

# Digressão e desordem: a experiência da temporalidade em *Grande Sertão: Veredas* e seu valor cognitivo ante a cultura atual\*

---

Artur Almeida de Ataíde\*\*

## Resumo

O intuito deste ensaio é, a partir do texto de T. S. Eliot (1998) sobre o *Hamlet* de Shakespeare e das idéias desenvolvidas por Henri Bergson em seu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1988), pôr em evidência alguns aspectos estruturais do *Grande Sertão: Veredas*, aspectos que fazem dele o portador de uma postura ética e epistemológica ainda válida como resposta às aporias da cultura contemporânea.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; técnica narrativa; Henri Bergson

## Abstract

The first aim of this paper is, based upon T. S. Eliot's essay on Shakespeare's *Hamlet* (Eliot 1998) and the ideas presented by Henri Bergson at *An Essay on Immediate Data of Consciousness* (Bergson 1988), to bring into light some structural features of João Guimarães Rosa's novel *Grande Sertão: Veredas*, features which underlying ethical and epistemological positions constitute a still valid response to contemporary culture aporias.

**Key-words:** Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; narrative technique; Henri Bergson

## Zusammenfassung

Das Ziel dieses Beitrages ist, anhand der von T. S. Eliot in seinem berühmten Versuch über Shakespeares Hamlet (Eliot 1998) entwickelten

---

\* Recebido em 22 de julho de 2008. Aprovado em 2 de setembro de 2008.

\*\* Artur Almeida de Ataíde é mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2008).

Betrachtungen, sowohl als einiger der von Henri Bergson in "Zeit und Freiheit" (Bergson 1988) dargestellten Hauptideen, bestimmte Aspekte der Erzähltechnik des Romans *Grande Sertão: Veredas* zu beleuchten, deren implizite ethische und epistemologische Haltungen den Aporien der heutigen Kultur gegenüber noch befriedigend als Antwort wirken können.

**Stichwörter:** Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Erzähltechnik; Henri Bergson

### **Um longo prólogo: duas reflexões indispensáveis**

As reflexões que seguem dizem respeito a dois episódios na história da cultura que, ainda que não possam, a rigor, ser apontados como origem efetiva e única da espécie de manifestação literária aqui em jogo, serão essenciais para os fins estritamente *explicativos* deste ensaio. Mais claramente: para abordar certos aspectos do romance de Guimarães Rosa como derivações da estrutura do *Hamlet* de Shakespeare — do *Hamlet* de T. S. Eliot, para ser mais preciso —, ou como implicações diretas dos argumentos de Henri Bergson sobre o tempo, seria necessário um conjunto de indícios históricos realmente sólido, e, muito provavelmente, inexistente. O raciocínio a se levar a cabo, na verdade, não se pretende filológico, mas sintético: ler alguns textos à luz de outros para integrá-los numa ordem mais ampla de inteligibilidade. Se for possível falar em um "real" diálogo entre essas obras além do aqui mesmo realizado, o que conferiria a este ensaio alguma pertinência do ponto de vista da história, o acerto será devido menos a um método conscientemente aplicado que à estranha, e ainda não de todo explicada, forma de permanência de que certas obras, literárias ou não-literárias, podem vir a gozar em meio ao emaranhado de significações de cada cultura; a presença resistente, às vezes insidiosa e insuspeitada, dessas mesmas obras no repertório de normas, medidas, parâmetros que os sujeitos históricos em geral — ou, na pior das hipóteses, o sujeito por acaso interpretante — utilizam cotidianamente para a avaliação do mundo em volta.

A primeira das reflexões, que tem por objeto o ensaio de T. S. Eliot (1998) sobre *Hamlet*, já aponta para um posicionamento ético bem particular, e moderno, em relação ao real, um posicionamento que se inscreveria nos *processos formais* utilizados por Shakespeare — ou nas falhas incontornáveis da obra, segundo Eliot — e que encontraria símiles em algumas obras da modernidade mais recente, a exemplo do *Grande Sertão*.

A segunda reflexão, por sua vez, tem por objeto as relações possíveis entre alguns pontos da teorização de Bergson (1988) sobre o tempo e alguns dos procedimentos artísticos mais próprios do século XX — segundo testemunham, particularmente, as produções vanguardistas da Europa. Esse segundo momento fornecerá os meios necessários para que se relacionem os processos particulares do *Hamlet* de Shakespeare, abordados na seção anterior, com o problema da temporalidade na obra de arte dos novecentos. Só então haverá condições de se pensar, nas seções seguintes, a forte relação entre a forma especificamente bergsoniana de temporalidade, o esfacelamento da narrativa e certa forma de acercamento ao real que Rosa propõe e Riobaldo vive. Esta, salvo engano, estaria em plenas condições não só de servir de pedra de toque a uma suposta unidade filosófica de nossa época, mas também, e principalmente, de poder constituir o centro nevrálgico de todo um repertório de verdades práticas sobre o cotidiano de um tempo privado de deuses ou grandes verdades.

