

A poética das *Estórias* roseanas

KATHRIN H. ROSENFELD

UFRGS-PRONEX

Como definir as *Primeiras estórias*?¹ A que gênero ou variante de gênero elas pertencem? A pergunta nos coloca imediatamente o problema da poética do autor – a concepção da sua temática, do seu estilo e do gênero que melhor o caracteriza, assim como a relação destes aspectos com o problema da oralidade “ficta” que é um verdadeiro conglomerado de línguas e técnicas, de empréstimos às diversas falas do Brasil e do mundo. O autor não auxiliou seus críticos na tarefa de elucidar estas perguntas. É bem verdade que isto não é tarefa de um escritor, mas, às vezes, parece quase deliberada sua discrição mineira diante das questões de crítica e de teoria literárias.

Há inúmeras histórias de gestos esquisitos com os quais J. G. Rosa frequentemente surpreendia seus interlocutores e visitantes: silêncios, charadas, fórmulas nebulosas despistam os entrevistadores, fazendo pairar uma névoa enigmática sobre a obra, e, mais ainda, sobre os aspectos técnicos da poética roseana. É inegável, entretanto, que as afirmações herméticas do homem “profundamente crente” e “radicalmente anti-intelectual” são, em grande parte, uma tentativa de manter certa aura de autenticidade. Concomitantemente, elas servem para abafar curiosidade desmistificadora e a impiedosa viviseção da crítica.

Quem levanta o primeiro véu de encantamento que facilmente envolve o leitor de Rosa, quem escuta e “entende” bem as meias-palavras dos esclarecimentos aos tradutores e quem segue os rastros de certos nomes mencionadas *en passant*, descobrirá que toda a obra é animada por uma permanente oscilação entre o pensamento reflexivo e a sensibilidade imediata, entrelaçando sentimen-

¹ *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Remeteremos a esta edição com a sigla PE.

tos históricos ao tecido de emoções brasileiras e sertanejas. Apesar do privilégio que Rosa declara atribuir aos movimentos espontâneos da alma, suas figuras da iluminação e da revelação sempre estão articuladas à reflexão e à consciência das formas históricas que as experiências místicas ou extáticas assumiram. A revelia dos engodos "nuneiros" do autor, mostraremos que a polaridade *intuição-intelecto* é um dos fundamentos das sábias e sofisticadas construções arquitetônicas das suas obras.

Com o propósito de fazer aparecer a especificidade da arte roseana e de apreender o engodo da *aparente* primazia que Rosa concede à intuição, cotejaremos sua reflexão e sua obra com as reflexões e as narrativas de Robert Musil, num primeiro momento tão opostas, tanto do ponto de vista temático quanto estilístico. Musil encontra-se, sem dúvida, entre aqueles modernos que mais privilegiam o intelecto reflexivo. Com efeito, ele integra, no seu romance, as formas de investigação positiva, o cálculo matemático, os novos tipos de sensibilidade (histórica e científica) e os novos modos de registro que correspondem às exigências de precisão científica (lógica, psicológica, física, estatística, etc.) – ou seja, todos aqueles procedimentos racionais que G. Rosa tenta banir do seu universo mágico da "Poesia".²

Mas estas sutilezas do pensamento reflexivo, da precisão e do cálculo flaubertianos infiltraram-se na obra de Rosa (e de qualquer escritor de porte) por via "criptomnésica";³ graças à apurada observação do estilo de certos autores europeus e através de uma assimilação seletiva de suas técnicas narrativas. Os ensaios de Musil nos auxiliarão, com suas minuciosas análises das analogias e

das diferenças entre o pensamento poético e o reflexivo, a localizar as discretas sombras da poética oculta de G. Rosa.

Observa-se, por exemplo, a habilidosa dosagem de *realismo prosaico* e de *magia* que caracteriza os contos roseanos. Os devaneios oníricos, êxtases e loucuras sempre brotam no "chão" da sóbria realidade sertaneja, registrada em todos os seus miúdos detalhes nas longas coletas de um pesquisador quase positivista. É a combinação destes extremos – de um lado, a mais estrita precisão realista, do outro o desejo fervoroso e quase místico de alcançar uma outra realidade, o "plano das idéias" – que confere sentido à distinção com a qual Rosa se distancia do realismo fantástico ou mágico latino-americano:

"Minha concepção mágica não é 'realismo mágico', mas uma 'álgebra mágica'." (L525)

A fórmula, totalmente hermética no âmbito da discussão dos gêneros literários brasileiros, adquire entretanto sentido no contexto da poética do pré-romantismo alemão que se prolonga de diversas maneiras no século XIX e XX. Desde os ensaios de Goethe, a teoria literária começou a atribuir um papel importante ao conhecimento científico – calculável e demonstrável – na atividade criadora.⁴ Hölderlin reformula as observações goethianas na sua teoria da "lei calculável da poesia" que reflete alguns aspectos da reflexão pós-cartesiana sobre a matemática.⁵ Nas cartas a Schiller, encontramos inúmeras metáforas matemáticas, nos quais Hölderlin formula sua idéia do salto poético-especulativo que leva do conhecimento (científico e empírico) à idéia (a pureza teórica livre das contingências empíricas). Nestas metáforas desenha-se uma concepção racional da *mathesis universalis* como fundamento da ordem cósmica – concepção esta que subjaz também ao esoterismo e à Kabala.

As mais diversas derivações destas teorias e sua repercussão no imaginário poético e popular estavam na ordem do dia da crítica literária alemã na primeira metade deste século. Livros eruditos, porém de grande circulação (como, por exemplo, o retrato da vida e da obra de Descartes de Ernst Cassirer), resenhas nos jornais e artigos de revistas discutiam as sucessivas reelaborações,

² Citaremos com as seguintes siglas as principais obras analisadas neste artigo: João Guimarães Rosa: – Grande Sertão: Veredas, José Olympio, Rio de Janeiro, 1976 = GSV; Primeiras Estórias, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, sigla PE.; – A entrevista com G. Lorenz, Dialog mit Lateinamerika, Panorama einer Literatur der Zukunft. Tübingen und Basel, Horst Erdmann, 1970 = L, seguida do número de página. A correspondência com o tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, Briefe an seinen deutschen Übersetzer. Poética v. 3, n. 1/2, Berlin, 1970 = MC. Correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, São Paulo, T. A. Queiroz, 1981 = B. Robert Musil, Prosa und Stücke, Rowohlt, 1978 = P. Tagebücher, 2 v., Rowohlt, 1976, = TB I ou II. Três Mulheres, São Paulo, Nova Fronteira, 1952 = T.

