eu podia amar um homem, meu de. natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?.

Riobaldo disfarça o sentido da oposição. Diz que se afasta de Diadorim porque ele é homem, e por isso não pode amá-lo. Não aceita que ele e Diadorim se achem separados pela oposição dual do Bem e do Mal.

Assim conforme Diadorim tinha expedido o recado, para minha Otacília, mediante o arrieiro de uma tropa. Pejei por afirmara idéia nisso, que próprio depois eu enxotava. Às vezes as melhores haviam de ser as rezas de mais longe, desconhecidamente.

Diadorim ultrapassa seu ciúme apela para sua rival Otacília, por amor a Riobaldo. É um lance de abnegação de extrema necessidade do amor. É uma espécie de conivência.

Diadorim se chegou, com uma avença. Para meu sofrer, muito me alembro. Diadorim, todo formosura. — “Riobaldo, escuta: vamos na

estreitez deste passo...” — ele disse; e de medo não tremia, que era de amor — hoje sei.

Riobaldo acabara de atravessar — sem obstáculos! — o Liso do Sussuarão, estava próximo do Hermógenes: Diadorim presente seu fim. Apressar o passo é apressar o tempo disponível para que os amantes vivam juntos, diminuir seu amor. Estar próximo do Hermógenes é estar próximo do Diabo.

Mas, Diadorim concordou com os fatos, em armas, em frente. Depois de ter demonstrações de bondade em oposição a seu diabólico amigo, Diadorim reassume o ódio, vingador da morte do Pai, e concorda na destruição da casa do Hermógenes, na matança geral (“até boi manso que lambia orvalhos até porco magro em beira de chiqueiro”). Entretanto tal matança satisfaz o Mal, que em breve abandonara a cena.

— “Você já está desistindo dela?”.

Riobaldo acabara de “vadiar” com as mulheres do Verde-Alecrim. Diadorim, ao contrário do que se espera, não se irrita, mas até ri de leve satisfeito. Teria ele desistido de sua noiva Otacília? Já que andara com tantas mulheres sem nenhum remorso, despreocupadamente, teria ele esquecido Otacília?

Diadorim ”...” perguntou, esconso, se eu queria aquela guerra completamente /.../ Remeniquei: — “Uai, Diadorim, pois você mesmo não é que é o dono da empreitada ?”.

Diadorim retrocede, prevê sua morte, hesita, teme morrer (por deixar o amigo, certamente livre para Otacília) Diadorim sabe que a vingança de Joca Ramiro é um pretexto para descarregar o ódio diabólico de que está possuído Riobaldo, que o sentido de matar e de destruição (de que o amigo está possuído) não é “saudável”.

Este ódio, que se apodera de Riobaldo, foi analisado aqui como um ódio instintual: A luta pelo objeto de desejo impossível (Diadorim) apareceu em Riobaldo “sob a forma de uma ânsia de dominar, para a qual o dano ou o aniquilamento do objeto é indiferente”. O amor nessa forma não se distingue do ódio em sua atitude para com o objeto. que o ódio não se dirigiu para o objeto (Diadorim), escamoteou-se para o inimigo que se achou à disposição (Hermógenes) Relação metonímica.

O ódio baseia-se em parte nas realizações de rejeição aos instintos do ego. Estes instintos podem encontrar fundamentos em motivos reais e contemporâneos. O ódio tem como fundamento os instintos autopreservativos. «Se uma relação de amor com um dado objeto for rompida, freqüentemente o ódio surgirá em seu lugar, de modo que temos a impressão de uma transformação do amor em ódio. O ódio, que tem os seus motivos reais, é aqui reforçado por uma regressão do amor a fase preliminar sádica, de modo que o ódio adquire um caráter erótico, ficando assegurada a continuidade de uma relação de amor» (FREUD, S. *Metapsicologia*. Rio de Janeiro, Imago, 1974. 184p.).

Diz mais Freud, na página 44 da *Metapsicologia*: “A mudança do conteúdo de um instinto em seu oposto só é observada num exemplo isolado a transformação do amor em ódio. É como a crítica “racionaliza”.

Diz a razão que o ódio nascido em Riobaldo, creditado por seu pacto com o Demônio, tenha origem em seus instintos sexuais, provocados pelo seu desejo insatisfeito e “impossível” de realizar-se em Diadorim. O ódio de Diadorim e de Riobaldo têm um só endereço: O Hermógenes. Os dois amantes descarregam o ódio, desviado de seu objeto inicial (o próprio objeto amado) para um motivo “real e contemporâneo” Freud diz que é particularmente comum “encontrar ambos (o amor e o ódio) dirigidos simultaneamente para o mesmo objeto”, e sua coexistência oferece o exemplo mais importante de ambivalência de sentimento.

Para poder matar o Hermógenes era que eu tinha conhecido Diadorim, e gostado dele, e seguido essas malaventuranças, por toda a parte?

Riobaldo quase “acerta” no seu argumento de amor e ódio.

A modo que o resumo da minha vida, em desde menino, era para dar cabo definitivo do Hermógenes — naquele dia, naquele lugar.

O destino de Riobaldo era o amor de Diadorim transformado em ódio vingativo, de matar o Hermógenes.

— O senhor não fala sério!

Riobaldo tenta seduzir Diadorim, quase no fim de sua vida, quase no fim de sua narrativa. Diadorim reage assustado.

Diadorim a vir — de topo da rua, punhal na mão, avançar — correndo amouco .../.../ Assim, admirei e vi o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar Hermógenes ... Ah, cravou em vão — e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar!

A cena final de Diadorim vivo.

Diadorim — nu de tudo. E ela disse. — “A Deus dada. Pobrezinha ... É o fim: “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba”.

Diadorim

Do que observamos no que se refere a Diadorim, é a superação do princípio do prazer e do princípio da realidade. Riobaldo, o narrador, necessita de um mínimo de razão para a organização do discurso narrativo. Diadorim é mais livre, é mais liberdade, é mais solto, “limpo” e heróico. Nos dois, entretanto, pois um contagia o outro, um segue a esteira do outro (Riobaldo seque Diadorim nas veredas da jagunçagem), nos dois, entretanto, assiste-se a superação do princípio da subjetividade sobre o princípio da razão, da realidade, da objetividade. Mas a vingança da morte de Joca Ramiro e postulada como a vitória da paixão sobre o lógico. A razão da narrativa lógica de Riobaldo e o necessário para que o fio condutor seja atado, e porque este personagem está mais próximo de Guimarães Rosa do que Diadorim. A reminiscência não é a lógica.

Como objeto, Diadorim é objeto do estranhamento, do misterioso. Apesar de desejar castrar, esta castração se destina ao lógico (a sexualidade como norma de acompanhamento do amor, da atração). Cortando a sexualidade de Riobaldo, Diadorim corta a naturalidade socio-psicológica e histórica da atração. Pois sexualidade, mesmo homossexualidade, é histórica. A sexualidade de Diadorim e sem escolha objetual, é mais de atração do que de realização (Diadorim recusa a racionalização freqüentemente como ser possuído de um trágico auto-sacrifício a algum deus escondido).

E, se a sociabilidade de Riobaldo é fraca, a de Diadorim é nula; ela é assexual, é associal, seu signo é o de completa solidão.

Assim, Diadorim é a impertinência é o mistério a que é “destinado”

Riobaldo. É mais natureza, menos sociedade. Mais marginalidade, menos ordem. Seu signo é o signo da superação de si mesmo e de tudo. Proibido (Riobaldo e semi-autorizado, posto em luto e morte, em ódio e vingança, em rejeição sexual e assassinio, travestido, misterioso, impertinente, solitário, posto na outra margem, sob o signo de Tanatos, do não possuído, do punhal na fenda da castração, castrante, atraente e corruptor, assexual, sedutor, estranho e mágico, Diadorim é a superação do desejo e da razão, do prazer, do irracional e do desviante, dos poderes da ordem estabelecida.

Riobaldo é mais uma ponte de união entre o nosso mundo e o mundo fora dos gonzos de Diadorim. De professor a jagunço, é semi, é quase: Semi-autorizado, semi-pacto, poder temporário, tem o que arriscar na vida (Diadorim não, já esta nos domínios da morte), parte da sociedade para a marginalidade, é por isso semi-social, e destinado, tem ação para a vida (Diadorim tem ação para morte), tem sexualidade (isto é, vida social, sociabilidade: Diadorim não tem sexualidade devido à sua associabilidade, devido ao seu isolamento e sua recusa) e contagiado pelo amigo, seduzido, induzido, destinado, mais pertinente do que Diadorim, mais social do que ele, mais “civilizado” do que o outro (que é mais natureza), mais do lar (que o vence, afinal, pois Riobaldo termina aburguesado), mais Eros do que Tanatos, mais desejo e posse, sexual, mais sujeito do que estranho objeto, mais lógico em suas reminiscências.

Riobaldo tem a Mãe Bigri, tem Otacília; Diadorim nada tem, pois Joca Ramiro é mais mito do que personagem.

Diadorim revoluciona mais do que Riobaldo. é um protesto mais feroz, mais fecundo. Mais punitivo, mais arcaico, mais heróico. Mais existencial.

A relação Riobaldo/Diadorim é a possibilidade de sair do eixo.

Diadorim ~ o objeto, sim, mas um objeto abrangente, cujo sentido escapa sempre, busca o inconcebível, o que não teve raízes, a misteriosa obscuridade. Desconsolida a condição humana, deixada a descoberto. Busca um não-ser, uma existência dissolvida, separada dos sistemas do racionalismo, desprotegida. Diadorim não é mais o “homo sapiens”, mas a vitória da emoção dos dramas particulares e anti-heróicos que fizeram o triunfo do romantismo. Como indivíduo, Diadorim não se insere num contacto social amplo, num sistema

amplo, num modelo amplo.

Diadorim é, também o oposto das evidências, é um herói trágico.

Diadorim é o inacabado, na luta contra as evidências, tem superação da poesia e do trágico, não tem valor senão para a própria vida, sempre inacabada, sempre em fazer-se, contra o desejo de dar um sentido lógico e útil à vida das profundezas, contra os fatos uniformes e prontos, eficazes (Diadorim é a ineficácia), contra os esquemas racionais aplicados a todos os fatos. Diadorim é a “verdade” do instinto e da subjetividade, transcendente estado de profundidade íntima. Nada há que o justifique ou que o redima, é um ser em luto. Sua condição humana reabsorve a condição mortal e efêmera do homem, que não recusa a emoção e o alarme de tudo que alarma comove.

Diadorim não se mede a metro, a balança, é um ser inqualificável, sob o reinado integral do que supera o seu mundo. Não é um ser adequado e seguro, é um puro possível, cuja definição não entra em conta. A vida em Diadorim amplia-se com a morte, vai até limites mais distantes do que os da vida, é a vida que submerge na morte, não a morte que estanca o fluxo da vida.

Diadorim é pois temporalidade, intuição de uma angústia básica de descompromisso com o princípio da realidade. Sua história é uma trajetória direta em direção ao que escapa às quantificações do Poder, direto ao revolucionário, à negatividade absoluta, a rejeição da totalidade. Seu passado é um surto direcionado ao aniquilamento futuro. É a vida que fascina, não a ciência que explica. é a vida como milagre, como obscuridade. Como liberdade de escolha da decisão última. Do suicídio. Diadorim é uma espécie de suicida. Pois a vida, para ele, é mais ameaça do que construção indiferente é angústia existencial do sujeito.

Diadorim é a vida, em si mesma injustificável, ou contraditoriamente por si mesma justificada, mas sempre no nível da inverossimilhança da morte, da contingência da morte, da gratuidade da morte, da sua nulificação.

Diadorim é, entretanto, mais um ser condenado do que um ser livre.

Não escolheu seu caminho de ser, não teve a iniciativa, escolha. Não se criou a si mesmo. Não projetou ser. Mas sua abstenção também é uma escolha, uma liberdade. Diadorim aceitou ser Diadorim, ficou sendo.

Não deixou de ter a liberdade de escolha. Não deixa de ser responsável

por si. Encontra-se no ambíguo porque quer. Não lhe falta coragem, como personagem, vive o risco da vida diária da guerra, nunca conheceu o que era medo. Pode decidir o seu destino, pode inventar caminhos, pode criar seus próprios valores. Porque nunca teve medo. Pois o homem livre pôde inventar seu próprio caminho, sua própria perdição, seu próprio suicídio. A ausência de medo é uma premissa imprescindível. Diadorim buscou sua própria solidão, escolheu sua direção existencial. Pois o homem existe inicialmente, e se define em seguida. é isso que Diadorim esta a dizer, nos labirintos em que se entredimensionou, sem perder em dignidade e em maturidade. Pois o homem se define pelo que faz. Feliz ou infelizmente, apesar do peso do Poder, ao homem tudo é permitido. Isto caracteriza o herói moderno. É o homem quem dá o sentido que quer a sua própria vida. Pode criar um caos sem sentido, mas pode dar um sentido ao caos, se tiver força e coragem. Pode ser um juguete nos dados do mundo, pode ser uma impossibilidade, ou pode ser um herói fecundo de direções, de salvamento e de felicidade. Mas a liberdade se dá dentro da prisão e não fora dela. A liberdade é mais para dentro do que para fora. Fora nada é possível.

O Riobaldo narrador não é o Riobaldo Tatarana, assim como D. Casmurro não é Bentinho.

A morte de um faculta a narração do outro.

A um chamaremos de Riobaldo (o Tatarana). A outro, de narrador (sem a maiúscula simbolizante).

Pois, apesar de não ter o trágico a necessidade da morte e todos os membros de sua família trágica (Édipo sobrevive em Colona), assistimos em Grande Sertão: Veredas à morte narrada de Diadorim e à morte de Riobaldo por deslocamento de ator a produtor (de Riobaldo a narrador).

O Riobaldo ator morre com a morte de Diadorim. O Riobaldo narrador nasce com a “nonada”.

Diadorim não é um ser (é um personagem). Diadorim não é homem, não admitiu ser mulher (nem é homossexual). É assexuado, por isto (também) é ninguém.

A impessoalidade é um fenômeno humanamente trágico, embora “normal” visto do plano divino. Mas é o impessoal, que se vê impessoal, e se revolta contra sua impessoalidade, que tem a

consciência de não-ser, ou que tem a consciência de ser-um-vazio, e quando esse vazio, esse não-ser, nada-ser ou não-ser-nada, quando esse não-ser quer ser algo o resultado de seu esforço por ser-algo é o acontecimento trágico.

O nada que quer emancipar-se, para passar a ser, esbarra na inutilidade de seus esforços de ser. Pois todo esforço que parte de algo tende a expandir o que é em ser mais, portanto na natureza do esforço mesmo de ser, a partir do nada, reside uma pretensão de emancipar, que portanto é trágica.