³ É assim que Freud denomina (numa carta a Groddeck) um modo de adquirir conhecimentos teóricos à revelia do esforço voluntário, pela espontânea assimilação de certas estruturas do pensamento e modos de representação fundamentadas em tratados teóricos que se repercutem posteriormente na linguagem cotidiana (jornais, imaginários, etc.).

⁴ Sobre o vínculo secreto entre o empirismo de Goethe e a poética especulativa de Hölderlin, cf. o ensaio de Eckart Förster, "The 'Oldest System-Programme of German Idealism'", European Journal of Philosophy, v. 3, n. 2, August, 1995, p. 174-200.

⁵ Cf. F. Hölderlin, Sämtliche Werke, Frankfurt, Insel Verlag, s.d., p. 997 "Über die Bedeutung der Tragödien", ou as "Anotações sobre Édipo e Antígona", ibid., p. 1182 ss. e 1241 ss.

poéticas e ensaísticas, destas questões filosófico-literárias que assim se infiltram subliminarmente no imaginário coletivo. Embora Rosa não discuta explicitamente estes problemas, eles aparecem na polaridade extrema entre a *ingênua autenticidade* do personagem narrador Riobaldo e a *complexa formação e cultura* do "Senhor de suma leitura e doutoração". Esta tensão espelha a duplicidade do autor moderno, que, de um lado é "cientista" que percorre o sertão anotando, estilista e técnico que analisa os procedimentos dos seus precursores, do outro, é criatura ingênua, sujeita ao sofrimento da experiência confusa, alma simples para a qual a idéia racional da unidade se desvela – anacronicamente – com um milagre e um mistério.

Ernst Cassirer, cuja obra G. Rosa certamente conhecia, tratou com sutileza e precisão dos encaixes do saber teórico com novas formas imaginárias que produzem um curioso reencantamento do mundo racional e intelectual na era de Descartes.⁴ Cassirer mostra que este novo espírito cartesiano é marcado menos pela 'dúvida' banal, no sentido do ceticismo leviano e vulgar que Rosa chama de "megeira cartesiana", do que por um tremendo esforço racional que produz novas formas de "fé" e substitui no lugar da fé religiosa ingênua novas figuras de crença racional que podem conjugarse com as antigas. São estas novas camadas imaginárias que encontramos também na religião do narrador de *Grande sertão: veredas*, que "bebe águas de todos os rios".

Musil observou e discutiu atentamente estes novos imbricamentos do racional e do irracional, da racionalidade científica e dos vãos especulativos do pensamento abstrato. É esta encruzilhada do cognoscível e do pensável, do real e do possível, do humano e do sobre ou subumano que é também um dos pontos de fuga da narrativa musiliana que impressionou e influenciou G. Rosa.⁵ A reflexão e a análise que Rosa sempre evita na forma explícita lhe é assim transmitido na forma narrativa e poética. Pelas vias "criptomnésicas", as idéias tornam-se figuras imaginárias, metáforas, estruturas narrativas..., e infiltram-se, sem que haja necessariamente um esforço deliberadamente racional da parte do

autor, na nebulosa poética roseana. Mostraremos de que maneira o olhar (cartesianamente) metódico de Musil elucida o linguajar metafórico de G. Rosa e confere às alusões aparentemente anônimas ou obscuras do autor brasileiro uma significação insuspeitada. São estes ecos indiretos que abrirão um novo caminho de investigação da poética que subjaz às *Estórias* roseanas.

Estórias

É bem conhecido o gênero específico que Rosa criou com suas "estórias". Nestas narrativas hiper-sucintas, os personagens insignificantes e as coisas toscas do sertão espelham o substrato mágico e místico de uma outra realidade. Depois das novelas e do romance, este gênero da narrativa curta motivou Rosa a se auto-definir como contista, distanciando-se claramente da categoria do romancista:

"Não sou romancista; sou narrador de contos críticos." (L 497)

O que significa esta distinção, levantada, como sempre, *en passant*, como se não tivesse nenhuma importância? O que significa também a confusão dos gêneros que chega ao cúmulo quando Rosa afirma, salientando a aura lírica de *Grande sertão: veredas*, que seu romance

"[...] é tanto um romance, como um poema grande, também."
(MC 250-283)

O que está em questão, nestas fórmulas demasiadamente sucintas, é o fenômeno puro da criação poética: é o princípio e a origem da "miscigenação poética", daquela hibridização de estilos e gêneros que os pré-românticos praticaram e teorizaram.⁶ É Hölderlin quem mostrou os modos de imbricamento de diferentes registros espirituais e imaginários nos gêneros literários, assim como das misturas "calculáveis" que os poetas produzem a partir desta gama elementar. Entre "sentimento" (lírico), "aspiração" (épica) e "intuição intelectual" (dramática) abrem-se passarelas que vinculam sensações e intelecto, corpo e espírito, paixão e razão. Rosa desenvolve esta teoria pré-romântica de modo muito

⁴ Cf. Ernst Cassirer, *Descartes. Lehre – Persönlichkeit – Wirkung*, Stockholm, Bermann Fischer, 1939.

⁵ Cf. R. Musil, TB, II, 348-450, a ficha de leitura do livro de E. Cassirer sobre Descartes, capítulo "Grundprobleme des Cartesianismus" (Problemas fundamentais do Cartesianismo). Musil copia um longo parágrafo que trata da "transição da *mathesis vulgaris* à *mathesis universalis*". A "inaudita capacidade de formalização" que a matemática adquiriu na época de Descartes reativa novamente a concepção da antiguidade, que considera a astronomia, a música, a ótica e a mecânica como partes da matemática.