Que Riobaldo amou um ser insubstituível, um ser da esquiva, do retraimento, da reserva: Eis a condição do trágico.

A vingança da morte de Joca Ramiro revela o ódio de Diadorim: Matando Joca Ramiro, o Hermógenes o matou.

Diadorim subsistia do que dele fez o Poder, a Lei, o Pai. Diadorim não era, em si mesmo, senão um ser (ou a sede de um ser) produzido por seu pai.

O pai, que dá o nome, dá o ser, pois o ser no caso é o nome. Como em Diadorim o nome não aponta para um ser definido que se erige nomeando, a morte do pai é a morte do criador sem que o criado se possa emancipar, num passo de independência. O nome não é Diadorim, nem Reinaldo.

Quando morre o pai, a emancipação do filho se dá na subsistência desse código de valores sociais que passam a ser seu sustentáculo de ser. Tais valores, tal ser. Morto Joca Ramiro, Diadorim em nada pode sustentar-se, senão numa lembrança trágica: Os valores sociais vigentes não o sustentam vivo.

A lembrança trágica é aquela que não dá subsistência, mas alimenta uma revolta. Diadorim se revolta CONTRA seu nada, contra seu pai. E, por metonímia, matando o Hermógenes, esta matando o pai, morrendo com o Hermógenes esta morrendo com o pai, pois Diadorim e um complemento ambíguo do pai Joca Ramiro.

Se a lembrança não fosse trágica, tal lembrança poderia servir de base de sustentação para o subsistir de Diadorim. Diadorim poderia viver da lembrança do pai. Entretanto, como tal lembrança lembra a vingança nos vários sentidos de vingar sua morte (de Joca Ramiro e de si mesmo, Diadorim), fez-se com tudo isto uma estrutura trágica sutil, subjacente, na latência de sua ambigüidade (e portanto de seu nada).

Assistimos, portanto, a múltipla morte:

- a) Diadorim mata quem matou seu pai (seu criador);**
- b) Diadorim mata seu pai, matando Hermógenes por metonímia;**
- c) Diadorim mata quem matou Diadorim (mata o pai);**
- d) Diadorim se mata matando o Hermógenes.**

Diadorim é um herói posto no fluxo que o levava a morte. É em si e como tal uma “contradição irremediável”. Morrendo heroicamente, mesmo com abandonar Riobaldo, patenteia Diadorim uma dignidade, a “dignidade da queda”. A “falha” de Diadorim se contrapõe a seu crime moral, como culpa não imputável. O conteúdo trágico de Diadorim é uma espécie de fato de “Direito natural”, no sentido de herdeiro direto das determinações de Joca Ramiro, o que faz e o feito. A atitude de isolamento, visando realizar um projeto, levanta nele, e contra ele, conflitos sociais irremediáveis, coloca Diadorim ao nível do Pai de A terceira margem do rio. Por isso, Diadorim passa a personificar a catástrofe. Riobaldo amou a catástrofe.

Diadorim se revolta contra a morte de seu pai, pois a morte de seu pai é sua morte. Nele, o trágico é sua insubstancialidade.

Lesky, abordando a questão trágica das epopéias homéricas, observa que no centro de cada uma se ergue sempre o herói cheio de glória diante do fundo escuro da morte certa para levá-lo ao nada, complementado pela oposição do fato de que o homem é colocado frente aos deuses. Esta luta, se para os deuses não passa de uma brincadeira, para os homens é fatal, pois nela arriscam tudo o que têm e o que perderão na morte amarga. Zeus observa Heitor possuído de orgulho e o lamenta, concedendo-lhe ainda uma hora de exaltação: Homero foi o pai da tragédia.

Os gregos, que criaram a grande arte trágica, não desenvolveram nenhuma teoria do trágico. O trágico seria, para Aristóteles, o terrível, o estarrecedor, o sanguinário - e só. Não encontramos o trágico provido do peso de cosmovisão com que aparece nos nossos dias, pois qualquer tentativa de definir o trágico hoje começa com as palavras de Goethe, de 1824: “Todo trágico se baseia numa contradição irremediável”. Tal condição se baseia ou no mundo dos deuses, ou nos mundos dos deuses e dos homens, ou só no mundo dos homens. O primeiro requisito trágico, diz Lesky, é a “dignidade da queda” .

Somente no século passado a tragédia burguesa pôs fim à idéia de que os protagonistas das tragédias tinham de ser reis ou heróis. Aqui, o que temos de considerar como trágico deve significar a queda de um mundo de ilusões, de segurança e felicidade para o abismo do fluxo do real, em que a desgraça é iniludível. Experimentamos o trágico, desta forma, nas camadas mais profundas do nosso ser, no grande drama da vulnerabilidade da existência humana moderna.

Algumas tragédias áticas terminam com um final feliz e com uma reconciliação. Assim há: 1º) uma visão cerradamente trágica do mundo (tragédias que terminam com a totalidade do mundo), e 2º) um mero conflito trágico (onde a tragédia acaba com o total aniquilamento dos seres envolvidos), e 3º) a situação trágica (quando a tragédia acaba com uma conciliação).

Nietzsche tinha a convicção de que o aburguesamento do sentimento da vida, a atrofia de nossa imaginação, pelo racionalismo, nos vedou o acesso a uma compreensão verdadeiramente trágica do mundo.

Modernamente, tornou-se assunto de discussão saber se o trágico pressupõe um mundo, em última análise, carente de sentido, ou se é possível conciliá-lo com a suposição de uma ordem superior, para além de todo conflito, e de todo sofrimento, ou se, se exige mesmo tal ordem. Trata-se de saber se a tragédia aponta para um nada absurdo ou para um mundo transcendente de ordem superior. É o caso do cristianismo. Sem dúvida, em circunstancia alguma é possível coadunar uma visão cerradamente trágica do mundo com a cristã, sendo ambas diametralmente opostas. Em compensação, a possibilidade da situação trágica se desenvolver dentro do mundo cristão se dá como em qualquer outro mundo.

Outro problema é o da “culpa trágica”. São os erros com duração legendária, que esclarecem sua gênese de maneira convincente, a partir de determinadas situações no domínio da cosmovisão. A culpa trágica seria também uma culpa moral, e no caso de Édipo se fala de como uma mesquinha e minuciosa busca de culpa moral entrou, durante muito tempo, o caminho da compreensão desta tragédia.

Aristóteles assinala que a plasmação do trágico surge quando a queda de uma posição de prestígio se dá por uma “falha”: Mas essa falha não é uma falha moral, pois o homem que é vítima desta queda trágica não pode ser, segundo Aristóteles, nem moralmente perfeito nem

reprovável — daí resulta a exigência do bastante citado caráter “médio”, um conceito que se com muito cuidado se aplica às personagens áticas.

Esta argumentação leva a outro ponto: A de que a falha, como erro sem culpa, se contrapõe ao crime moralmente condenável. Devemos supor, seguindo o pensamento antigo, que aceitar uma culpa que subjetivamente não é imutável e que no entanto objetivamente existe com toda a gravidade, é odioso aos homens e aos deuses, podendo emprestar um país inteiro.

Dentro da tragédia grega esta culpa aparece como elemento motor e temático. Este tema, esta culpa moral parece, para o autor trágico, um dado real com que tem que contar.

Esta possibilidade de “falha”, de que fala Aristóteles, é dada junto com a existência do homem e, assim, um verdadeiro germe de uma teoria do trágico.

Diz Hegel que o verdadeiro conteúdo da ação trágica é fornecido por forças universais que regem a vontade humana: o amor carnal, paternal e maternal, filial, fraternal e portanto, o Direito Natural. Além disto, os interesses da vida civil, o patriotismo, a autoridade dos reis, a vida religiosa (sob a forma de uma intervenção ativa) . As estátuas e imagens dos deuses antigos explicam os caracteres trágicos do teatro grego, pois o divino constitui o verdadeiro tema da tragédia primitiva — a substância divina da vontade e da ação é o elemento moral. As forças morais são diferentes tanto quanto ao conteúdo, como quanto as manifestações individuais.

Quando a ação individual, visando realizar um fim ou impor a superioridade de um caráter, adota uma atitude de isolamento como a de Diadorim, levanta contra si a paixão oposta e assim se geram inevitáveis conflitos. Em princípio, o trágico consiste em que ambas as partes opostas tem igualmente razão, o que as torna igualmente culpadas . Os deuses só realizam sua missão quando permanecem no mundo das representações religiosas com calma e tranqüilidade. Mas quando entram no âmbito da vida, particularizando-se e individuando-se, opondo-se como mútuas formas opostas da paixão humana individuante — tornam-se culpados e atentam contra o Direito. O que o homem deve temer, diz Hegel, é a força moral que é uma

determinação da própria razão livre . Entretanto, para que uma figura trágica desperte em nós uma simpatia por sua desgraça, é necessário que seja em si mesma de forte caráter e que possua um verdadeiro conteúdo como Diadorim.

Hegel, ao abordar a arte dramática do mundo moderno, começa por assinalar as principais diferenças que a distinguem da tragédia ática. A tragédia antiga, pelo fato de sua elevação plástica, mostra-se ainda “exclusiva” porque evidencia o poder das forças morais e o poder das necessidades, sem procurar, diz ele, aprofundar a subjetividade e a individualidade dos personagens. Só a comédia antiga, que tem uma plasticidade inversa, analisa a subjetividade no “livre desenvolvimento da perversidade que se destrói a si mesma” .

A tragédia moderna, pelo contrário, fundamenta-se no “princípio da subjetividade” como elemento propulsor do trágico.

A interioridade subjetiva do caráter, e não uma simples personificação clássica das forças morais, que constitui o seu objeto e conteúdo, é que faz com que tanto a explosão dos conflitos como o desenlace dependem de conjeturas acidentais .

Diz Hegel que, embora na trágica romântica

seja a subjetividade dos sofrimentos e das paixões, no sentido próprio da palavra, que ocupa o lugar principal, não deixa de ser verdade que o homem, nas suas ações, não poderia fazer abstração da base concreta e sólida formada pela Família, pelo Estado, pela Igreja etc .

Para Nietzsche, a evolução da tragédia resulta do seu duplo caráter: O espírito apolíneo e o espírito dionisíaco.

As artes plásticas se referem a Apolo, deus da forma. As artes sem forma, ou musicais, são artes dionisíacas. Graças a um milagre metafísico, os dois instintos se encontraram e produziram uma obra superior, ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca: a tragédia grega.

Nietzsche parte do sonho como fenômeno psicológico para estabelecer os fundamentos de sua estética. A arte do poeta é dizer a arte do sonho. A beleza do mundo dos sonhos é para nós a condição prévia de todas as artes plásticas e também uma parte essencial da poesia.

Entretanto, o sonho nos deixa a impressão de não ser mais do que uma aparência. Todo homem dotado de espírito filosófico pressente que, por trás da realidade que se descortina aos sentidos, se encontra uma “outra” muito diferente, sendo que a primeira não passa de uma aparição da segunda.

O filósofo percebe a realidade como um puro fantasma, como uma imagem de sonho.

Para Nietzsche, o coro seria como “a muralha humana” de proteção à tragédia para que ela decorresse íntegra, separada do mundo real, salvaguardando assim a sua integridade, o seu domínio ideal, sua liberdade poética. Os gregos construíram, para este coro, uma ordem natural e com a ajuda de tal fundamento se construiu a tragédia.

A consolação metafísica que aparece na figura do coro é o pensamento de que a vida, no meio dos fatos, “a despeito da variabilidade das aparências, permanece imperturbavelmente poderosa e cheia de alegria” .

Todas as personagens célebres da tragédia grega não foram senão “mascaras do herói original, Dionísos” .

A tragédia, diz mais Nietzsche, é a “idéia fundamental da unidade de todos os existentes, a consideração da individualidade como causa primeira do mal” .

Mas se Sócrates olhasse a tragédia da forma por que a olha Nietzsche, não poderia ver senão algo de irracional,

causas que não produziam efeitos e efeitos que não procediam de causas; um tal conjunto de disparates e de confusões, que haveria de escandalizar os espíritos refletidos e perturbar perigosamente as almas ardentes e sensíveis .

Para Nietzsche, a ciência é o mais ilustre antagonista da concepção trágica do mundo, a ciência é otimista em essência — daí o renascimento da tragédia no sentido que lhe dá, pois a ciência perde o passo nos rumos sempre ousados e novos da imprevisibilidade do real. A “cultura de ópera”, diz, é a maneira mais nítida de caracterizar a atitude íntima desta cultura em que se revela o trágico.

A ópera não nos oferece, pois, a expressão desta dor elegíaca que sempre uma perda irreparável nos causa, mas antes a serenidade de uma perpetua recuperação, o gozo fácil de uma realidade idílica que, pelo menos, podemos a cada instante imaginar real .

O renascimento da tragédia faz renascer também o espectador estético, que havia sido substituído até então, nos teatros, por uma estranha personagem, de pretensões semi-sérias e semimorais, o chamado “crítico”.

Se nos fosse possível imaginar, diz o Filósofo, a dissonância feita criatura humana, pois o homem é uma dissonância, esta, para poder suportar a vida, teria a necessidade de uma admirável ilusão que lhe escondesse a sua verdadeira natureza, sob um véu de beleza. Esta é a finalidade da arte apolínea. O nome de Apolo resume aqui essas ilusões sem número da bela aparência que tornam, a cada instante, a existência digna de ser vivida e nos incitam a vivê-la no instante seguinte. Sempre que as potências dionisíacas as subvertem violentamente, é desejável que Apolo, envolvido em nuvens, desça até nós, para curar a nossa embriaguez.

E a tragédia aparece nesta estrutura antagônica de Apolo e Dionísos: um pouco de Riobaldo e um pouco de Diadorim.

Extraordinário protesto contra a racionalidade do mundo tecnológico, Diadorim configura uma contradição naquele mundo arcaico de grande sertão, e assim o vemos desde o dia em que mantivemos um diálogo sobre o personagem com o próprio Guimarães Rosa, apresentado pelo Acadêmico Afrânio Coutinho, na porta da Academia Brasileira de Letras em 1964.

Um dos mais polissêmicos e ambíguos personagens da literatura brasileira, a par de Capitu, para chegar-se a uma leitura hermenêutica de Diadorim tem-se de passar pela discussão da racionalidade moderna. Tal é um dos múltiplos significados do personagem, assim como de seu narrador intradieético, Riobaldo. O pacto de Riobaldo com o Diabo, a maneira de integrar sua relação amorosa com Diadorim, assim como a terceira margem do rio do conto roseano, revelam que a razão (a sem-razão) literária, na busca do primitivo da sociedade arcaica, busca salvar os valores de redenção do homem destituído de alma que a sociedade industrial programa.