⁶ Cf. Hölderlin, "Über den Unterschied der Dichtarten", SW 989 ss., mostra, além da diferença entre os gêneros (épico, lírico e dramático), os elementos constantes com os quais todos são compostos, elucidando assim os pontos de passagem e de embricamento entre gêneros diversos. Citamos estas anotações apenas para salientar que não há apenas a via esotérica que dá acesso ao "cosmos" roseano.

secreto em torno do tema da "querência", modulando brasileira-mente o núcleo da narrativa por excelência: o "complexo de saudades" do *Märchen*, do conto de fadas ou conto maravilhoso.

Musil analisou em inúmeros artigos de jornal as diferentes possibilidades de desenvolvimento literário deste núcleo imaginário dos contos de fada que reativa, de maneira mais ou menos intensa, uma experiência decisiva que nos extrai do hábito, das regularidades e contingências cotidianos. São estas análises de técnicas específicas da "Heimatliteratur" (regionalismo), e de certas vertentes do realismo "fantástico" europeu (em narradores como Robert Walser e Franz Kafka) que levam o autor austríaco a uma reflexão sobre o princípio da novela que abrange de maneira surpreendente as idéias religiosas, platonizantes e místicas de G. Rosa. Rosa evidentemente conhecia estas discussões sobre a especificidade e o valor destes (infinitos) subgêneros da narrativa épica, como mostram suas defensivas (embora discretas) ressalvas nas entrevistas com Lorenz, onde Rosa defende *Grande sertão: veredas* do rótulo pejorativo da "Heimatliteratur", que caiu em desgraça ideológica depois da segunda guerra mundial. As reflexões de Musil sobre este gênero regionalista muito em voga na Alemanha dos anos 20 e 30 são de grande valia, porque distinguem com imensa precisão, de um lado, o valor artístico inegável destas explorações do imaginário regional (por exemplo, nos romances de Paula Grogger, a pesquisa "roseana" *avant la lettre* das belas cadências do discurso oral dos camponeses austríacos), criticando, do outro, certa carência intelectual da maioria destas obras.* É muito provavelmente esta falha de anacrônica simplicidade que Rosa procura evitar ao introduzir seu Senhor, que representa a cultura moderna e urbana.

A teoria idealista que Musil estabelece para a narrativa curta fornece o fundamento teórico para as *Estórias* roseanas, ao mesmo tempo que elucida a aura de religiosidade – ou, melhor dito, de piedade espontânea, anti ou a-confessional –, que paira sobre a obra de G. Rosa e que produz efeito mesmo sobre leitores sem convicções religiosas. Com efeito, Musil via na novela e no conto um gênero particular e quase único, que não estaria necessariamente ao alcance de qualquer escritor, mesmo que esse fosse um romancista muito talentoso. Segundo Musil, a dificuldade da novela reside no seu fundamento, numa experiência excepcional de abalo, numa vivência autêntica de máxima identidade. Este conto

"ideal" musiliano é concebido como a plasmação de um daqueles momentos raríssimos de abalo iluminante que toca nossas mais profundas convicções – aquela Experiência que o vocabulário religioso costumava chamar de "visão" e que Riobaldo procura tosca-mente a nomear quando tenta "armar o ponto dum fato".

Analisando o fundamento da forma densa e hipercarregada da novela, Musil define seu conteúdo ideal (o núcleo inominável ou "místico", para usar um dos adjetivos prediletos de G. Rosa) com surpreendente precisão e objetividade, mantendo um curioso equilíbrio entre o entusiasmo (religioso ou extático) e o realismo sóbrio e profano. Ele constata, de maneira fatual, um fenômeno que resiste à descrição, porque depende apenas de um certo movimento, de uma modificação quase rítmica de dados em si corriqueiros. O que conta na novela é uma reviravolta que reproduz a experiência do verter das convicções mais firmes e tranqüilas sob o impacto de um abalo interior. Não se trata de nenhum acontecimento exterior, mas apenas daquela modificação ínfima do nexos entre as coisas, que transfigura o todo."

Embora subtraído ao alcance do pensamento e da expressão racionais, este algo inominável torna-se o alvo infinito da *mimesis*, o "zero" do cálculo infinitesimal, que aparece no horizonte da razão ("ratio" significando etimologicamente "cálculo"). Com a clareza de um legítimo cérebro aristotélico, Musil elabora, portanto, o "problema" que a novela representa para o pensamento racional e a expressão discursiva.

Nesta única experiência, o mundo abre-se repentinamente, seu olhar verte-e-vê; neste exemplo, ele acredita ver como as coisas são de verdade: é esta a experiência da novela. Esta experiência é rara, e quem quiser provocá-la reiteradamente, se engana. Os que dizem que o escritor a teria sempre, a confundem com a corriqueira intuição criadora e não sabem do que se trata. Com toda certeza, as grandes reviravoltas interiores fazem-se somente uma vez (ou pouquíssimas vezes) na vida. Quem as encontra a toda hora (é possível encontrar tais personagens) não tem uma imagem do

* Cf. L. 524 e 527, onde Rosa fala do "intocável", do "infinito" e do "inominável" que ele procura captar nas metáforas do sertão. Mais adiante, ele chama Riobaldo de "sertão que virou homem" e o compara a Raskolnikow (l. 543).

* Musil refere-se profanamente a este momento que o discurso religioso chama de "conversão": "Uma novela não é ele mesmo [a pessoa como dono de uma vontade], mas algo que desmorona sobre ele, um abalo; nada que se assemelhe a um dom ou a um talento, porém um fado, um golpe do destino, um acaso..."; cf. P 1465 e infra "A novela como problema".

* Cf. as observações de G. Rosa à propósito da "Heimatliteratur": L. 491; a resenha do romance de Paula Grogger por R. Musil e sua análise do gênero regionalista encontram-se em P 1170 ss.

mundo suficientemente firme para que seu desmoronar tenha importância.

"A construção deste tipo ideal de conto pode parecer cômica ou hilariante, visto que há romancistas e que a novela é um artigo de comércio como qualquer outro. Não é preciso mencionar, entretanto, que o que foi dito apenas destacou as mais extremas exigências. [...]" (P 1465).

A abordagem sóbria de Musil é centrada na experiência de algo totalmente alheio, que lembra as experiências iniciáticas dos antigos e o exílio dos místicos. Ela chega surpreendentemente próxima da idéia que G. Rosa se fazia de sua arte. Quando Musil escreve: "o mundo abre-se repentinamente, o olhar verte-e-vê", o leitor de G. Rosa é tentado a completar a frase com algo como: "e aparecem os 'pontos dum fato' e os 'fundos fundos' de Riobaldo". Entretanto, a forma – vaga, entusiasta e "mística" – que Rosa dá nas entrevistas à sua concepção esconde estas analogias estilísticas e temáticas com os procedimentos sóbrios e "cerebrais" dos seus precursores austríacos. Citemos apenas alguns (poucos) exemplos daquilo que Rosa chama "meu misticismo":

"Considero a língua como meu elemento metafísico: escrevo para me aproximar de Deus, estou sempre buscando o impossível, o infinito. [...] Sou místico: posso permanecer imóvel durante longo tempo, pensando em algum problema e esperar, [...] Nós, sertanejos, somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer." (L 10)

Rosa sempre esforça-se em salientar a espontaneidade *irrefletida* de seu processo criativo, borrando, o quanto possível, os aspectos de construção erudita, fruto de escolhas e ponderações conscientes:

"[...] quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento 'cerebrino' cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase 'mediúmnico' e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; [...] fiquei espantado de ver, a posteriori, como as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos 'Diálogos', remotamente, ou às 'Eneidas', ou ter nos velhos textos hindus qualquer raizinha de partida." (B, 57-58)

É curioso este "espanto" do escritor diante das "ressurreições" dos seus próprios conhecimentos históricos, tratados como um *alter ego* ameaçador, capaz de pôr em perigo a essência "original":

"estivesse 'traduzindo', de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no 'plano das idéias', dos arquétipos, por exemplo." (B, 63-64)

Contudo, em outro momento, elucidando detalhes da onomástica em *O recado do morro*, Rosa comenta precisamente o trabalho deliberado da condensação historicizante:

"Como Você vê, foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. [...] o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécie de sub-para-citações (?!): isto é, só células temáticas, gotas da essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as 'fórmulas' ultra-sucintas." (B, 55)

Ao contrário de Rosa, Musil admite tranqüilamente as duas tendências – uma, racional, e outra, mística – que animam o autor moderno (e Rosa!). Musil mostra as flutuações entre um ceticismo cotidiano e adequado às exigências realistas e uma profunda reminiscência (*Ahnung*) que nos vincula com a idéia do bem, da harmonia e da totalidade:

"Apesar de todo nosso ceticismo: nós não acreditávamos realmente que havia saídas de verdade, cuja reminiscência mais tarde se perdeu? Não que as possuíssemos de fato, tivemos delas apenas um perfume – trazido pelo vento, – e mesmo assim continuamos acreditando que deve realmente haver pensamentos que possuem este perfume." (TB II, 818)

Musil se refere à idéia da "saída" ou da "solução" com a palavra "Wege", isto é, "veredas": eixos de um sistema de referências que ordena, apesar da aparente desordem, o universo do "sertão" da alma. Suas perguntas expressam as dúvidas modernas (e pós-modernas) em relação às possibilidades de uma teoria da arte "idealista".² Atraiando seu ceticismo a um robusto idealismo, a dúvida às reminiscências de uma certeza ingênua, Musil atenua seu olhar impiedosamente analítico e cético (e o olhar dos narradores dos seus contos). Assim, ele envolve análises objetivas e descrições friamente realistas novamente no véu de uma ternura quase sobrenatural, que é sem dúvida o elemento que mais im-

² O que está em questão é a validade das estéticas "sistemáticas" tal como aparecem em Hegel ou, de modo fragmentário, nos esboços de Hölderlin. Apesar da aparente discrepância entre a hipertrofia das formas artísticas modernas e a formulação teórica dos grandes sistemas (Kant e Hegel), Musil sempre salienta o valor da "grande seriedade filosófica" destas investigações. Cf. TB I, p. 775 s.

pressionou Rosa e que este elogia quando fala da sua profunda admiração por Musil. Em *Tonka*, encontramos o mesmo toque "realista-e-mágico" que distinguirá, mais tarde, os contos de fada "críticos" de G. Rosa. O herói desta história, atormentado pelos sinais de infidelidade de sua companheira, reconhece o fato objetivo da traição. Entretanto:

"ao lado da certeza de sua mente, aquela outra evidência: o rosto de Tonka. Passeamos entre os trigais, o ar nos acarícia, as andorinhas voam, as torres da cidade aparecem ao longe. A moça conhece cantigas... estamos longe da realidade, num mundo que ignora esse conceito. Tonka agora fazia parte do mundo dos contos de fadas, do mundo dos ungidos, da Virgem e de Pôncio Pilatos; e os médicos diziam que Tonka precisava de repouso e cuidados para sobreviver." (T 103)

Este mundo, longe dos silogismos prosaicos do cotidiano urbano, G. Rosa o chama de "sertão", aquele "sertão do tamanho do mundo" onde nasceram todos as almas generosas – os "meninos" e rústicos, os loucos e iluminados – e... os poetas que ele admira: Goethe, Dostojewski, Tolstoi, Flaubert, Balzac, Musil, Kafka e Rilke." Este "sertão" abre-se também nos momentos que iluminam o "coração de menino" dos heróis de Musil:

"E por vezes ardia nele, inesperado, o coração de menino para o qual bondade, generosidade e fé ainda não eram obrigações que ignoramos, mas cavaleiros de um jardim encantado de aventura e liberdade." (p. 122)

Musil, que compartilha com seus personagens prediletos o gosto da precisão científica e do cálculo matemático e que admira o "imenso exemplo ético" dos grandes pensadores (como Descartes, Kant e Hegel, TB, II, 348), sempre distinguiu entre, de um lado, a "inspiração" artística, obtida mediante um longo treino técnico da observação e da expressão, do outro, a experiência da "visão" ou da "iluminação", ou seja, aquela experiência de profundo abalo que fornece o núcleo ideal do conto.