Diadorim pertence aquela galeria de seres ambíguos com que a literatura tem questionado o homem: Hamlet, Albertine. Por exemplo, em Albertine, a confusão reside nas diferentes maneiras de ser (“Ela era única, portanto inumerável”, diz o narrador). Logo que aparece, ainda criança, assim a vê o narrador:

... mas, no dia seguinte àquela noite, como eu tivesse acompanhado minha avó ate o extremo do dique, em direção das barrancas de Canapville, ao voltar, a esquina de uma das pequenas ruas que desembocam transversalmente na praia, cruzamos com uma moça que, com a cabeça baixa como um animal que fizesse entrar a contragosto no estábulo, e segurando tacos de golfe, marchava diante de uma pessoa autoritária... .

Ora, aí o personagem emite estranhos e irracionais “sinais” de animalidade: “cabeça baixa”, “animal entrando a contragosto no estábulo”, “tacos de golfe”, “conduzida por pessoa autoritária”, assim como se tratasse de um cavalo, não de uma menina, semas esses que lhe dão a força de uma irracionalidade, ao mesmo tempo em que lhe destacam uma enérgica vitalidade.

Observe-se que Albertina é ambígua durante toda a Recherche. Em dado momento, consciente disto, diz o narrador: “Contudo, aquela era Albertine” . Nunca se consegue apreender a figura “racional” de Albertine, assim como não se tem nunca um retrato acabado de Capitu. Os personagens citados são, portanto, exemplos de que a natureza humana de que trata a literatura é ambígua, inesquematizável, e o contrário do que tem feito a tecnologia industrial para padronizar o homem.

Na ambigüidade, própria do discurso literário, reside, pois, o protesto que se encontra nas obras literárias contra a burocratização do gosto do espetáculo moderno. Estes seres, os personagens, também se opõem à tendência totalizadora da tecnologia científica, porque a sua compreensão nunca é totalizante e racional. A literatura luta, pois, pela manutenção do mistério, pela existência do homem como soma de potencialidades, possibilidades, não como entidade produzida, como número na massa, cuja consciência era formada pelos meios de comunicação de massa, cujo pensamento crítico se resume em

participar dos modernos mitos comunitários da “opinião pública”. Que Diadorim seja um personagem trágico não parece haver dúvida. A ambigüidade de sua condição, sua direção para a morte, sua posição definida para a vingança da morte de seu pai — tudo o leva a um desfecho trágico.

Mesmo antes da morte de seu pai, a aptidão deste personagem para situar-se numa condição em que “carece não ter medo” (em que traduz o “viver é muito perigoso” de Riobaldo) — aptidão de Diadorim para o exercício da libertação emancipadora trágica transparece na sua figura e se endereça para a catástrofe final.

Riobaldo amou a catástrofe.

Diadorim, emancipado de sua condição feminina, posto em condições de luta tal qual um jagunço qualquer, independente em seu mistério e sua transformabilidade, tem a consciência de que a travessia do São Francisco teria de ser paga com a morte.

Em certas condições heróicas, a libertação tem como preço a morte final, a morte necessária por esta mesma razão e “causa”.

É certo que a morte é o fim natural de todas as coisas. Entretanto, a morte trágica é a procurada, a sabida. A morte de todos nós não é trágica, porque vivemos na inconsciência de nossa condição mortal. A morte é, para nós, algo vago e indefinidamente adiado, estamos como que narcotizados por um mecanismo de defesa psicológica do fenômeno — sempre brutal — de nossa própria morte.

A morte consciente, a consciência da morte pessoal é coletiva como catástrofe inconciliável é que passa ao nível do trágico.

“Carece não ter medo” pode ser traduzido como “carece morrer”. A inevitabilidade da morte se choca, catastroficamente, com nossa natural sede de existência, com nossa ansiedade de existir, de não morrer. Essa ansiedade de não morrer, essa ansiedade de existir parece derivar da consciência subjacente de que não somos nada, de que somos “um vazio habitável” como escreveu Bhartes.

Assim, a morte de Joca Ramiro aparece como algo “necessário”, algo esperado, graças ao caráter de fatalidade do jovem Diadorim, posto em situação de transgressão do código. Somos prisioneiros dentro de um sistema que nos mesmos fabricamos. A emancipação é um ato trágico (ou cômico). Diadorim sabe que sua condição “anormal” de mulher travestida de jagunço situa-se fora daquela linha que caracteriza a

condição humana. Sua paixão e sua queda.

Quando Diadorim apaixonou-se por Riobaldo (e o leva, na sua paixão, para a outra margem: A margem da transmarginalidade), talvez não saiba que põe em risco a totalidade de sua constituição, programada “tecnológica” e artificialmente por seu pai. Na sua constituição “tecnológica” não estava previsto o encontro com Riobaldo, nem o amor.

Tal encontro de Diadorim com Riobaldo coloca a contradição de dois destinos inconciliáveis, o encontro de duas forças: A transnormalidade encontra-se com a normalidade.

Sabe-se que a tragédia não é nem necessariamente precisa ter um desfecho para a morte. Muitas das tragédias clássicas, como já dissemos, terminaram com um certo final “solucionado”. Encontram algumas um trago de conciliação, que não a morte, o aniquilamento total, final, de todos os seus elementos antagônicos. Os heróis podem, ao fim, encontrar uma saída — que não a morte — para a grave crise, para o conflito que, em certo ponto, parecia irremediavelmente sem solução, ou para cuja solução seria necessária a destruição mútua dos interesses conflitantes.

Às vezes, a “saída” emerge da própria condição impermanente, mutável, insatisfatória e impessoal do núcleo das forças combatentes. Quando passa o período crítico e agudo em que as coisas parecem integralmente sem solução, quando muda o eixo do mundo, por força de sua própria natureza em permanente fluxo de mudanças, a “saída” desponha por aí, de dentro da natureza mesma do jogo trágico, de dentro da “crise”.

Não se trata, é certo e bom que não se esqueça disto, de uma saída propriamente dita. O conteúdo trágico não foi alterado. O trágico concluiu o seu percurso e desenvolve todas as suas potencialidades depois que castigou os homens até o fim de sua sede — só que o herói não morre, o herói sobrevive, não é o mesmo mas sai dali integralmente “purificado”, experimentando até o esgotamento todas as fases de sua prova. Sai de certa maneira “purificado” pelo fogo do sacrifício que lhe ardeu em todos os níveis de suas entranhas. Sai muitas vezes com aquela sabedoria e humildade que nascem do solo infernal da purgação de sua máxima culpa: a de ter, em dado momento, ousado emancipar-se de sua condição-limite, ousado

avançar além dos muros do jardim do éden, ousado sobressair além de si mesmo, desarmado e desautorizado pelos terríveis deuses. Ousado Desobedecer.

O trágico, portanto, é algumas vezes o herói que despreza a proteção e permissão divina, que avança sozinho para o desconhecido, que tenta a libertação sem o preparo anterior, sem a alimentação previa, sem a condescendência divina e sem a humildade necessária, numa afirmação de um “eu” pequeno e humano desobedecendo às grandes potestades.

O trágico é a culpa.

Riobaldo não morreu. Riobaldo não morreu, casou-se, prosperou, aposentou-se, colocou-se na condição de entidade que recorda as emoções com certa distância épica, com certa emoção lírica e com certa tensão dramática.

Riobaldo não morreu. Não morreu? Como podemos afirmar que Riobaldo menino e Riobaldo Tatarana não morreram? Como ver, no Riobaldo narrador assentado na memória, o Tatarana apaixonado, vivo na narrativa do Riobaldo narrador?

Grande Sertão: Veredas é visto aqui como resposta cultural às razões pragmáticas do Estado Científico regido pela necessidade. Diadorim é síntese da contradição irracional que esta necessidade produz. “A terceira margem do rio”, o Pai, é um texto esclarecedor de Diadorim, como chave de compreensão. Grande Sertão: Veredas é uma “auto-reflexão irracional”, como disse Guimarães Rosa, pois a razão “é a faca com a qual o homem ainda se matará um dia”. Diadorim é a negação da realidade, na direção da Terceira Opção (entre capitalismo e socialismo), na direção da Terceira Margem, como promotora da autoconsciência política do Terceiro Mundo.

Recurso à Terceira Margem.

O mesmo problema de subjetividade aparece no Pai de A terceira margem do rio. O Pai, com seu viver misterioso, derrama em torno de si, no ambiente daquela sociedade, uma espécie de domínio da subjetividade. O Poder do Pai, ali, é uma figura avessa de imprevisto. O Pai é uma divergência de sentido. A racionalidade fica definitivamente, ali, quebrada. A razão pergunta: Quem é? Que é? Ao

esforço dessas interrogações da razão, o pai responde com a idealização da desrazão.

A razão não segue a trilha aberta pelo Pai. No lugar do Pai (ali no Meio), não chega a correção dos poderes constitui: dos: o Pai é o próprio poder da ausência de razão. A saída do Pai é uma espécie de crime contra o Estado. Ali não o atormenta a consciência da impunidade, da violação de todos os direitos num só: a Lei do Pai, que personifica o próprio Poder de Estado, já que o pai é o núcleo da sociedade burguesa, o representante do Poder, é o Poder miniaturizado. O Pai ali fica, pois, no anonimato de sua culpa máxima. Aquela margem, a terceira, é o espaço do interdito à razão, um vácuo de subjetividade, um hiato no programa, um parêntese no código. Pois a Terceira Margem não é loucura: A loucura está codificada. A loucura seria uma explicação, uma razão explicativa. O Pai não deixou, ali, nenhum espaço explicativo. A Terceira Margem é um vasto vazio prodigioso, o reino da liberdade, o tiro na memória do programa. Naquela imprecisão, em que se entredisseminara, o Pai acelera a destruição da razão. Sua saída patenteia o tu—multo revolucionáriO máximo, o supremo direito de greve ao certo e ao lógico, o desconstruído domínio do desvio da norma. Ali, no seu reino libertário, rompe com o social, neutralizando os signos familiares. É um calar da voz da verdade certa, lançando um silêncio sobre todos a quem põe em depressão. O Pai prolonga, no ritmo maldito de seu viver, um exílio insuportável de todos, inadmissível: o exílio de Pai é o exílio de origem, de ordem, de razão.

Assim, quando o Pai retorna, como com notas de um estranho clarim do absurdo, os semas lógicos se precipitam em desordem, os signos saem de todos os lugares do discurso para esmagar a ordem restabelecida pelo filho.

O Filho restabelecerá a razão, a ordem, naturalizando a saída do Pai. Pretende o Filho, substituindo o Pai, racionalizar o seu discurso. Todo o percurso do Filho se encaminha para naturalizar a saída do Pai. Porém mesmo no fim o fio da razão é cortado, pois o Pai, ao voltar, corta o discurso do Filho (representante da razão social). Pois o Pai é a vingança suprema.

A saída do Pai não é uma fuga da realidade, mas uma destruição da razão da realidade, uma destruição do aburguesamento da realidade.

Caro, mas necessário. A Fala do Pai é a falta, que contagia tudo de carência e de medo. O Pai, no seu esconderijo, provoca a ruína da sociedade, aqui simbolizada pela família “burguesa” da beira do rio. Abate o social com sua indiferença, com seu errar que não teme um juízo, sem dar explicação, na cumplicidade muda da face das águas. Sua liberdade é, portanto, um crime de segurança social.

O que se espera e a “cura” do Pai, durante todo o conto. Com um breve conto de poucas páginas, Guimarães Rosa matou o totalitarismo do todo, o autoritarismo da organização e do planejamento. E não foi uma solução romântica, mas uma revolução fantástica, mas o acontecimento do novo, do imprevisto e incodificável, inaburguesável, irracionalizável. Revolucionário, não-romântico, achou ele a única arma disponível a um ataque a razão: a ausência impossível, a inação do impensável.

Atirando-se fora do tempo, insiste o Pai, com força heróica num grave corte na ordem estabelecida, no desmanchar da História perplexa. Na disciplina de seu especial ofício órfico, na sua dança, na evolução que realiza em planos sucessivos de sua coreografia de ir-e-vir, sem esperar um fim.

Suas aparições, momentâneas, estão cheias de Poder Revolucionário, são aparições cheias de brilho e de força.

Miserável e glorioso, no seu engenho aquático, ele desenrosca a máquina do tempo: “o que é, é saudade”, diz Riobaldo. No seu universo de recusa, sua “viagem” deixa numerosos estragos: do filho esta a voz social do “que vão pensar?”. Brotam explicações, justificações (lepra, loucura), hipóteses (como na ciência)

Pois o Pai é um Mito fundamental: o Mito do Poder controlador de tudo. Sua saída abre o avesso do controle. A tristeza das vozes do discurso revelam o certo tornado incerto, a tradição moderna que aprisiona tudo, que condiciona tudo, que nada deixa em liberdade, incontrolável.

O significante é o pai-canoa, que se desloca, no seu desígnio funesto, violando, entre outras, uma lei: A da intersubjetividade, em que se motivam os membros sociais. A complementariedade de substituir o pai, por parte do filho, tem o patronado de teses psicológicas, psicanalíticas, políticas, antropológicas, sociológicas e históricas. O rio dá, à paternidade, um novo sentido: O pai mergulha (retorna) no

inconsciente, que é o discurso do Outro (que dirão as vozes?). Os sujeitos (pai-filho) deveriam se revezar, um sendo substituído pelo outro. Qual o lugar desta substituição? Que vem representar o puro significante pai-canoa? (Sobre a primazia do significante, ver Lacan: “Seminário da carta roubada”) . Ia para o rio: Ir é dolo. A matéria social não quer que ninguém vá, ousadia sair para nova dimensão. Os problemas se imbricam, na procura dos fins de restituição do pai, a sua condição paterna. O pai deve ser reconduzido, ao seu lugar-canoa-com-a-mae (canoa fálica), pois o filho se sente culpado por ter (edipianamente) desejado a morte do pai, seu afastamento da mãe, seu deslocamento edipiano, com sua fálica (Lacan) canoa. O pai se afasta com sua fala, isto é, com sua canoa. A canoa é a transposição da fala do pai. Quando o pai manda fazer a canoa, ele está erigindo um monumento, um Falo (transposição de sua fala, de seu silêncio, de sua falta), emblema daquilo que se retira da mãe (para o sêmen das águas). A fala nadará, de ora em diante, no grau de feminidade pura (a água é feminina). Para sempre — mas neutralizada pela horizontalidade em que se deita — a fala desaparece na semiose pura da liquidez aquosa da mulher-mãe-água. A fala retorna a um estado pré-uterino, o estágio do espelho do rio humoral e placentário. A canoa e o objeto perdido, ao qual se pede, e perde, esse dolo (fálico). Um excesso seria restringir a fábula ao uso da dimensionalidade interdita do rio, apenas. O uso, é o uso da fala familiar, que se aparta da casa, se afasta, e se cassa. Ausentando-se com sua canoa, o pai resolve retirar do núcleo familiar o dom da fala, que se sustenta na ordem simbólica da civilização..., escrita. Mas a retirada se dá tardia (a ordem simbólica já está instaurada no narrador filial) e assim, o que se lastima saudosamente é a perda da origem da fala, tardia mas castrante (a fala sem origem se perde, se prostitui, se desconsolidada) . Na brecha do rio, ali se inscreve a escrita da Fenda, escrita clandestina, escrita esquecida, de seu miolo, de sua semente. Esta complexidade da verdade do texto não se simplifica amputando os múltiplos membros da medusa (crescem outros...). A complexidade da verdade não promana dos resultados da interpretação (que só faz levantar o pano), não se trata de conseguir, na leitura, resultados mais complexos, ou melhor, confusos. Assim, o rio tem a dimensão da linguagem que vai aparecendo (essa leitura se vai fazendo à medida que os acontecimentos teóricos vão

ocorrendo), a saber, a linha discreta é segmentada do fluxo do inconsciente, que é o discurso das vozes, que vêm do rio.