O despistador mineiro, ao contrário, parece ter deliberadamente borrado os limites entre estas idéias quando fala em "efervescência de caos" e em "possessão mediúcnica". Formado em psicologia experimental, engenharia, matemática e filosofia, Musil analisa com serenidade e método as diversas nuances separando sentimentos como "intuição", "inspiração", "abalo" ou "êxtase" nas suas intrincadas relações com o conhecimento e a reflexão.

⁴ Cf. L 519. Toda a entrevista com Lorenz desenvolve-se em torno deste eixo metafórico do "nascer", "ser" e "viver" no "Sertão" (L 533, 543, 496).

É este respeito pelas distinções conceituais "claras e distintas" que permitira a Musil evitar a grande confusão de gêneros que se produz na poética roseana. Novela e poema, romance e conto de G. Rosa parecem deslizar uns nos outros, de forma que a sua obra é um permanente e pacioso exercício de um mesmo núcleo (o do conto maravilhoso, Märchen), desdobrado ora de modo "hiperbólico" (*Grande sertão: veredas*), ora na forma da "miniatura" (*Primeiras histórias, Tutaméia*). Musil, ao contrário, esforça-se em manter a distinção tradicional entre o romance como forma mista, aberta a todos os gêneros discursivos e reflexivos, e a novela, totalmente centrada no núcleo do "outro estado" – fato que explica porque escreve somente cinco novelas e dedica o resto da sua vida ao grande romance. Rosa não chega à mesma concepção "ascética" da arte da Novela que Musil se impôs.

A cautela "anticrítica" com a qual Rosa evita qualquer explicação da sua poética livrou a obra roseana da impiedosa investigação da sua "arquitetônica historicizante".⁵ Este conceito musiliano que põem em discussão o inegável enfraquecimento da sensibilidade moderna sob o peso das convenções, nos parece particularmente pertinente para elucidar a curiosa ambigüidade existente nas afirmações de G. Rosa sobre sua criação. Esta seria, de um lado, totalmente autêntica ("magmática" e "mediúcnica"), do outro, determinada pela erudição e pelo conhecimento histórico. O que Rosa procurou realizar, é o fortalecimento de uma "tradição formal" brasileira – isto é, a assimilação, pela sensibilidade urbana, das diversas formas de expressão (popular, ensaística, romanesca) que estavam em grande parte fora do raio de percepção do público. Musil, por exemplo, pondera que, em países com forte tradição formal (ele pensa nas literaturas inglesa e francesa), esta reativação arquitetônica da sensibilidade é facilitado por uma mais ampla e generalizada interiorização de certos modelos poético-imaginários. Rosa certamente compartilhou a opinião de que esta forma moderna de sensibilidade artística depende de uma certo grau de inconsciência da sua própria complexidade.⁶

⁵ Cf. TB, I, 98, "A arquitetônica é nossa única via de acesso à poesia, à beleza, ao sentimento. [...] Um truque corrente da recepção artística do tipo histórico reside numa espécie de empatia que resulta da transposição, para os sentimento, de nexos intelectuais e de coerências que são da ordem do entendimento."

⁶ A reflexão de Musil sobre a sensibilidade do século XX insiste no hiato entre sensações e sentimentos autênticos (que Musil chama também de "sentimentos reais" ou "verdadeiramente profundos") e a "sensibilidade arquitetônica" que se alimenta de sutis "truques" cerebrais. Encontramos idéias análogas às de Musil em Joyce, nas reflexões de Stephen Daedalus

O núcleo místico e metafísico na obra de G. Rosa: chave da unidade da obra

As *Primeiras Estórias* aparecem como uma modulação, no estilo dos tradicionais contos de fada,² de dois temas fundamentais de *Grande sertão: veredas*. Neste romance, Riobaldo faz, de um lado, a experiência da maldade originária e do dilaceramento profundo de toda certeza de uma ordem realizável do mundo. Por outro lado, entretanto, nesta terrível aventura pelos descaminhos do Demo,³ Riobaldo parece estar animado por uma confiança angelical na bondade e no bem – versão sertaneja da atitude dos heróis de Musil, que se distinguem pelo curioso amálgama de lucidez certa e de “coração de menino”, que acredita, contra as piores evidências da realidade vivida, na bondade e na generosidade. O afã pela beleza e pela bondade que se revelou a Riobaldo no primeiro encontro com o “menino”, resiste perfeitamente à frieza lúcida com que examina e avalia o valor da “jagunçagem”.

Nas *Primeiras estórias*, um olhar de menino fornece novamente a moldura para as divagações narrativas no universo das maravilhosas e oscilações entre o bem e o mal. Nos contos inicial e final (*As margens da alegria nuanças* e *Os cimos*) encontramos a versão brasileira de certa qualidade específica dos primeiros contos de Kafka: a leveza aparentemente anódina de alçar ao mais alto nível as miúdas sensações da vida infantil. Para algumas das estórias de Rosa vale exatamente o que Musil observou à propósito de Kafka:

“uma delicada e intensa sensibilidade descobre permanentemente pequenas perguntas de grande relevância.”⁴

Se “Substância” reelabora o problema da dúvida sobre a integridade moral da pessoa amada, “O moço muito branco” parece reescrever a cena final de “Tonka”, onde o amante supera o deses-

pero da infidelidade e da morte ao projetar-se nos sonhos da sua amada. É neste espaço dos ungidos e agraciados que ele reencontra a pureza essencial do amor perdido, o “palácio da bondade”, no qual ele ingressou ao reconhecer a verdade do rosto de Tonka – sua essência intocada pelos acidentes da vida cotidiana. Esta capacidade de projetar-se para além da contingência aviltante – variação imaginária do idealismo platônico – transfigura o jovem amante num corpo luminoso: espécie de pequeno sol irradiando luz e calor, que liberou seu amor – e o de Tonka – de todo acidente alheio, de todo aviltamento e traição. É este “detalhe” que G. Rosa coloca no início e no centro do seu “O moço muito branco”. Redentor feérico, este surge como uma estrela cadente no sertão agitado pelas paixões e quem é tocado pela sua luminosidade benéfica se livra das amarras passionais. Liberados de ressentimentos, ciúmes e medos, estes agraciados – tocados pela mão do moço – abrem os olhos para um outro estado de ingenuidade amorosa, cujo sabor é inconfundivelmente kafkiano⁵ e musiliano.

A heterogeneidade superficial das *Primeiras Estórias* não significa, portanto, uma falta de conexão lógica, temática e formal entre as diferentes histórias. Como no romance *Grande sertão: veredas*, também aqui o aparentemente aleatório, os deslizamentos entre dezenas de pequenas contingências da vida cotidiana,⁶ são minuciosamente planejados e ordenados. *Primeiras estórias* são construídas em torno de uma divisão mediana – o conto “O Espelho”, que tem nítido sabor machadiano. Sua exposição aparentemente “leviana” leva para o registro hilariante um grave problema moral – o da identidade e da integridade ética do ser humano. Neste espelho da ironia glacial de Machado (que dá aos contos deste autor, por vezes, uma aura quase monótona), as primeiras dez estórias invertem-se e se refletem nas dez últimas. Neste jogo de espelhos, o contraste revela também a especificidade roseana: a ironia glacial de Machado torna-se terna, o ácido sarcástico do grande precursor é atenuado por uma doçura incomparável que suscita saudades e viabiliza identificações positivas.

sobre os “pensamentos em urnas”, ou seja, os pensamentos livrescos nos quais nosso imaginário está aprisionado (Ulysses, Penguin, 1960, p. 194), em T. S. Eliot (“Gerontion”, poema incluído e comentado em T. S. Eliot – Charles Baudelaire. *Poesia em tempo de prosa*, São Paulo, Iluminuras, 1996), esta prisão se transforma numa alcova de deleites ilusórios que atijam com pimentas cerebrais uma sensibilidade cauterizada.

² G. Rosa moderniza as tradicionais molduras narrativas do conto maravilhoso (fórmulas como “Era uma vez”, etc.).

³ Cf. nosso livro *Os descaminhos do demo, tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*, Imago, EDUSP, São Paulo, 1992, onde esboçamos a idéia segundo a qual os personagens Diadorim e Hermógenes têm algo de extremado, como se simbolizassem polos extremos e diametralmente opostos das possibilidades do humano.

⁴ Cf. R. Musil, “Literarische Chronik” (A novela como problema), p. 1469.

⁵ O adjetivo “kafkiano” designa, em geral, a sensação de intensa angústia. Mas os leitores que entraram no universo de Kafka através dos primeiros contos como “O fogueira”, apreciaram sobre tudo a infinita candura e a complexa “simplicidade” deste narrador. São estes traços analisados e elogiados por Musil que deixaram sua marca discreta na obra de G. Rosa. O conto “O fogueira” foi incorporado no romance *América*.

⁶ Este é também o princípio da arquitetura do último livro de G. Rosa, *Tutandêia*, cuja organização de infinitas “bagatelas” lembra claramente a obra póstuma de R. Musil. Cf. a tradução brasileira *O melro* e outros escritos de obra póstuma publicada em vida, São Paulo, Nova Alexandria, 1996.

O que é refletido nesta lente mediana? Um “quase nada”, um “nonada”, as bagatelas e os rebotalhos da *ars poetica*: o lirismo de sentimentos singelos e as nuances de emoções intensas que subsistem apesar da hipertrofia de sentimentos artificiais e de saberes históricos. É este lirismo atemporal, porém firmemente ancorado na prosa de um espaço mais que real e próximo, que liberta o leitor do domínio da consciência cognitiva e o subtrai aos hábitos que cauterizaram a sensibilidade estética. A oralidade do Brasil profundo e quase desconhecido pela maioria dos leitores de G. Rosa, o ritmo solene e as cadências graciosas da linguagem do sertão, são os poderosos instrumentos desta sutil redenção do simples e do ingênuo – redenção esta, que exigiu entretanto desvios e técnicas mais que complexas.

Voltemos portanto mais uma vez ao espelho que sustenta a progressão rítmica das Estórias, em estreita analogia à divisão mediana em *Grande sertão: veredas*. Ela representa algo como um ponto de suspensão na ordem narrativa. Neste romance, a acentuação extrema do modo descontínuo do relato ilumina a secreta ordem do aparente caos do sertão. Repentinamente, os elementos da narrativa encontram-se simplesmente justapostos sem nenhuma coesão lógica evidente, sem vínculos causais ou nexos explicativos. No romance, o narrador adverte que este estilo fragmentário da constelação determina a lógica fundamental da narrativa (chamamos de “constelação” a criação de vínculos semânticos apenas virtuais entre elementos aparentemente independentes, desconexos, “estagnantes”, seguindo o exemplo de Mallarmé em seu *Coup de dés*).

Dando um pequeno auxílio ao leitor-viajante no “sertão” poético, o narrador insiste no caráter construído, refletido e trabalhado do seu romance:

“Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal” (GSV 234).

A função da seqüência mediana é a de reunir as figuras mestras da narração, tanto as já conhecidas do leitor pela leitura da primeira metade do romance, como as subseqüentes, ainda desconhecidas. A atenção será, assim, dirigida para certos núcleos temáticos, de tal forma que as quatro páginas da divisão mediana fornecem uma chave para a construção do sentido na leitura. Nos primeiros parágrafos aparecem os temas da “errância” e da “ignorância” do narrador, da separação e da fragmentação, do paraíso perdido e do exílio, esboçados como emblemas dos grandes movimentos narrativos do romance. São estes mesmos temas

que as Estórias retomam e ampliam, reforçando entretanto a perspectiva da esperança e da possível salvação pela ótica de personagens angelicalmente ingênuos e emblematicamente alvos. É a face benéfica do alvo Diadorim que reaparece assim como o mediador de múltiplas “saídas” e “retornos” – símbolo da travessia entre universos heterogêneos, nos quais se refratam os confusos reflexos do bem e do mal.

A divisão mediana do romance leva ao derradeiro grau a sensação de confusa mistura e desordem. Acumulam-se fórmulas enigmáticas e imagens herméticas (que envolvem o pacto e a travessia). Estas são justapostas a imagens que o leitor já identifica e acha compreender, justaposição que traz à consciência a tensão – fundamental de qualquer obra de arte – entre o compreensível (os elementos que parecem imediatamente fazer sentido, graças ao hábito e às convenções) e o opaco, aquela zona além de toda e qualquer compreensão, que constitui o alvo e o fim de toda atividade poética e artística.