O pai habilita o filho, empresta a sua foz e o seu discurso, na cadeia significante do jogo do ir-e-vir da canoa paterna... Seu lugar levanta incidências imaginárias, que a leitura vai registrando, à medida que lê. A Terceira Margem do rio é a dimensão insuspeitada da liberação e dos traços dos limites, onde se marcam os passos finais de tudo aquilo que é como deve ser. São os valores e as imagens que sobrevivem, em todo espírito que se sente vizinho daquela marca, daquele paraíso perdido, dessa figura insistente de que há um círculo, um circuito sagrado além das nossas próprias possibilidades, que há uma salvação e uma estrada. É fenômeno do rito, do excluído e do sagrado.

Mas é, também, a Terceira margem, o lugar da Nau dos Loucos, da nau louca da loucura, estranho barco que desliza na História da loucura de Michel Foucault - STULTIFERA NAVIS. É, ao mesmo tempo, a nau dos loucos, a nau dos príncipes, a nau das batalhas, a nau da virtude, pois, a História da loucura na idade clássica, ou História da loucura não é, simplesmente e apenas, uma história da loucura, mas uma louca história. Loucura, História Louca, assim se dissemina a loucura do rio, onde escorrega. Brandamente.

Os loucos eram freqüentemente confiados, desde 1300, a barqueiros para se “livrar a cidade”. Confiar o louco a um barqueiro, que segue para longe, é ter a certeza de que o louco está encaminhado para si próprio, entregue à sua própria loucura, prisioneiro da própria partida.

O louco é a alma-barca. é o navio fantasma de Poe, que se lê no “Manuscrito encontrado numa garrafa”.

Adstrita a narrativa do rio, com uma volubilidade algo escandalosa, a fala do pai se espacializa, de maneira vaga, geral, complexa, no discurso do interdito, do entre-dito (discurso do rio): Sob a pressão da lei de dados substitutivos, onde as sedes das indagações se deslocam para a infância, a fala do filho (a falha do filho) só pode emergir de um entrelaçamento consideravelmente complexo, determinando a irrupção de sua culpa, num conceito auto-crítico, brilhante, altamente esclarecedor; o filho, e sua falta, marginaliza o rio (resta na marginalidade do simbólico), é a tentativa de ingresso, numa ordem pré-simbólica, de significante a significado; o filho anseia o barqueiro,

no limiar, no atrium. O pai realiza um semi-discurso: O que se retrai da fala, a anti-fala. O filho não mergulha neste simbólico pós-narrativo (o filho é o narrador, mas não ousa assumir a narrativa trans-real, inter-dita do pai); o pai, de temer a fala, cala. Na dialética de substituição, nome que não exprime uma redução, mas um desdobramento, o filho não depõe o pai (de sua Loucura? do poder de seu Reino? Do reinado do Imaginário? O simbólico não acede a Ali, não puxa a toalha da fala) para substituí-lo — código hereditário — nesta genética de liberdade e de loucura. O filho permanece filho (estado pré-simbólico), não ascende a pai (estado de ser investido das ordens), não revoluciona o dizer, nem se resolve na assunção do poder de pai. O pai, na sua recusa, desloca o poder para o Meio, para o Quase, o Semi, o Impossível, onde forças emergentes oscilam a normalidade do código. O código paterno se faz paralelo ao estado codificável, é o incodificável, o secreto, o irrevelado, o recusado, no calar-se.

Esse pai transforma-se numa imagem, é o Outro retraído, uma negação de identidade progressiva, numa desidentificação primária. É uma imagem em que o filho não se reconhece, é um vazio sempre vazio, uma brecha e uma “hiância”: A falha entre aquilo que falta a ser, aquilo que é um buraco, um vazio, — e o complemento materno. O pai é um duplo do filho, mas o filho se dá como castrado, nesse espelho. A idéia de substituir o Pai, por parte do Filho, revela a necessidade da lógica introjetada socialmente de explicar tudo, de tudo ter sob o controle da razão. O Pai deu, assim, a paternidade e ao Poder, um novo sentido para sempre.

Para o Filho, os dois deveriam revezar-se, um substituindo o outro, como os operários de uma fábrica, como a aposentadoria natural dos funcionários do Poder. O Filho reorganiza o Poder, na ausência do Poder, como Poder pela ausência, pelo desamparo: Pois o Poder está de tal forma internalizado na consciência do Filho, que sua Ida deixa um vazio impossível, intolerável.

A saída para Outra Dimensão insuspeitada, que não a codificada morte, é dolosa. Trata pois, o Filho, de restituir o Pai à sua condição paterna. O Pai deve ser reconduzido ao seu lugar, mas o tempo dissipado mostra que já é tarde. A razão trata de engendrar uma substituição que racionalizaria a nova situação criada, até agora

absurda, mas a liberdade mostra que já é tarde.

A própria imagem da água serve para neutralizar horizontalmente o certo e o lógico. Aqui, a água é também revolucionária, pois uma “norma” estética que se patenteia aqui é a de que tudo que a literatura toma para seu uso resulta imediatamente revolucionário (ver Alice no país das maravilhas).

O dimensionamento tridimensional do rio também interdita a razão, pois se trabalha no conto com aquela profundidade invisível.

Em tudo se supera a razão que tudo cassa.

Todas as coisas, depois, ficaram perdidas, na perda da origem na brecha do rio, na tenda da clandestinidade do Pai.

Esse personagem criou um complexo problema insolúvel para a crítica nacional, pois o Pai desabilita a cadeia significativa com seu jogo de ir-e-vir, segmentado, incidente.

Pois o Pai não é o excluído, é o impossível que acontece. A marca além do possível, contra-herói da modernidade do homem moderno. É o recurso do não, anti-discurso. Que no Quase oscila a normatividade da razão.

As veredas

A lógica do sertão não é a da razão tecnológica. O humanismo moderno teme a lógica internacional. E teme a terceira posição, também, pois teme servir de “inocente útil”. O humanismo moderno se aproxima, no Brasil, da posição de sertão, da superação do sertão. O sertão é o mundo, o mundo ainda por fazer-se. O mundo livre do fazer por fazer, do saber não sabido. A tarefa humanística moderna não é atacar a lógica internacional, mas chamá-la “à realidade” da vida propriamente dita, da vida bio-psicológica. É a posição brasileira. A literatura brasileira brada por isto, desde Euclides. A lógica do sertão salva o Terceiro Mundo. Alguns escritores brasileiros conseguiram Conviver aqui com momentos considerados difíceis. O espírito sertanejo impregna nossa cultura, nossa maneira de ver o outro. Pois o sertão é o lugar da subjetividade, do isolamento individual solidário. E o sertão é solidário. O viajante do sertão encontra com facilidade

acolhimento, hospitalidade. A tradição hospitaleira. esta na raiz da liberalidade sertaneja brasileira. Não há, de imediato, desconfiança no homem do sertão. O sertão é casa que acolhe a todos como irmãos. O jagunço do sertão, diz Riobaldo na página 13, sempre foi bom pai, bom marido, e amigo de seus amigos. O sertão se compraz em contar, em ouvir, em cantar. Não há cântico da cidade moderna. Há a canção do sertão, a toada do sertão. Nele, grande contradição, o homem pode andar desarmado, quando vem em paz. O sertão é contradição, que supera tudo. A crueldade no sertão é heróica, e mítica, é mitológica. Dificilmente um pesquisador de campo teme o sertão. Os “doutores” são respeita-dos e acolhidos no sertão. Viaja-se sozinho pelos imensos rios do sertão. Não há crueldade econômica no sertão, porque não há a razão prática. O sertão não é prático. O sertão é subjetivo. Não há lucro no sertão, pois quem o afere mora no Rio, ou em São Paulo. Não está lá. Os grandes latifúndios não são homens do sertão. Mas no sertão, tudo se ajeita, desde que haja “respeito”.

A lógica do sertão é outra. O sertão respeita tudo, mas quer ser “respeitado”. O “doutor” é respeitado no sertão. O sertanejo é carente, qualquer sorriso o vence. O sertão está próximo do animal doméstico. O sertão é domesticável, ou pelo menos o tem sido até agora.

Pois agora o sertão ganha outra figura, desaparece. No interior do sertão estão instalados os aparelhos da TV. Talvez seja um perigo para a ordem estabelecida, pois o sertão se desencanta, desperta do misticismo. O sertão era místico e mi-tico. Era lugar de rezas, de Antônios Conselheiros, de Padres Cíceros. O sertão era o império da moral, da virgindade. O sertão era sagrado. Era o mundo no seu estado subjetivo. Até bem pouco tempo, o sertão não conhecera nem os ecos da primeira revolução industrial. Estava naquela fase semi-medieval do estado comercial. Havia “reis”, no sertão subjetivo. Mas o sertão não era um lugar abençoado por Deus. Ao contrário, o demônio imperava no sertão. Havia pactos, havia medos. Pois o sertão era o Desconhecido. E, se Deus é luz, o sertão estava imerso na semi-obscuridade. Era povoado de entidades. O sertão era estágio heróico do mundo. Lugar das coisas extraordinárias, de tantos assombros. “Um está sempre no escuro” da realidade incognoscível, da ótica

conturbada das lágrimas, das paixões juvenis de príncipes e princesas sertanejas encantadas. Dos milagres e das aparições. O fantástico, no sertão, assume o caráter da aventura, do simbólico, reinventa a subjetividade.

Pois o sertão era o lugar das fantasias, dos sonhos (e da loucura), do insubstancial, do ermo, do vazio. Uma noite, no sertão, na ampla escuridão de todas as estrelas silenciosas, na respiração selvagem que as sombras das árvores filtram, tem o poder mágico dos medos primordiais, dos medos sagrados. Toda procura, toda fantasia, no sertão, segue o caminho da subjetividade.

“Hoje em dia, não me queixo de nenhuma coisa”, “já não tiro sombra dos buracos” — hoje o sertão está desencantado, lentamente se aburguesa, moderniza-se. Riobaldo é atualíssimo.

Não no passado, isto é, no sertão. Pois o sertão tem sempre o sentido do passado, nunca o sertão é o futuro, O sertão é lírico, subjetivo. A grande maioria dos escritores brasileiros passaram a infância nas casas grandes da subjetividade passada. O sertão do passado tem a pátina da magia dos primitivos desígnios do homem, das primeiras experiências, da emoção dos que sonhavam nas varandas. Por isso, o sertão está misturado com infância e com subjetividade. Pois: o sertão é infantil, é subjetivo, O sertão nunca é adulto. Riobaldo, Diadorim, nunca foram adultos, não amadureceram, eram jovens adolescentes nos caminhos do sertão. Todo sertão tem de ser assim, sempre visto pelos olhos de Carlos de Meio. é algo perdido, perdido no tempo, longínquo, remotíssimo.

Este saber literário talvez não esteja de acordo com os cânones da ciência (pois a ciência da literatura também é ciência), mas é um saber, em troca de outros saberes. É um saber vivido, em troca de outros saberes sabidos. Reivindicamos, agora, a validade deste saber. E assumimos os mesmos riscos do saber novo, do saber literário. Pois o Brasil deste final de século precisa com urgência ser repensado. E só se pode repensar o Brasil literariamente, isto é, com a lógica do sertão. Pois o Brasil é um país essencialmente literário. É um país que tem uma literatura essencial, representativa. O Brasil ainda vive literariamente. O Brasil ainda é o Brasil subjetivo. E esse pensar literário brasileiro é o pensar sertanejo. Um risco.

Chega-se a pensar no limite, isto é, no risco do limite. Pensar no risco do limite, é pensar literariamente.

Pois o risco de uma decisão está presente enquanto houver o perigo da sedução literária. É um daqueles três perigos apontados por Heidegger. O literário aponta sempre para um teleologismo fantástico. Parte de uma decisão secreta, que se desdobra em graus de se deixar levar pelo domínio dos fatos extraordinários, que são aqueles que participam da natureza, e do espanto de que falava o filósofo. O espanto é o que causa impacto, portanto, beleza. Pois beleza é o produto do impacto estético. É o surpreender do que surpreende, isto é, o surpreender da existência do real. Não é o irreal que surpreende, mas sim o real é que é extraordinário. Vê-lo é algo tão perigosamente revolucionário como o despertar súbito para a verdade subjetiva. No pequeno fato está o universo. “Oh, eu posso estar encerrado numa pequena noz e sentir-me senhor do universo absoluto”, disse o Príncipe Hamlet.

O Brasil ficou à margem da avassaladora racionalização da razão tecnológica, livre do desencantamento e da morte do mito. A lógica brasileira é a lógica do sertão. Ilógica e contraditória.

A racionalização tecnológica foi impotente, aqui, como na literatura africana, como fator de desencantamento do mítico sertão brasileiro, que permaneceu como lugar sagrado, em que os deuses antigos podem “sobreviver”, e os valores da emoção, sobre os da razão, podem vigorar completamente.

O sertão não foi, no Brasil, destituído de sua “aura”, não foi “desmascarado”, não foi denunciado pelos aparelhos de repressão tecnológica e ideológica.

O sertão atravessou o desencanto naturalista incólume, sem perder o seu prestígio e a figura de um lugar privilegiado e miserável, onde o sobrenatural continuou, sem ser devastado pelo natural do naturalismo. Privilégio e miséria é a contradição dialética do sertão subjetivo.

O encanto do sertão de Alencar, de O Guarani, continua existente, embora aguerrido, em Os sertões de Euclides, até Grande Sertão: Veredas.

O sertão é lugar de resistência heróica dos valores do prazer e da dor, do inconsciente e do fantástico, da desrazão e do sobrenatural, do

inefável, da fantasia, da imaginação, sobre a razão, da subjetividade. A lógica do sertão é o nosso grande trunfo, o nosso escudo, o nosso meio de sobrevivência emocional, no que temos de mais radicalmente humano.

Atesta a lógica do sertão a vitória da incerteza sobre o certo, do duvidoso sobre o seguro, do não-saber sobre o saber. Esta vitória nos redime e nos afirma como baluartes dos valores humanos, na declaração desses valores humanos, nos declara valiosos nesta estranha luta em prol dos valores subjetivos declarados.

O sertão é o possível contra o certo. é o caos criador, contra o sistema de valores computáveis. Pois o sertão é o imensurável, contra a medida. O inapreensível e o onírico de tudo o que sonha e sente.

Do sertão romântico.

No primeiro capítulo de O Guarani, “desliza um fio d’água”, “engrossado com os mananciais”, até que “torna-se rio caudal” . O início da narrativa vem de “um fio d’água”, inicia-se com “um fio d’água”. É a primeira parte, chamada “Os aventureiros”, e lança-se, de um tênue fio d’água, até um rio caudal, na aventura do sertão. É o primeiro capítulo, o “cenário” do sertão.

É o Paquequer, por onde se chega a um tipo de sertão romântico, aqui mesmo, nas faldas do Rio de Janeiro, “saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente” .

É o Paquequer, “filho indômito desta pátria da liberdade”, isto é, do sertão.

O sertão alencarino é o luxo, o vigor dos capitéis formados pelos leques das palmeiras. “Tudo era grande e pomposo” neste sertão, próprio para os “dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa” .

“A civilização não tivera tempo de penetrar o interior” , diz Alencar, como até hoje continua a ser a Pátria da Liberdade. Hoje, como em 1604, quando vivia D. Antonio de Mariz.

A lógica do sertão tem suas normas próprias, leis próprias. Lá não chegam os poderes constituídos. De forma que D. Antônio de Maris e sua comunidade viviam a lógica do sertão.

Assim vivia, quase no meio do sertão, desconhecida e ignorada essa pequena comunhão de homens, governando-se com as suas leis, os seus usos e costumes, unidos entre si pela ambição da riqueza, e ligado a seu chefe pelo respeito, pelo hábito da obediência e por essa superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas. (p.32)

Ali se reconheciam as leis ditadas pela subjetividade, pois a lógica do sertão dita suas próprias leis. “Aí só se reconhecia como rei ao Duque de Bragança, legítimo herdeiro da Coroa” (p.32), e “quando se corriam as cortinas do dossel da sala, as armas que se viam eram as cinco quinas portuguesas” (p.32). D. Antônio, portanto, subverte o Poder, ou resiste ao novo Poder, mas o protege o sertão, ele está abrigado pela subjetividade do sertão, “ainda mesmo em um deserto, rodeado de seus companheiros que ele considerava amigos” (p.32)

D. Lauriana, fidalga, tinha todos os “prejuízos de fidalguia”, (p.32) estava em disritmia, em desarmonia com a lógica do sertão.

D. Diogo não, vivia o sertão, embora depois viesse a transgredi-lo, vivia “em correrias e caçadas” (p.32).

Cecília era uma deusa do sertão.

Isabel era filha do sertão, “fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia” (p.32).

Eram os bandeirantes, os desbravadores, isto é, “as caravanas de aventureiros que se entranhavam pelos sertões do Brasil” (p.33)

Loredano é mais do que D. Alvaro, mais sertão. É o tipo do condottiere: “...condottiere, de quem ele apresentava o verdadeiro tipo” (p.35). Por um processo metonímico, Loredano está tomado de sertão, onde “o crepúsculo reinava nas profundas e sombrias abóbadas de verdura” (p.35), cheio do “silêncio da noite, com os seus rumores vagos e indecisos” (p.35). Essa vaguidão, essa indecisão, caracteriza a subjetividade de sertão, “no fundo dessa solidão” (p.35).

Entretanto, D. Alvaro embora “habitado a esta ilusão”, não podia “deixar de sobressaltar-se” (p.35) no meio do “claro-escuro da floresta” (p.35) imprecisa, indecisa. Loredano, mais sertão, “não pode reprimir a risada sardônica” (p.35) . A aparência de Loredano revela a face do sertão, “o seu ar de indiferença e sarcasmo desaparecem sob a expressão de energia e maldade” (p.37).

E tudo é terrível. “Um rugido espantoso fez estremecer a floresta e encheu a solidão com os ecos estridentes” (p.37). “Os caminheiros empalideceram”, “engatinharam os arcabuzes”, “lançaram um olhar cauteloso pelos ramos das arvores” (p.37): Peri, na “flor da idade”, caçava.

Isabel se considerava prima de Ceci. Loredano acompanhava D. Alvaro. A subjetividade do sertão tem a capacidade de a todos envolver no seu laço, no seu universo. D. Lauriana resiste. Daí sua “diferença de caracteres (p.49) , em relação a D. Antônio. D. Antônio e D. Álvaro assumiram a subjetividade. D. Lauriana não entende a lógica do sertão, não consegue vencer a “repugnância que... tinha por sua sobrinha” (p.49).

O templo da subjetividade é o céu. A prece do sétimo capítulo é quase dirigida ao sol. Todos cedem, “à doce influência da tarde” (p.51). Era uma prece “meio cristã, meio selvagem” (p.52), na lógica do sertão. Peri é “um vulto” da floresta. Impregna-se do ambiente.

O catalão não corria nos canjirões de louça e de metal com tanta fartura quanto era de desejar; mas em compensação, viam-se aos cantos do alpendre grossas talhas cheias de vinho de caju e ananás, onde os aventureiros podiam beber à larga.

O vício tinha suprido os licores europeus pelas bebidas selvagens (p.55).

É a subjetividade do sertão quem dita as traições, tanto movidas pela paixão, pela emoção, quanto pela razão do lucro.

De todos, Peri não é o melhor representante da lógica do sertão. Peri é herói romântico, europeizado. Sofre influência de cavaleiros medievais.

A subjetividade do sertão é menos cavalheirosa, mais passional.

“É que as paixões do deserto, e sobretudo no seio desta natureza grande e majestosa, são verdadeiras epopéias do coração” (p.58).

A posição ambígua de Isabel é mais da subjetividade do sertão. Isabel arrancava “do seu coração cheio de amor essa palavra de ódio” (p.66).

Isabel não revelava nada de suas raízes e de seus sentimentos. Esse mistério e essa ignorância fazem parte do jogo da subjetividade. Pois a subjetividade deixa aberta “a luta terrível entre o espírito e a matéria, entre a força da vontade e o poder da natureza” (p.69).

Em tudo isso, a subjetividade mata e salva, corrompe e purifica. É imprevisível, incompreensível. Mas imprescindível.

Pois D. Diogo violara o sertão, matando uma índia. O sertão que acolhe, mata. A subjetividade do sertão, a lei do sertão é a “lei de talião que era o único princípio de direito e justiça que reconheciam” (p.81).

O sertão é o perigo:

Aí o homem vê-se cercado de perigo por todos os lados; da frente, das costas, à esquerda, à direita, do ar, da terra, pode surgir de repente um inimigo oculto pela folhagem, que se aproxima sem ser visto (p.111).

E é lugar de revolta, de revolução. “Não somos escravos” (p.184) gritam os aventureiros. Mas são dominados pelo “respeito, essa força moral tão poderosa” (p.184), pois o sertão respeita e cultua seus heróis. É o lugar dos mitos individuais, dos cultos pessoais, onde o vencedor é o que tiver mais coragem: D. Antônio vence a rebelião abrindo o peito para ser golpeado. A lógica do sertão não admite a revolução desordenada. O chefe é o que tiver maior dose de mitologia, de magia, de carisma. Pois a subjetividade é carismática, é o lugar de líderes carismáticos.

Mas a lógica do sertão romântico ainda não é a do fantástico. É, entretanto, libertário. É anticivilização. É impreciso, vago, indeciso. Tem suas normas próprias, são antinormas. Antinormas envolventes. Todos cedem às forças envolventes, cheias de traições, paixões, instintos, emoções fortes. A subjetividade do sertão romântico é passional. Faz parte de um jogo de mistério. É lugar mágico por excelência. Lugar de líderes mágicos e carismáticos.

Do sertão pós-romântico

O que se percebe, logo no início de Os sertões é que o texto quer enaltecer no máximo possível a força da paisagem, através do uso de um discurso forte. O fantástico, na literatura brasileira, é a descrição da lógica do sertão, lógica esta que está na descrição tanto quanto na narração. Assim, a descrição da mágica, em Euclides. “Escarpas inteiriças, altas e abruptas. Assoberba os mares” , “feito dilatado muro de arrimo” (p.4), “abrem-se adiante os feudos vales de erosão do rio”

(p.6), “diluvianos aguaceiros (p.8). Euclides pinta gigantescamente a terra, preparando o espanto do leitor. A terra tem, pintada por ele, um cunho realisticamente fantástico:

“Terra ignota” em que se aventura o rabisco de um rio problemático ou idealização de uma corda de serras” (p.10). O sertão estéril, abre caminho para um canto heróico. “As lindes de um deserto” (p.12), “espectros de árvores” (p.12). E, à medida que o sertão fica mais plano, o vocabulário fica mais liso, mais simples, mais claro, mais tranquilo e horizontal, no “traço melancólico das paisagens...” (p.13). As imagens do fantástico de Euclides são como os agentes químicos e mecânicos que modificam e decompõem a realidade, impondo a mágica visão de um outro mundo. Euclides operou uma espécie de decomposição molecular dos lugares. “Deste modo se tem a cada passo, em todos os pontos, um lineamento incisivo de nudez extrema” (p.15)

É um terreno primário, arqueológico, que ele traça. Uma sugestão de sonho, um delírio geológico. Uma visão retrospectiva do mundo, uma profecia arqueológica da vida, com a força das “energias revoltas de um cataclismo” (p.17). E um geologismo mitológico descampadamente subjetivo.

Euclides continua, durante muitas páginas, com denso virtuosismo, “num exame mais íntimo do quadro” (p.31), sumariando a geografia das secas, rastreando a “razão” das regularidades obscuras, vendo a complexidade “imaneente aos fatos concretos” (p.32), fazendo mais literatura do que ciência.

A caatinga é a travessia daquela “estepe nua”, do “horizonte largo”, da “perspectiva das planuras francas” (p.34). A luta pela vida nas caatingas é mais obscura e original, espremida por entre “a flora moribunda”, com os “estigmas desta batalha surda” (p.35).

A crueza das secas é subitamente quebrada por “volumosas tormentas”, “em aguaceiro diluviano”. E a flora renasce, o umbuzeiro, a jurema... o sertão agora é um paraíso. Então, as manhãs subjetivas irradiam “os festões multicores”, e luz sem par, os dias, os meses são “venturosos”, “derivados da exuberância da terra” (p.44)

“O martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da Vida”(p.55).

A seguir, Euclides vê a “complexidade etnológica do homem”, a “ação do meio”, a “gênese dos jagunços”, o sertanejo, os vaqueiros, e entra

na figura de Antônio Conselheiro, “atávico”, “grande homem pelo avesso”, feito um monstro, as suas lendas, as suas profecias. Vê Canudos, a subjetividade do sertão é a polícia de bandidos. E a população, seus templos e rezas.

A subjetividade do sertão é indicada por uma servidão permanente, inconsciente, pois a honra é lei do sertão, lei aérea, não escrita.

Por isso, o sertão é um lugar lendário, onde vagam obscuridades.

A subjetividade do sertão é tradução de um rigor moral absoluto, da castidade exagerada.

O sertão de Canudos vivia sob o signo do Juízo Final, sob a iminência de catástrofes “inflexíveis”. “A História não iria até ali” (p.506).

“Quem lhe rompe as trilhas, ao divisar a beira da estrada a cruz sobre a cova do assassinado, não indaga do crime. Tira o chapéu e passa”(p.506).

O sertão, digo, Canudos “não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo” (p.541). E “não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades...” (p.543).

Do sertão futuro.

O Grande Sertão: Veredas começa com Riobaldo matando o diabo. Ele ajuda a matar, num “bezerro branco, erroso... e com máscara de cachorro” o que ainda resta da subjetividade diabólica do sertão: Pois o sertão e o não-burguês estágio da magia do diabo, como força interna de magia. Riobaldo ajuda a matar o bezerro, empresta as armas.

“Povo prascóvio” . Mas o tiro não é “de verdade”, quando:

primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolera, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima.

Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar casa de morador; e onde criminoso vive seu Cristo-Jesus, arredado do arrocho de autoridade. (p.9).

Como sempre, “lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos”, onde “criminoso vive seu Cristo-Jesus, arredado do arrocho de autoridade”, lugar de liberdade de suas próprias forças, fora dos poderes constituídos. “Esses gerais são sem tamanho”, o sertão não tem fim, é mais em profundidade do que em extensão.. “O sertão está em toda a parte, não está lá, além longe, mas dentro do espírito da lógica do sertão, da lógica demonológica.

“Uma pergunta, em hora, às vezes, clareia razão de paz” (p.10). O fantástico não responde, vem:

“E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças:” (p.10).

Nomear é a presença! O sertão é o discurso. Dizê-lo é, pois o sertão está em toda a parte. Hoje Riobaldo se afasta, se aposenta. Como o Doutor, “é bem estabelecido, que grassa nos Santos-Evangelhos”, isto é, aburguesou-se na família e na propriedade privada dos textos santos. Pois até seminarista pode agora ajudar a extrair o Cujo, “do corpo vivo de uma velha. Não acreditei patavim” (p.10). Não crer é não fazer. Não crer é não ser. Não crer é uma forma solta, livre, de desestimular o mágico, O Cujo. Não crer faz a aparição do sertão desaparecer por completo. Pois.o sertão aparece, quando crente e nomeado. “O sertão está em toda a parte”. Não crer: “não sou amansador de cavalos”, é necessário esquecer nomes, para não crer: Treciziano, Hermógenes... “Quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será?” (p.11).

Não nomear, não pensar. Talvez sofrer. Sofrer é não pensar com nomes, não nomear dolorosamente, não levantar o passado de seus idos.

Do primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos; Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, .estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e -não existe? (p.11).

Eis a ponta do novelo da narrativa (e do sertão) que aparece. “Mas, agora, :feita a folga que me vem”... Começa a “inventar”, isto é, a lembrar. A narrar. A puxar o sertão de novo para si. “E me inventei

neste gosto, de especular idéia”. Pois o diabo é o rei do sertão. Alegórico e concentrado, ele é o ser-sertão mais característico. O sertão é o seu reino. E todo jagunço tem alguma de diabo.

Pois sertão não é lugar de homens, mas de jagunços, “o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem” (p.11). Não vige no “cidadão”, no civilizado, mas “no homem arruinado”, no “homem dos avessos”. No jagunço. Na miséria. Na ruína. No inverso, no avesso. No sertão. Pois o sol da evidência não ilumina o sertão, mas o sol claro filtrado pela peneira da magia.