O conto “O Espelho” tem internamente e na sua relação com o conjunto a mesma função e a mesma estrutura. Inicia com um convite feito ao leitor de seguir (isto é, de reconstruir e fazer compreensíveis) os passos de uma experiência narrada nesta estória:

“Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições.” (PE 65)

O conto termina com nova exortação ao leitor, “senhor”:

“Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. [...]” (PE, p. 72)

A alocação encerrada nesta moldura é menos um monólogo do que um virtual diálogo. A perplexidade diante da própria imagem que aparece como alheia serve de ponto de partida para uma burlesca divagação sobre o enigma da identidade. Entretanto, a abertura e o fecho do conto estão no fio da navalha entre o tratamento cômico e o sério. Eles podem ser lidos perfeitamente como a expressão sincera de um homem ingênuo e puro, aquele núcleo intacto da humanidade moral do “sertão”, graças ao qual Rosa nos faz sentir a vertigem da complexidade moderna da consciência ao mesmo tempo que curto-circuita seus perigos. Tanto na vertente trágica (*Grande sertão: veredas*) como na cômica (*Primeiras estórias*), a narrativa roseana tem como ponto de fuga um problema essencialmente metafísico: o da unidade do pensar-sentir, isto é, o de uma

alma que "pensa"-sentindo/vivendo. O "medo", que os heróis roseanos sentem tão freqüentemente, é a angústia de dever enfrentar o desafio de inventar uma ponte entre a concretude da experiência e os ideais que constituem os núcleos artificiais da personalidade. Esta reflexão sobre os motivos da vida e os sentimentos íntimos (ódio, medo, amor nas suas mais diversas facetas) coincide com a exploração dos princípios da escritura poética.

A arquitetura da obra roseana

Por "ingênua" que seja a aura das *Primeiras estórias*, esta "simplicidade" é o efeito de uma arquitetura bem calculada. Diferentemente dos primeiros livros de contos – *Sagarana* e *Corpo de baile* – e diferentemente também de *Grande sertão: veredas*, não há mais, nas *Primeiras Estórias* uma voz que fale simplesmente de dentro do "sertão" e da alma "sertaneja". O narrador que fala agora se diversifica e assume múltiplos papéis. Ele se mantém num espaço neutro de onde segue e descreve seus personagens: o menino que vem de longe para o sertão, de avião, encontra numa pequena clareira, reduto da cidade grande a ser construída, o maravilhamento intenso do majestoso peru – maravilhamo esse, que é, na verdade, a expansão, a plenitude e a intensidade da própria alma infantil. Trata-se de uma metáfora diminuta, imediatamente compreensível para o senso comum, das figuras eruditas da "reminiscência" platônica. A "alegria" do menino ao ver fugazmente o peru corresponde perfeitamente à idéia da Beleza que Diótima expõe diante de Sócrates e cuja reminiscência é tanto mais intensa quanto mais percebemos dolorosamente o que dela nos afastou.

As duas histórias da "moldura" narrativa, elaboram, de modo singelo e facilmente comunicável para o senso comum, duas experiências análogas e invertidas nas quais um mesmo menino se debate com a perda da beleza e da essência viva. No interior do conjunto arquitetônico das vinte e umas estórias, o narrador aprofunda o mesmo tema: ele incorpora diversas modulações do núcleo narrativo judaico-cristão da travessia e do exílio, enquanto esforços de recuperação da totalidade ou da intensidade perdidas por intermédio do merecimento, da ascese física e espiritual. "A terceira margem do rio", "Nada e a nossa condição" e a "A Benfazeja" representam três variações deste grande tema da história literária ocidental. Sua arte admirável consiste principalmente na fusão perfeita das dicções brasileiras e sertanejas com uma variedade de tons bíblicos: o silêncio solene do Pai em "A terceira mar-

gem do rio", a serenidade de palavras escassas e enigmáticas de Tio Man'Antônio, a intensidade do tom quase profético do narrador de "A Benfazeja". Além da moldura do conjunto, há, portanto, mais três estórias "fortes" que impõem suas batidas rítmicas à sucessão de relatos. "A terceira margem do rio", "Nada e a nossa condição" e a "A Benfazeja", modulam, em três registros emocionais diferentes, a estranha atração que a essência supra-sensível exerce sobre nós, ao mesmo tempo que sua procura nos precipita na vertigem da *vanitas*. A "bondade às avessas" da "Benfazeja" consiste fundamentalmente numa luta *in extremis* que contém o mal pelo mal. Os ardis da bondade de Tio Man'Antônio prevêm e burlam com estóica grandeza todas as emoções e todos os ressentimentos com os quais a humanidade costuma se armar contra o "nada", o grande vazio da nossa condição. N' "A terceira margem do rio", um menino vive dolorosamente a impossibilidade de estar à altura do chamado do pai com sua maravilhosa e terrível aura do absoluto. Mas este "falhar" pode igualmente ser visto como a saudável resistência à sedução da pose, isto é, da inautêntica reiteração dos grandes modelos espirituais.

Entre o volume profundo, solene e sombrio destas estórias entrelaçam-se relatos mais leves – "remansos", que realçam pelas suas tonalidades diversas a gravidade dos relatos-chaves. Estas histórias intermediárias diversificam o núcleo poético-místico da aspiração à "totalidade", "plenitude", "Beleza" – ora num registro jocoso, cômico e irônico, ora no registro da gravidade diminuta, mas nem por isto menos notável, de pequenos ou humildes personagens: jagunços, loucos, crianças, apaixonados e velhos. A grande gama de situações destes relatos de pouca extensão permite abrir um amplo leque, cheio de facetas e coloridos que refratam certas disposições emocionais e estéticas brasileiras. Nota-se, por exemplo, que Rosa, no auge da sua maturidade artística, inclui nas *Primeiras estórias* alguns contos de duvidosa qualidade. O excesso de doçura ou de ingenuidade (por exemplo, em "A menina de lá", "Pirlimpisquice" ou "Partida do audaz navegante") introduz uma aura algo sentimental que pode surpreender da parte de um autor que sempre privilegiou a sobriedade sucinta das almas rústicas do sertão e que domina bem as emoções mais despojadas.