O homem não vige dentro do homem: Na superação literária os homens usam a narrativa de Riobaldo, para se convencerem de que o diabo não existe, e de que eles existem. O Doutor não acredita.

Riobaldo fica agradecido, por isso.

“Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. Mal haja-me: Sofro pena de contar não.. .“(p.11)

A superação existe no texto. O grande sertão, libertador, horizonte de alta magia, é o do texto. Não se trata de um problema geológico, geográfico, político. O espaço é o do mito, o da profundidade do mito. Tal mito está nos homens, nas plantas, até nas pedras.

Tudo. Tem até fortes raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro deles dorme: são o demo. (...) Arre, ele está misturado em tudo (p.12).

Mas o sertão não é só o do diabo. A superação do sertão é contraditória. O amor também é sertão: “tudo é o não é... (p.12). O amor “vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos”, o amor é o “razoável sofrer” (p.12).

Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois — e Deus, junto. Vi muitas nuvens (p.12).

Tudo é e não é. É o sertão, sua superação. Como o Aleixo, “de maiores ruindades calmas”. é o sertão, “esse aborrecido mundo”. “Eh, pois, empós, o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem

o cão” (p.12).

Tudo é incerto. “Compadre meu Quelemém reprovou, minhas incertezas” (p.13). O compadre tem religião civilizada. O sertão não. Na superação do sertão a lógica é a do amor ou da morte. Do bem ou do mal. Um passa para outro, quase sem mediação. O sertão é o lugar onde só se vive por meio da superação do fantástico. Tudo surpreende. Tudo é susto. “passarinho que se debruça — o vôo já esta pronto:” (p.13). “Aquele menino tinha sido homem” (p.14) — diz a lógica inversa. “Ave, vi de tudo, neste mundo: Já vi até cavalo com soluço.. .”(p.14).

Mas Riobaldo não procura as razões, as causas. Que na superação sertaneja não se dão certas. “Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal” (p.14). O sertanejo é sempre assim: “Sou um pobre coitado” (p.14).

A superação do sertão também é a das rezas. Da moral. Da “leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos”. De “raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo” (p.14). Mas é a contradição viva de tudo, como tudo. Pois Riobaldo inventa um estágio de liberdade. De independência.

O senhor saiba: em toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa (p.15).

As aparentemente caóticas primeiras páginas do grande romance desenvolveram isto: a superação do sertão. O sertão-sertão, e o sertão de dentro: o Liso do Sussuarão. Os caminhos da vida, das veredas da vida.

O sertão não é o lugar

das pessoas de carne e sangue (...), todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... (p.15).

O Sertão é como a subjetividade da loucura: “O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco” (p.15). Só a “reza é que sara da loucura”. Por isso, ele paga Maria Leôncia para rezar um terço por dia

para salvação de sua alma. Vai procurar outra, Izina Calanga, para trato igual. Pois “viver e muito perigoso...”.

Mas “querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar” (p.16). Pois “Deus é paciência. O contrario, é o diabo” (p.16).

O senhor rela faca em faca — e afia — que se raspam. Até as pedras do fundo, uma dá na outra, vão-se arredondinando lisas, que o riachinho rola. Por enquanto, que eu penso, tudo quanto há, neste mundo, e porque se merece e carece.(p.16).

Deus deixa tudo como está. Até que um dia (“bobo com bobo”), “algum estala e aprende: esperta. Só que as vezes, por mais auxiliar, Deus espalha, no meio, um pingado de pimenta...”(p.16).

Do sertão só o jagunço (ou o ex) o entende. Quem não viaja de primeira, pode ser tido por “jagunço antigo”. Mas o poder também, lá, está tomado de sertão. O delegado Jazevedão viaja de primeira. Aquele homem conseguiu de muito homem e mulher chorar sangue, por este simples Universozinho nosso aqui. Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado (p.17).

Sertão não tem nada a ver com festa de São João, Bumba-meu-boi: o sertão é à bala. “A bala é um pedacinho de metal...” (p.18). Sertão não é folclore. Sertão é sertão. E superação. Lugar ambíguo, cheio de “inocentes úteis” a serviço dos coronéis, dos políticos, do Poder. Mas vive a valentia de seus próprios mitos. “Porque este pequeno mundo do sertão, esse mundo original e cheio de contrastes é para mim o símbolo, talvez mesmo o modelo do meu universo” ,

Isso não somente soa assim, isto tudo, a vida inteira, a morte, isso tudo são, no fundo, paradoxos. Os paradoxos existem para que seja possível exprimir algo para o qual não existem mais palavras (p.274).

Rosa não era contra a lógica, defendia a superação. A lógica é a faca com a qual o homem ainda se matará um dia”.

Não há nenhuma contradição. O gênio é um homem que não sabe pensar logicamente mas prudentemente. A lógica é a prudência

tornada científica, por isso não serve para nada. Ela negligencia componentes importantes, porque o homem não é apenas cérebro, quer ele queira, quer não. Eu diria mesmo que para a maioria dos homens, todos os escritores, incluindo eu próprio, o cérebro só tem um pequeno papel no decorrer da vida. Do contrário seria terrível; do contrário a vida inteira seria somente ainda um único grande cálculo matemático, que não seria mais preciso a aventura do desconhecido e do inconsciente e do irracional. Mas todo cálculo tem sua solução, segundo as regras da matemática. Essas regras não valem para o homem, a não ser que não se acredite mais na infinidade e na ressurreição do homem. Eu acredito firmemente nisso. Por isso eu espero que uma literatura tão ilógica como a minha, transforme o Cosmos num sertão, no qual a única realidade seja o incrível. A lógica, meu caro, é a faca com a qual o homem ainda se matará um dia. Só quem supera a lógica pensa com justiça. Reflita pois uma vez: amor é sempre ilógico, mas todo crime é cometido segundo as leis da lógica (p.305).

Não há contradição: a arte não é lógica, mas “prudência” (política, talvez). Prudência científica. O homem não é (“apenas”) cérebro. O cérebro só tem “um pequeno papel no decorrer da vida”. E a vida não é “um cálculo matemático”, sem a aventura do desconhecido e do inconsciente e do irracional” da superação do sertão. Por isso, uma “literatura ilógica”, que transforma o “Cosmos num sertão, no qual a única realidade seja o incrível”. A lógica não é justiça: “Só quem supera a lógica pensa com justiça”. A lógica está à serviço da dominação, da divisão, da implantação da ideologia dominante. “Amor é sempre ilógico, mas todo crime é cometido segundo as leis da lógica”. Não há crime, no sertão. “Eles não sabem absolutamente o que é bom e o que é mau. Eles fazem com toda inocência o que nós chamamos “crime”, mas para eles não são crimes” (p. 306)

No sertão o homem pode encontrar-se ou perder-se. Ambas as coisas são possíveis. Corno critério ele só tem sua prudência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais. E assim se explica também aquele provérbio do sertanejo, que à primeira vista também soa corno um paradoxo, mas que designa uma verdade bem simples: o diabo não existe, por isso

ele é tão forte. A gente também muitas vezes não encontra a palavra que sente dentro de si (p.306).

O diabo é a palavra. Às vezes não existe, por isso é de ferro. Por isso, Grande Sertão: Veredas é uma “autobiografia irracional”, “minha auto-reflexão irracional” (p.307)

O sertão (na Alemanha) é considerado “uma invenção sua” (p.307), invenção de Riobaldo. “Riobaldo é o sertão que se tornou homem” (p.308). É um “Raskolnikow sem culpa”, “provavelmente Riobaldo é somente Brasil” (p.309).

E Rosa chega a sua declaração mais forte: “Através de nós e conosco, a Europa teria talvez ainda um futuro, não apenas na economia, não apenas na política, também como fator de poder espiritual” (p.310). Através de nós, através do sertão.

No ano dois mil a literatura mundial será orientada para a América Latina; o papel que representaram uma vez Paris, Berlim, Madrid ou Roma, assim como Petersburgo e Viena, este papel representarão então Rio, Bahia, Buenos Aires e México. O tempo do colonialismo acabou definitivamente. A América só agora começa a iniciar o seu futuro. Eu penso que será um futuro interessante, e eu espero que seja um futuro humano(p.310).

Por ora é sertão. “No mato, o medo da gente se sai ao inteiro, um medo propositado” . Por ora é alegoria na prosa roseana, é caos, não cosmos, “que esta minha boca não tem ordem nenhuma” (p.19)

“Como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos”? (p.19)
“Ah, vai vir um tempo, em que não se usa mais matar gente... Eu, já estou velho” (p.20). A vida assim parece coisa absurda. “A gente nunca deve declarar que aceita inteiro o alheio — essa é que é a regra do rei” (p.21). Porque: “Deus vem vindo: ninguém não vê” (p.21). Estes são trechos traiçoeiros, avassaladores, revolucionários. Nunca mais se acuse Riobaldo de reação. “E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza” (p.21). “Mas mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir” (p.21). “Limpamos o vento de quem não tinha ordem de respirar” (p.21). “Para que eu quero ajuntar riqueza?” (p.22).

“Vender sua própria alma...” (p.22).

Mas o sertão é bonito.

Aqui não se tem convívio que instruir. Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso... (p.22).

Este refrão (“viver é muito perigoso...”), como interpretá-lo? Será a vida uma ratoeira? Poderá dizer tudo o que pensa? Que perigos o ameaçam como narrador? Que insegurança narrativa? Que ameaças se sentem próximas?

Pois o sertão não é o bonito lugar? “Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores...”(p.24).

Sim, “os lugares sempre estão aí em si, para confirmar” (p.24). “De noite, se é de ser, o céu embola um brilho. Cabeça da gente quase esbarra nelas” (p.27).

A LÓGICA DO SERTÃO

A lógica do sertão não é a da razão tecnológica. O humanismo moderno teme a lógica internacional. E teme a terceira posição, também, pois teme servir de “inocente útil”. O humanismo moderno se aproxima, no Brasil, da posição de sertão, da superação do sertão. O sertão é o mundo, o mundo ainda por fazer-se. O mundo livre do fazer por fazer, do saber não sabido. A tarefa humanística moderna não é atacar a lógica internacional, mas chamá-la “à realidade” da vida propriamente dita, da vida bio-psicológica. É a posição brasileira. A literatura brasileira brada por isto, desde Euclides. A lógica do sertão salva o Terceiro Mundo. Alguns escritores brasileiros conseguiram Conviver aqui com momentos considerados difíceis. O espírito sertanejo impregna nossa cultura, nossa maneira de ver o outro. Pois o sertão é o lugar da subjetividade, do isolamento individual solidário. E o sertão é solidário. O viajante do sertão encontra com facilidade acolhimento, hospitalidade. A tradição hospitaleira. esta na raiz da liberalidade sertaneja brasileira. O sertão é casa que acolhe a todos como irmãos. O jagunço do sertão, diz Riobaldo, sempre foi bom pai,

bom marido, e amigo de seus amigos. O sertão se compraz em contar, em ouvir, em cantar. Não há cântico da cidade moderna. Há a canção do sertão, a toada do sertão. Nele, grande contradição, o homem pode andar desarmado, quando vem em paz. O sertão é contradição, que supera tudo. A crueldade no sertão é heróica, e mítica, é mitológica. Dificilmente um pesquisador de campo teme o sertão. Os “doutores” são respeitados e acolhidos no sertão. Viaja-se sozinho pelos imensos rios do sertão. Não há crueldade econômica no sertão, porque não há a razão prática. O sertão não é prático. O sertão é subjetivo. Não há lucro no sertão, pois quem o afere mora no Rio, ou em São Paulo. Não está lá. Os grandes latifúndios não são homens do sertão. Mas no sertão, tudo se ajesta, desde que haja “respeito”.

A lógica do sertão é outra. O sertão respeita tudo, mas quer ser “respeitado”. O “doutor” é respeitado no sertão. O sertanejo é carente, qualquer sorriso o vence. O sertão está próximo do animal doméstico. O sertão é domesticável, ou pelo menos o tem sido até agora.

Pois agora o sertão ganha outra figura, desaparece. No interior do sertão estão instalados os aparelhos da TV. Talvez seja um perigo para a ordem estabelecida, pois o sertão se desencanta, desperta do misticismo. O sertão era místico e mítico. Era lugar de rezas, de Antônios Conselheiros, de Padres Cíceros. O sertão era o império da moral, da virgindade. O sertão era sagrado. Era o mundo no seu estado subjetivo. Até bem pouco tempo, o sertão não conhecera nem os ecos da primeira revolução industrial. Estava naquela fase semi-medieval do estado comercial. Havia “reis”, no sertão subjetivo. Mas o sertão não era um lugar abençoado por Deus. Ao contrário, o demônio imperava no sertão. Havia pactos, havia medos. Pois o sertão era o Desconhecido. E, se Deus é luz, o sertão estava imerso na semi-obscuridade. Era povoado de entidades. O sertão era estágio heróico do mundo. Lugar das coisas extraordinárias, de tantos assombros. “Um está sempre no escuro” da realidade incognoscível, da ótica conturbada das lágrimas, das paixões juvenis de príncipes e princesas sertanejas encantadas. Dos milagres e das aparições. O fantástico, no sertão, assume o caráter da aventura, do simbólico, reinventa a subjetividade.

Pois o sertão era o lugar das fantasias, dos sonhos (e da loucura), do insubstancial, do ermo, do vazio. Uma noite, no sertão, na ampla escuridão de todas as estrelas silenciosas, na respiração selvagem que as sombras das árvores filtram, tem o poder mágico dos medos primordiais, dos medos sagrados. Toda procura, toda fantasia, no sertão, segue o caminho da subjetividade.

“Hoje em dia, não me queixo de nenhuma coisa”, “já não tiro sombra dos buracos” hoje o sertão está desencantado, lentamente se aburguesa, moderniza-se. Riobaldo é atualíssimo.

Não no passado, isto é, no sertão. Pois o sertão tem sempre o sentido do passado, nunca o sertão é o futuro. O sertão é lírico, subjetivo. A grande maioria dos escritores brasileiros passaram a infância nas casas grandes da subjetividade passada. O sertão do passado tem a pátina da magia dos primitivos desígnios do homem, das primeiras experiências, da emoção dos que sonhavam nas varandas. Por isso, o sertão está misturado com infância e com subjetividade. Pois: o sertão é infantil, é subjetivo. O sertão nunca é adulto. Riobaldo, Diadorim, nunca foram adultos, não amadureceram, eram jovens adolescentes nos caminhos do sertão. Todo sertão tem de ser assim, é algo perdido, perdido no tempo, longínquo, remotíssimo.