²⁰ Cf. as aspirações que G. Rosa atribui ao seu personagem Chico em *Corpo de baile*: "O côco do Chico traduz principalmente uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude eternas. O cantor reconhece que os comuns, mediocres, o tomam por louco. Mas ele persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa da Pandora – até sua tampa!" (B 24)

A pergunta é, portanto, se não haveria nestes aparentes deslizamentos da qualidade estética um plano deliberado de suscitar diversas respostas afetivas e de oferecer diferentes planos de identificação que correspondem a uma gama tipicamente brasileira da empatia literária? Esboçaremos apenas alguns elementos que indicam um trabalho consciente com os meios da comunicação subliminar que age sobre certos esquemas identificatórios e sobre reflexos emocionais do público.²⁴

Observa-se, em primeiro lugar, um significativo deslocamento do lugar que o narrador ocupa em relação ao seu ambiente e aos seus personagens. Não há mais uma voz que fale totalmente de dentro do sertão (da paisagem e da alma). Como o menino que vem de fora e sobrevoa de avião a clareira na qual terá sua visão determinante da beleza, também o narrador modula as distâncias e proximidades que o ligam e separam dos objetos da narração. Com o novo foco narrativo das *Primeiras estórias*, G. Rosa parece ter acrescentado visões e aspectos que vão além da postura ingênua e singela do narrador "iletrado" que fala como Riobaldo numa total identificação com seu meio. Este distanciamento aparece também na forma das aberturas de um grande número de estórias. As fórmulas tradicionais do conto maravilhoso ("Era uma vez...") sofrem variações que diminuem – em vez de aumentar – a adesão, no espaço atemporal da ficção, à veracidade da palavra narrada. Com estas narrativas que incorporam uma série de elementos líricos populares e eruditos, alternam outras, nitidamente mais prosaicas, que nos oferecem o firme lastro narrativo dos causos e captam nossa atenção através das fórmulas típicas deste gênero popular brasileiro.

Nesta trama de formas e gêneros (e dos sentimentos respectivos que a eles correspondem), desenha-se um movimento pendular entre o prazer mais prosaico do humor, da ironia e da comichidade e o deleite intenso e abalador ligado à percepção de um outro estado: o "além" da prosa, da realidade e do realismo literário. Entre estes dois pólos – o realismo machadiano e o maravilhoso roseano – as *Primeiras Estórias* percorrem uma série de matizes intermediárias, de maior e menor nobreza estética. Tudo se passa como se Rosa tivesse percebido o perigo da absorção demasiadamente unilateral ou intelectual das formas elementares do imagi-

²⁴ Estas questões aparecem claramente na crítica literária alemã do início do século. R. Musil trata, em ensaios de jornal e também nos seus diários, temas como a produção do sucesso literário junto a um público de massa ou reflete sobre os mecanismos imaginários que nos predisõem a favor da literatura regional, entre muitos outros. (TB I, 516)

nário dos mitos e contos. Num país quase que totalmente carente de uma "tradição formal" – onde não há um patrimônio literário-artístico naturalmente transmitido de geração em geração, onde não há nem mesmo uma permanente reelaboração das formas simples como fábulas e contos, mitos e lendas, que funcionam, em outras culturas, como células de sentimentos subliminares – é preciso enxertar a forma literária sobre poderosos sentimentos do público: de um lado, o "complexo de saudades" luso-brasileiro, do outro, o humor "malandro" e, entre estes dois polos, todos os sentimentos intermediários, urbanos e populares, cultos e iletrados, sutis e simplórios, que circulam na sensibilidade vaga e contraditória, mas também vigorosa e elástica do público brasileiro – sensibilidade esta que ensaístas como Paulo Prado ou Gilberto Freyre descreveram, fustigaram e elogiaram com uma deliciosa mistura de humor, perspicácia e amor.²⁵

Resumo da construção arquitetônica

Primeira tríade (contos 1 – 11 – 21): a décima-primeira estória "Espelho" corta o conjunto em duas metades de dez estórias, nas quais a primeira ("As Margens da Alegria") e a última ("Os Cimos") se correspondem na ordem da inversão. A primeira descreve o movimento ascendente da beatitude e seu verter na queda e no desamparo, enquanto a última segue o caminho inverso do desespero retornando para o alívio e a esperança.

Na estória mediana ("O Espelho") repete-se, no registro lúdico-burlesco, a experiência assombrosa do "verter" do olhar, experiência fundamental da travessia de Riobaldo. Do maravilhamento do encontro com o "Menino" ao "horror do homem humano", nada aconteceu, mas tudo mudou.

Segunda tríade (contos 6 – 12 – 17): estas três estórias retomam certos núcleos temáticos fundamentais do romance *Grande sertão: veredas* (principalmente os problemas da ordenação, do mal, do caos e da Graça). "Terceira Margem do Rio" transpõe a travessia infinita de Riobaldo no espaço mágico da parábola; "Nada e a nossa condição" apresenta-nos uma visão do mundo tal como o personagem Seô Ornelas (10) poderia tê-la, e remete àquelas ruínas cujo grande modelo é o *Quoiet* bíblico; a estas duas pa-

²⁵ A propósito desta fonte de inspiração, remetemos a dois ensaios de nossa autoria: "João Guimarães Rosa: contista de Sagarana", *Brasil/Brazil*, n. 15, ano 9, 1996; e "J. G. Rosa: o mestre do amálgama lírico-narrativo", *Porto Alegre*, 1997.

ráboas, "A Benfazeja" responde como uma insólita travessia dos avessos, tentativa extremada de compreender o mal que muito lembra a curiosa relação entre Riobaldo e Hermógenes (11), tendo algo do sabor dos *causos* em *Grande sertão: veredas*.

As estórias nº 1 – 11 – 21 e 6 – 12 – 17 fornecem um "esqueleto" forte, que sustenta as demais estórias. Nas duas "tríades" prima (apesar da aparência "regional" e anódina) o elemento místico, a "visão" metafísica e o vislumbre ético, enquanto esta característica está mais atenuada nas demais estórias, que preenchem como intervalos de 4 batidas "moles" os espaços entre as estórias do "esqueleto forte".