Este saber literário talvez não esteja de acordo com os cânones da ciência (pois a ciência da literatura também é ciência), mas é um saber, em troca de outros saberes. É um saber vivido, em troca de outros saberes sabidos. Reivindicamos, agora, a validade deste saber. E assumimos os mesmos riscos do saber novo, do saber literário. Pois o Brasil deste final de século precisa com urgência ser repensado. E só se pode repensar o Brasil literariamente, isto é, com a lógica do sertão. Pois o Brasil é um país essencialmente literário. É um país que tem uma literatura essencial, representativa. O Brasil ainda vive literariamente. O Brasil ainda é o Brasil subjetivo.

E esse pensar literário brasileiro é o pensar sertanejo. Um risco. Chega-se a pensar no limite, isto é, no risco do limite. Pensar no risco do limite, é pensar literariamente.

Pois o risco de uma decisão está presente enquanto houver o perigo da sedução literária. É um daqueles três perigos apontados por Heidegger. O literário aponta sempre para um teleologismo fantástico.

Parte de uma decisão secreta, que se desdobra em graus de se deixar levar pelo domínio dos fatos extraordinários, que são aqueles que participam da natureza, e do espanto de que falava o filósofo. O espanto é o que causa impacto, portanto, beleza. Pois beleza é o produto do impacto estético. É o surpreender do que surpreende, isto é, o surpreender da existência do real. Não é o irreal que surpreende, mas sim o real é que é extraordinário. Vê-lo é algo tão perigosamente revolucionário como o despertar súbito para a verdade subjetiva. No pequeno fato está o universo. “Oh, eu posso estar encerrado numa pequena noz e sentir-me senhor do universo absoluto”, disse o Príncipe Hamlet.

Como país do Terceiro Mundo, o Brasil ficou à margem da avassaladora racionalização da razão tecnológica, livre do desencantamento e da morte do mito. A lógica brasileira é a lógica do sertão. Ilógica e contraditória.

A racionalização tecnológica foi impotente, aqui, como na literatura africana, como fator de desencantamento do mítico sertão brasileiro, que permaneceu como lugar sagrado, em que os deuses antigos podem “sobreviver”, e os valores da emoção, sobre os da razão, podem vigorar completamente.

O sertão não foi, no Brasil, destituído de sua “aura”, não foi “desmascarado”, não foi denunciado pelos aparelhos de repressão tecnológica e ideológica.

O sertão atravessou o desencanto naturalista incólume, sem perder o seu prestígio e a figura de um lugar privilegiado e miserável, onde o sobrenatural continuou, sem ser devastado pelo natural do naturalismo. Privilégio e miséria é a contradição dialética do sertão subjetivo.

O encanto do sertão de Alencar, de O Guarani, continua existente, embora aguerrido, em Os sertões de Euclides, até Grande Sertão: Veredas.

O sertão é lugar de resistência heróica dos valores do prazer e da dor, do inconsciente e do fantástico, da desrazão e do sobrenatural, do inefável, da fantasia, da imaginação, sobre a razão, da subjetividade. A lógica do sertão é o nosso grande trunfo, o nosso escudo, o nosso meio de sobrevivência emocional, no que temos de mais radicalmente humano.

Atesta a lógica do sertão a vitória da incerteza sobre o certo, do duvidoso sobre o seguro, do não-saber sobre o saber. Esta vitória nos redime e nos afirma como baluartes dos valores humanos, na declaração desses valores humanos, nos declara valiosos nesta estranha luta em prol dos valores subjetivos declarados.

O sertão é o possível contra o certo. é o caos criador, contra o sistema de valores computáveis. Pois o sertão é o imensurável, contra a medida. O inapreensível e o onírico de tudo o que sonha e sente.

No primeiro capítulo de O Guarani, “desliza um fio d’água”, “engrossado com os mananciais”, até que “torna-se rio caudal” . O início da narrativa vem de “um fio d’água”, inicia-se com “um fio d’água”. É a primeira parte, chamada “Os aventureiros”, e lança-se, de um tênue fio d’água, até um rio caudal, na aventura do sertão. É o primeiro capítulo, o “cenário” do sertão.

É o Paquequer, por onde se chega a um tipo de sertão romântico, aqui mesmo, nas faldas do Rio de Janeiro, “saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente” .

É o Paquequer, “filho indômito desta pátria da liberdade”, isto é, do sertão.

O sertão alencarino é o luxo, o vigor dos capitéis formados pelos leques das palmeiras. “Tudo era grande e pomposo” neste sertão, próprio para os “dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa” .

“A civilização não tivera tempo de penetrar o interior” , diz Alencar, como até hoje continua a ser a Pátria da Liberdade. Hoje, como em 1604, quando vivia D. Antonio de Mariz.

A lógica do sertão tem suas normas próprias, leis próprias. Lá não chegam os poderes constituídos. De forma que D. Antônio de Mariz e sua comunidade viviam a lógica do sertão.

Assim vivia, quase no meio do sertão, desconhecida e ignorada essa pequena comunhão de homens, governando-se com as suas leis, os seus usos e costumes, unidos entre si pela ambição da riqueza, e ligado a seu chefe pelo respeito, pelo hábito da obediência e por essa superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas. (p.32)

Ali se reconheciam as leis ditadas pela subjetividade, pois a lógica do

sertão dita suas próprias leis. “Aí só se reconhecia como rei ao Duque de Bragança, legítimo herdeiro da Coroa” (p.32), e “quando se corriam as cortinas do dossel da sala, as armas que se viam eram as cinco quinas portuguesas” (p.32). D. Antônio, portanto, subverte o Poder, ou resiste ao novo Poder, mas o protege o sertão, ele está abrigado pela subjetividade do sertão, “ainda mesmo em um deserto, rodeado de seus companheiros que ele considerava amigos” (p.32)

D. Lauriana, fidalga, tinha todos os “prejuízos de fidalguia”, (p.32) estava em disritmia, em desarmonia com a lógica do sertão.

D. Diogo não, vivia o sertão, embora depois viesse a transgredi-lo, pois vivia “em correrias e caçadas” (p.32).

Cecília era uma deusa do sertão.

Isabel era filha do sertão, “fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia” (p.32).

Eram os bandeirantes, os desbravadores, isto é, “as caravanas de aventureiros que se entranhavam pelos sertões do Brasil” (p.33)

Loredano é mais sertão, mais do que D. Alvaro. É o tipo do condottiere: “...condottiere, de quem ele apresentava o verdadeiro tipo” (p.35). Por um processo metonímico, Loredano está tomado de sertão, onde “o crepúsculo reinava nas profundas e sombrias abóbadas de verdura” (p.35), cheio do “silêncio da noite, com os seus rumores vagos e indecisos” (p.35). Essa vaguidão, essa indecisão, caracteriza a subjetividade de sertão, “no fundo dessa solidão” (p.35).

Entretanto, D. Alvaro embora “habitado a esta ilusão”, não podia “deixar de sobressaltar-se” (p.35) no meio do “claro-escuro da floresta” (p.35) imprecisa, indecisa. Loredano, mais sertão, “não pode reprimir a risada sardônica” (p.35) . A aparência de Loredano revela a face do sertão, “o seu ar de indiferença e sarcasmo desaparecem sob a expressão de energia e maldade” (p.37).

E tudo é terrível. “Um rugido espantoso fez estremecer a floresta e encheu a solidão com os ecos estridentes” (p.37). “Os caminheiros empalideceram”, “engatinharam os arcabuzes”, “lançaram um olhar cauteloso pelos ramos das arvores” (p.37): Peri, na “flor da idade”, caçava.

Isabel se considerava prima de Ceci. Loredano acompanhava D. Alvaro. A subjetividade do sertão tem a capacidade de a todos envolver no seu laço, no seu universo. D. Lauriana resiste. Daí sua

“diferença de caracteres (p.49) , em relação a D.Antônio. D. Antônio e D. Álvaro assumiram a subjetividade. D. Lauriana não entende a lógica do sertão, não consegue vencer a “repugnância que... tinha por sua sobrinha” (p.49).

O templo da subjetividade é o céu. A prece do sétimo capítulo é quase dirigida ao sol. Todos cedem, “à doce influência da tarde” (p.51). Era uma prece “meio cristã, meio selvagem” (p.52), na lógica do sertão. Peri é “um vulto” da floresta. Impregna-se do ambiente.

O catalão não corria nos canjirões de louça e de metal com tanta fartura quanto era de desejar; mas em compensação, viam-se aos cantos do alpendre grossas talhas cheias de vinho de caju e ananás, onde os aventureiros podiam beber à larga.

O vício tinha suprido os licores europeus pelas bebidas selvagens (p.55).

É a subjetividade do sertão quem dita as traições, tanto movidas pela paixão, pela emoção, quanto pela razão do lucro.

De todos, Peri não é o melhor representante da lógica do sertão. Peri é herói romântico, europeizado. Sofre influência de cavaleiros medievais.

A subjetividade do sertão é menos cavalheirosa, mais passional.

“É que as paixões do deserto, e sobretudo no seio desta natureza grande e majestosa, são verdadeiras epopéias do coração” (p.58).

A posição ambígua de Isabel é mais da subjetividade do sertão. Isabel arrancava “do seu coração cheio de amor essa palavra de ódio” (p.66).

Isabel não revelava nada de suas raízes e de seus sentimentos. Esse mistério e essa ignorância fazem parte do jogo da subjetividade. Pois a subjetividade deixa aberta “a luta terrível entre o espírito e a matéria, entre a força da vontade e o poder da natureza” (p.69).

Em tudo isso, a subjetividade mata e salva, corrompe e purifica. É imprevisível, incompreensível. Mas imprescindível.

Pois D. Diogo violara o sertão, matando uma índia. O sertão que acolhe, mata. A subjetividade do sertão, a lei do sertão é a “lei de talião que era o único princípio de direito e justiça que reconheciam” (p.81).

O sertão é o perigo:

Aí o homem vê-se cercado de perigo por todos os lados; da frente, das costas, à esquerda, à direita, do ar, da terra, pode surgir de repente um

inimigo oculto pela folhagem, que se aproxima sem ser visto (p.111).

E é lugar de revolta, de revolução. “Não somos escravos” (p.184) gritam os aventureiros. Mas são dominados pelo “respeito, essa força moral tão poderosa” (p.184), pois o sertão respeita e cultua seus heróis. É o lugar dos mitos individuais, dos cultos pessoais, onde o vencedor é o que tiver mais coragem: D. Antônio vence a rebelião abrindo o peito para ser golpeado. A lógica do sertão não admite a revolução desordenada. O chefe é o que tiver maior dose de mitologia, de magia, de carisma. Pois a subjetividade é carismática, é o lugar de líderes carismáticos.

Mas a lógica do sertão romântico ainda não é a do fantástico. É, entretanto, libertário. É anticivilização. É impreciso, vago, indeciso. Tem suas normas próprias, são antinormas. Antinormas envolventes. Todos cedem às forças envolventes, cheias de traições, paixões, instintos, emoções fortes. A subjetividade do sertão romântico é passional. Faz parte de um jogo de mistério. É lugar mágico por excelência. Lugar de líderes mágicos e carismáticos.

Já o que se percebe, logo no início de Os sertões é que o texto quer enaltecer no máximo possível a força da paisagem, através do uso de um discurso forte. O fantástico, na literatura brasileira, é a descrição da lógica do sertão, lógica esta que está na descrição tanto quanto na narração. Assim, a descrição da mágica, em Euclides. “Escarpas inteiriças, altas e abruptas. Assoberba os mares” , “feito dilatado muro de arrimo” (p.4), “abrem-se adiante os feudos vales de erosão do rio” (p.6), “diluvianos aguaceiros (p.8). Euclides pinta gigantescamente a terra, preparando o espanto do leitor. A terra tem, pintada por ele, um cunho realisticamente fantástico:

“Terra ignota” em que se aventura o rabisco de um rio problemático ou idealização de uma corda de serras” (p.10). O sertão estéril, abre caminho para um canto heróico. “As lindes de um deserto” (p.12), “espectros de árvores” (p.12). E, à medida que o sertão fica mais plano, o vocabulário fica mais liso, mais simples, mais claro, mais tranquilo e horizontal, no “traço melancólico das paisagens...” (p.13). As imagens do fantástico de Euclides são como os agentes químicos e mecânicos que modificam e decompõem a realidade, impondo a mágica visão de

um outro mundo. Euclides operou uma espécie de decomposição molecular dos lugares. “Deste modo se tem a cada passo, em todos os pontos, um lineamento incisivo de nudez extrema” (p.15)

É um terreno primário, arqueológico, que ele traça. Uma sugestão de sonho, um delírio geológico. Uma visão retrospectiva do mundo, uma profecia arqueológica da vida, com a força das “energias revoltas de um cataclismo” (p.17). E um geologismo mitológico descampadamente subjetivo.

Euclides continua, durante muitas páginas, com denso virtuosismo, “num exame mais íntimo do quadro” (p.31), sumariando a geografia das secas, rastreando a “razão” das regularidades obscuras, vendo a complexidade “imaneente aos fatos concretos” (p.32), fazendo mais literatura do que ciência.

A caatinga é a travessia daquela “estepe nua”, do “horizonte largo”, da “perspectiva das planuras francas” (p.34). A luta pela vida nas caatingas é mais obscura e original, espremida por entre “a flora moribunda”, com os “estigmas desta batalha surda” (p.35).

A crueza das secas é subitamente quebrada por “volumosas tormentas”, “em aguaceiro diluviano”. E a flora renasce, o umbuzeiro, a jurema... o sertão agora é um paraíso. Então, as manhãs subjetivas irradiam “os festões multicores”, e luz sem par, os dias, os meses são “venturosos”, “derivados da exuberância da terra” (p.44)

“O martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da Vida”(p.55).

A seguir, Euclides vê a “complexidade etnológica do homem”, a “ação do meio”, a “gênese dos jagunços”, o sertanejo, os vaqueiros, e entra na figura de Antônio Conselheiro, “atávico”, “grande homem pelo avesso”, feito um monstro, as suas lendas, as suas profecias. Vê Canudos, a subjetividade do sertão é a polícia de bandidos. E a população, seus templos e rezas.

A subjetividade do sertão é indicada por uma servidão permanente, inconsciente, pois a honra é lei do sertão, lei aérea, não escrita.

Por isso, o sertão é um lugar lendário, onde vagam obscuridades.

A subjetividade do sertão é tradução de um rigor moral absoluto, da castidade exagerada.

O sertão de Canudos vivia sob o signo do Juízo Final, sob a iminência de catástrofes “inflexíveis”. “A História não iria até ali” (p.506).

“Quem lhe rompe as trilhas, ao divisar a beira da estrada a cruz sobre a cova do assassinado, não indaga do crime. Tira o chapéu e passa”(p.506).

O sertão, digo, Canudos “não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo” (p.541). E “não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades...” (p.543).

Em Grande Sertão: Veredas começa com Riobaldo matando o diabo. Ele ajuda a matar, num “bezerro branco, erroso... e com máscara de cachorro” o que ainda resta da subjetividade diabólica do sertão: Pois o sertão e o não-burguês estágio da magia do diabo, como força interna de magia. Riobaldo ajuda a matar o bezerro, empresta as armas.

“Povo prascóvio” . Mas o tiro não é “de verdade”, quando: primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolera, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar casa de morador; e onde criminoso vive seu Cristo-Jesus, arredado do arrocho de autoridade. (p.9).

Como sempre, “lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos”, onde “criminoso vive seu Cristo-Jesus, arredado do arrocho de autoridade”, lugar de liberdade de suas próprias forças, fora dos poderes constituídos. “Esses gerais são sem tamanho”, o sertão não tem fim, é mais em profundidade do que em extensão.. “O sertão está em toda a parte, não está lá, além longe, mas dentro do espírito da lógica do sertão, da lógica demonológica.

“Uma pergunta, em hora, às vezes, clareia razão de paz” (p.10). O fantástico não responde, vem: “E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças:” (p.10).

Nomear é a presença! O sertão é o discurso. Dizê-lo é, pois o sertão está em toda a parte. Hoje Riobaldo se afasta, se aposenta. Como o Doutor, “é bem estabelecido, que grassa nos Santos-Evangelhos”, isto é,

aburguesou-se na família e na propriedade privada dos textos santos. Pois até seminarista pode agora ajudar a extrair o Cujo, “do corpo vivo de uma velha. Não acreditei patavim” (p.10). Não crer é não fazer. Não crer é não ser. Não crer é uma forma solta, livre, de desestimular o mágico, o Cujo. Não crer faz a aparição do sertão desaparecer por completo. Pois.o sertão aparece, quando crente e nomeado. “O sertão está em toda a parte”. Não crer: “não sou amansador de cavalos”, é necessário esquecer nomes, para não crer: Treciziano, Hermógenes... “Quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será?” (p.11). Não nomear, não pensar. Talvez sofrer. Sofrer é não pensar com nomes, não nomear dolorosamente, não levantar o passado de seus idos.

Do primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos; Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, .estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e -não existe? (p.11).

Eis a ponta do novelo da narrativa (e do sertão) que aparece. “Mas, agora, :feita a folga que me vem”... Começa a “inventar”, isto é, a lembrar. A narrar. A puxar o sertão de novo para si. “E me inventei neste gosto, de especular idéia”. Pois o diabo é o rei do sertão. Alegórico e concentrado, ele é o ser-sertão mais característico. O sertão é o seu reino. E todo jagunço tem alguma de diabo.

Pois sertão não é lugar de homens, mas de jagunços, “o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem” (p.11). Não vige no “cidadão”, no civilizado, mas “no homem arruinado”, no “homem dos avessos”. No jagunço. Na miséria. Na ruína. No inverso, no avesso. No sertão. Pois o sol da evidência não ilumina o sertão, mas o sol claro filtrado pela peneira da magia.

O homem não vige dentro do homem: Na superação literária os homens usam a narrativa de Riobaldo, para se convencerem de que o diabo não existe, e de que eles existem. O Doutor não acredita. Riobaldo fica agradecido, por isso.

“Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas

lembranças. Mal haja-me: Sofro pena de contar não.. .“(p.11)

A superação existe no texto. O grande sertão, libertador, horizonte de alta magia, é o do texto. Não se trata de um problema geológico, geográfico, político. O espaço é o do mito, o da profundidade do mito. Tal mito está nos homens, nas plantas, até nas pedras.

Tudo. Tem até fortes raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro deles dorme: são o demo. (...) Arre, ele está misturado em tudo (p.12).

Mas o sertão não é só o do diabo. A superação do sertão é contraditória. O amor também é sertão: “tudo é e não é...” (p.12). O amor “vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos”, o amor é o “razoável sofrer” (p.12).

Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois — e Deus, junto. Vi muitas nuvens (p.12).

Tudo é e não é. É o sertão, sua superação. Como o Aleixo, “de maiores ruindades calmas”. é o sertão, “esse aborrecido mundo”. “Eh, pois, empós, o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão” (p.12).

Tudo é incerto. “Compadre meu Quelemém reprovou, minhas incertezas” (p.13). O compadre tem religião civilizada. O sertão não. Na superação do sertão a lógica é a do amor ou da morte. Do bem ou do mal. Um passa para outro, quase sem mediação. O sertão é o lugar onde só se vive por meio da superação do fantástico. Tudo surpreende. Tudo é susto. “passarinho que se debruça — o vôo já esta pronto:” (p.13). “Aquele menino tinha sido homem” (p.14) — diz a lógica inversa. “Ave, vi de tudo, neste mundo: Já vi até cavalo com soluço.. .“(p.14).

Mas Riobaldo não procura as razões, as causas. Que na superação sertaneja não se dão certas. “Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal” (p.14). O sertanejo é sempre assim: “Sou um pobre coitado” (p.14).

A superação do sertão também é a das rezas. Da moral. Da “leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos”. De “raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo” (p.14). Mas é a contradição viva de tudo, como tudo. Pois Riobaldo inventa um estágio de liberdade. De independência.

O senhor saiba: em toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa (p.15).

As aparentemente caóticas primeiras páginas do grande romance desenvolveram isto: a superação do sertão. O sertão-sertão, e o sertão de dentro: o Liso do Sussuarão. Os caminhos da vida, das veredas da vida.

O sertão não é o lugar das pessoas de carne e sangue (...) todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... (p.15).

O Sertão é como a subjetividade da loucura: “O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco” (p.15). Só a “reza é que sara da loucura”. Por isso, ele paga Maria Leôncia para rezar um terço por dia para salvação de sua alma. Vai procurar outra, Izina Calanga, para trato igual. Pois “viver é muito perigoso...”.

Mas “querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar” (p.16). Pois “Deus é paciência. O contrario, é o diabo” (p.16).

O senhor rela faca em faca — e afia — que se raspam. Até as pedras do fundo, uma dá na outra, vão-se arredondinando lisas, que o riachinho rola. Por enquanto, que eu penso, tudo quanto há, neste mundo, e porque se merece e carece.(p.16).

Deus deixa tudo como está. Até que um dia (“bobo com bobo”), “algum estala e aprende: esperta. Só que as vezes, por mais auxiliar, Deus espalha, no meio, um pingado de pimenta...”(p.16). Do sertão só o jagunço (ou o ex) o entende. Quem não viaja de primeira, pode ser tido por “jagunço antigo”. Mas o poder também, lá,

está tomado de sertão. O delegado Jazevedão viaja de primeira. Aquele homem conseguiu de muito homem e mulher chorar sangue, por este simples Universozinho nosso aqui. Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado (p.17).

Sertão não tem nada a ver com festa de São João, Bumba-meu-boi: o sertão é à bala. “A bala é um pedacinho de metal...” (p.18). Sertão não é folclore. Sertão é sertão. E superação. Lugar ambíguo, cheio de “inocentes úteis” a serviço dos coronéis, dos políticos, do Poder. Mas vive a valentia de seus próprios mitos. “Porque este pequeno mundo do sertão, esse mundo original e cheio de contrastes é para mim o símbolo, talvez mesmo o modelo do meu universo” ,

Isso não somente soa assim, isto tudo, a vida inteira, a morte, isso tudo são, no fundo, paradoxos. Os paradoxos existem para que seja possível exprimir algo para o qual não existem mais palavras (p.274).

Rosa não era contra a lógica, defendia a superação. A lógica é a faca com a qual o homem ainda se matará um dia”. Diz ele: Não há nenhuma contradição. O gênio é um homem que não sabe pensar logicamente mas prudentemente. A lógica é a prudência tornada científica, por isso não serve para nada. Ela negligencia componentes importantes, porque o homem não é apenas cérebro, quer ele queira, quer não. Eu diria mesmo que para a maioria dos homens, todos os escritores, incluindo eu próprio, o cérebro só tem um pequeno papel no decorrer da vida. Do contrário seria terrível; do contrário a vida inteira seria somente ainda um único grande cálculo matemático, que não seria mais preciso a aventura do desconhecido e do inconsciente e do irracional. Mas todo cálculo tem sua solução, segundo as regras da matemática. Essas regras não valem para o homem, a não ser que não se acredite mais na infinidade e na ressurreição do homem. Eu acredito firmemente nisso. Por isso eu espero que uma literatura tão ilógica como a minha, transforme o Cosmos num sertão, no qual a única realidade seja o incrível. A lógica, meu caro, é a faca com a qual o homem ainda se matará um dia. Só quem supera a lógica pensa com justiça. Reflita pois uma vez: amor é

sempre ilógico, mas todo crime é cometido segundo as leis da lógica .

Não há contradição: a arte não é lógica, mas “prudência” (política, talvez). Prudência científica. O homem não é (“apenas”) cérebro. O cérebro só tem “um pequeno papel no decorrer da vida”. E a vida não é “um calculo matemático”, sem a aventura do desconhecido e do inconsciente e do irracional” da superação do sertão. Por isso, uma “literatura ilógica”, que transforma o “Cosmos num sertão, no qual a única realidade seja o incrível”. A lógica não é justiça: “Só quem supera a lógica pensa com justiça”. A lógica está à serviço da dominação, da divisão, da implantação da ideologia dominante. “Amor é sempre ilógico, mas todo crime é cometido segundo as leis da lógica”. Não há crime, no sertão. “Eles não sabem absolutamente o que é bom e o que é mau. Eles fazem com toda inocência o que nós chamamos “crime”, mas para eles não são crimes”.

No sertão o homem pode encontrar-se ou perder-se. Ambas as coisas são possíveis. Como critério ele só tem sua prudência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais. E assim se explica também aquele provérbio do sertanejo, que à primeira vista também soa como um paradoxo, mas que designa uma verdade bem simples: o diabo não existe, por isso ele é tão forte. A gente também muitas vezes não encontra a palavra que sente dentro de si .

O diabo é a palavra. Às vezes não existe, por isso é de ferro. Por isso, Grande Sertão: Veredas é uma “autobiografia irracional”, “minha auto-reflexão irracional”.

O sertão (na Alemanha) é considerado “uma invenção sua”, invenção de Riobaldo. “Riobaldo é o sertão que se tornou homem”. É um “Raskolnikow sem culpa”, “provavelmente Riobaldo é somente Brasil”.

E Rosa chega a sua declaração mais forte: “Através de nós e conosco, a Europa teria talvez ainda um futuro, não apenas na economia, não apenas na política, também como fator de poder espiritual”. Através de nós, através do sertão.

No ano dois mil a literatura mundial será orientada para a América

Latina; o papel que representaram uma vez Paris, Berlim, Madrid ou Roma, assim como Petersburgo e Viena, este papel representarão então Rio, Bahia, Buenos Aires e México. O tempo do colonialismo acabou definitivamente. A América só agora começa a iniciar o seu futuro. Eu penso que será um futuro interessante, e eu espero que seja um futuro humano.

Por ora é sertão. “No mato, o medo da gente se sai ao inteiro, um medo propositado” . Por ora é alegoria na prosa roseana, é caos, não cosmos, “que esta minha boca não tem ordem nenhuma” (p.19)

“Como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos”? (p.19)
“Ah, vai vir um tempo, em que não se usa mais matar gente... Eu, já estou velho” (p.20). A vida assim parece coisa absurda. “A gente nunca deve declarar que aceita inteiro o alheio — essa é que é a regra do rei” (p.21). Porque: “Deus vem vindo: ninguém não vê” (p.21). Estes são trechos traiçoeiros, avassaladores, revolucionários. Nunca mais se acuse Riobaldo de reação. “E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza” (p.21). “Mas mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir” (p.21). “Limpamos o vento de quem não tinha ordem de respirar” (p.21). “Para que eu quero ajuntar riqueza?” (p.22). “Vender sua própria alma...” (p.22).
Mas o sertão é bonito.

Aqui não se tem convívio que instruir. Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso... (p.22).

Este refrão (“viver é muito perigoso...”), como interpretá-lo? Será a vida uma ratoeira? Poderá dizer tudo o que pensa? Que perigos o ameaçam como narrador? Que insegurança narrativa? Que ameaças se sentem próximas?

Pois o sertão não é o bonito lugar? “Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores...”(p.24).

Sim, “os lugares sempre estão aí em si, para confirmar” (p.24). “De noite, se é de ser, o céu embola um brilho. Cabeça da gente quase esbarra nelas” (p.27).

CONCLUSÕES

- a) Na modernidade industrial há uma redução do espaço subjetivo, um desencontro e uma perda. A partir da última modernidade, haveria uma revalorização da subjetividade proscrita, que começa a ser reintroduzida na cena cotidiana.
- b) As formas da objetividade mostram a tendência formalista, a formalização e objetivação.
- c) O reconhecimento crítico do impasse denunciaria o autoritarismo da objetividade. E é aí que começaria a haver os primeiros gestos de recuperação da subjetividade.
- d) A recuperação renovada da subjetividade não faz com a objetividade o que esta fez com ela, pois não a exclui, não é concluinte. É uma recuperação produtiva, não se trata de uma reprodução. A grande obra de arte superaria o dualismo entre objetividade, entre razão e paixão. E o lugar da superação seria o discurso. Esta reconstrução teria o caráter de trabalho permanente, caracterizaria o enlace com o tempo. Volta para avançar, como re-avanço.
- e) Cada vez mais fomos percebendo que as formas da objetividade estavam a serviço da violência e da dominação.
- f) No espaço da arte começa-se a ver esta recuperação: a diversidade de Diadorim não seria um mero papel social.
- g) Opomos, entretanto, a opulência da objetividade (a razão) aos discursos das margens, diferentes, dos fragmentos e detritos, dos banidos e do que não é o centro, em suma, das veredas do sertão.
- h) No sertão, percebemos que o homem só seria livre com o reconhecimento do outro, e o grande sertão só é grande quando reconhece e absorve a vereda.
- i) É provável que no sertão estejam os limites dos serviços da razão.
- j) O discurso literário seria portador dos valores da subjetividade, da relação intercomunicativa, solidária.
- k) Literatura seria arte de autoconsciência, arte de abrir espaços de consciência.

- l) Diadorim pode ser síntese de uma dialética de possibilidade de emancipação com a crise que o vitima ao sacrifício do objeto.**
- m) As veredas do sertão responderiam pelas incertezas que substituem a certeza tecnocientífica.**
- n) Grande Sertão: Veredas seria uma “auto-reflexão irracional”; e a razão talvez seja “a faca com a qual o homem ainda se matará um dia”**
- o) A razão tecnológica intervencionista teria produzido um horizonte de irracionalidade que transparece na propensão da literatura para o fantástico.**