### **O fracasso narrativo de *Hamlet***

T. S. Eliot, em seu ensaio sobre o *Hamlet* de Shakespeare (1998), defende com lucidez e argumentos sólidos uma idéia a princípio inaceitável: a peça, tomada por muitos como a obra-prima do dramaturgo, seria, na verdade, “um fracasso artístico”: “*an artistic failure*” (Eliot 1998:134). A admiração incondicional que mesmo Goethe ou Coleridge lhe prestaram não teria tido a obra por objeto, mas, sim, na verdade, a própria figura do príncipe da Dinamarca, o protagonista, do qual teriam se aproximado antes como poetas que como críticos. Enquanto Goethe teria feito de Hamlet um Werther, Coleridge teria feito de Hamlet um Coleridge (cf. Eliot 1998:131). Poucos críticos teriam admitido que a peça *Hamlet* fosse o problema essencial, e que a *personagem* Hamlet, uma questão secundária (cf. Eliot 1998:131).

As primeiras observações de Eliot dizem respeito ao fato de a peça ter sido composta a partir de uma matéria-prima “intratável” (Eliot 1998:134), cujas irregularidades teriam permanecido mesmo na versão final da obra (Eliot 1998:133). O dramaturgo teria sido derrotado na luta para moldar esse material anterior aos seus desígnios. Os índices para tanto seriam vários, e de vários tipos. Alguns deles surgem ao comparar-se o *Hamlet* de Shakespeare a versões anteriores da peça, como a de Thomas Kyd. Eliot enumera: o motivo principal das versões originárias era simplesmente o da vingança; a ação girava em torno, apenas, da dificuldade de se assassinar um monarca bem provido, sempre, de guardas, situação que justificava objetivamente os vários e sucessivos adiamentos do confronto final; e a ‘loucura’ de Hamlet, finalmente,

tinha a função de lhe proteger contra eventuais suspeitas, expediente que, de fato, rende-lhe bons frutos. Nada disso teria permanecido na versão final de Shakespeare: um tema mais importante que o da vingança vem perturbar a clareza anterior deste; o adiamento do acerto de contas do príncipe com o tio não é explicado por motivos de necessidade; e o desdobramento da 'loucura' de Hamlet não é a atenuação, mas, sim, o agravamento das suspeitas por parte do rei (cf. Eliot 1998:133).

Mas as contradições e imperfeições apontadas no ensaio não param por aí. A peça manteria cenas injustificadas do ponto de vista do enredo, como as que se passam entre Polonius e Laertes e entre Polonius e Reynaldo; o seu estilo não seria homogêneo, o que leva Eliot a cogitar a existência de trechos compostos por uma "terceira mão", além das de Shakespeare e Kyd — Chapman, talvez; a versificação teria momentos que remetem ao Shakespeare de *Romeo and Juliet* e outros que remetem a uma fase posterior, mais madura; e *Hamlet*, além disso, dentre todas as peças de Shakespeare, é a mais longa e, possivelmente, aquela a que o dramaturgo teria dispensado mais esforços (cf. Eliot 1998:134). Enfim: "*In several ways the play is puzzling, and disquieting as is none of the others*" (Eliot 1998:134).

De todas essas falhas, a que recebe um desenvolvimento mais proveitoso do ponto de vista do nosso ensaio é aquela que diz respeito à indefinição temática da obra. Eliot inicia por evocar a tese de Robertson: a de que *Hamlet*, no que se refere ao tanto atribuível a Shakespeare, seria uma peça que trata da repercussão do sentimento de culpa de uma mãe no ânimo de um filho, tema que o autor, no entanto, não teria sido capaz de impor ao material intratável da versão antiga (cf. Eliot 1998:134); o sentimento de um filho em relação à mãe culpada seria a emoção dominante ("*the essential emotion*") da peça (cf. Eliot 1998:136). Mas, segundo Eliot, o malogro de Shakespeare não teria sido apenas o de não ter dado forma clara a essa "emoção dominante" — 'a culpa de uma mãe' —, como pudera fazer em relação à suspeita de Othello ou ao orgulho de Coriolanus; se o houvesse sido, *Hamlet* estaria menos distante de ser uma tragédia como as outras, ou seja, "*intelligible, self-complete, in the sunlight*" (Eliot 1998:136). Mas há ainda outros agravantes:

*Hamlet*, like the sonnets, is full of some stuff that the writer could not drag to light, contemplate, or manipulate into art. And when we search for this feeling, we find it, as in the sonnets, very difficult to localize. You cannot point to it in the speeches; indeed, if you examine the two famous soliloquies you see the versification of Shakespeare, but a content which might be claimed by another, perhaps by the author of the *Revenge of*

*Bussy d'Ambois*, Act V, Sc. i. We find Shakespeare's *Hamlet* not in the action, not in any quotations that we might select, so much as in an unmistakable tone which is unmistakably not in the earlier play (Eliot 1998:136-7).

É então que Eliot desenvolve a noção de 'correlato objetivo' (*'objective correlative'*), que utiliza para esclarecer o efeito tão particular de *Hamlet* sobre o leitor. O correlato objetivo, explica, pode ser um arranjo de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos, etc., que, por sua vez, constituem a fórmula de uma emoção particular — a emoção que só a passagem (em se tratando de literatura) em questão pode desencadear: "*such that, when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked*" (Eliot 1998:137). Quando, ao fim de uma cadeia de eventos, as palavras proferidas por um personagem parecem ser insubstituíveis, ou quando os elementos de uma obra ou de uma passagem conspiram todos para um mesmo fim inevitável, então cumprido, há uma equivalência perfeita entre dados "objetivos" — como, por exemplo, as várias pistas que Sófocles espalha ao longo do texto de Édipo Rei — e "emoção" — a culpa final de Édipo, no mesmo exemplo. São circunstâncias em que o correlato objetivo age com clareza, consoma seus objetivos sem a intervenção de obstáculos desviantes.

É isso, exatamente, o que *não* ocorre em *Hamlet*. A peça caracteriza-se por uma espécie de excesso, um descontrole dos elementos, que apontam para direções múltiplas, resistindo à clareza e à unidirecionalidade trágicas. Não há uma rede de eventos que, acompanhada pelo espectador, leve-o a compartilhar da internalidade do príncipe Hamlet: esta é sempre fugidia, é sempre uma realidade para além dos acontecimentos. A realidade interior de Hamlet escapa à compreensão por que sugere sempre estar além do que os elementos objetivos da narrativa poderiam justificar. Nas palavras do próprio Eliot:

Hamlet is up against the difficulty that his disgust is occasioned by his mother, but that his mother is not an adequate equivalent for it; his disgust envelops and exceeds her. It is thus a feeling which he cannot understand; he cannot objectify it, and it therefore remains to poison life and obstruct action. None of the possible actions can satisfy it; and nothing that Shakespeare can do with the plot can express Hamlet for him. [...] To have heightened the criminality of Gertrude would have been to provide the formula for a totally different emotion in Hamlet; it is just *because* her character is so negative and insignificant that

she arouses in Hamlet the feeling which she is incapable of representing (Eliot 1998:138).

T. S. Eliot, com essa análise, acena claramente para um dos três pontos principais deste ensaio: o que acontece em *Hamlet* talvez seja uma das primeiras manifestações de uma forma de ficção que, ao desarmonizar os elementos constitutivos da narrativa, gerando essa espécie de desproporção ou mesmo incoerência estrutural, é que logra a comunicação de seu efeito mais profundo. A inexistência de um centro de sentido inequívoco que justifique, a um só tempo, todos os elementos constituintes da trama — inclusive as cenas “supérfluas”, por exemplo —, a tensão insolúvel que esta estabelece através de sua teia de contradições, é responsável por grande parte do efeito estético de *Hamlet*, tão expressivo do mundo subjetivo pouco claro e cindido do último século; é um ingrediente fundamental da experiência de lê-lo, e o responsável pelo poder de resposta da obra frente ao momento atual da cultura.

A relação íntima entre o fascínio pela personagem Hamlet, por parte de tantos leitores, e a estruturação particular — ou deficiente — da obra pode ser inferida do seguinte trecho, em que Eliot compara a angústia da personagem à do autor, tão perdido entre suas ruínas narrativas quanto o leitor que busque dar-lhes inteligibilidade:

Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in *excess* of the facts as they appear. And the supposed identity of Hamlet with his author is genuine to this point: that Hamlet's bafflement at the absence of objective equivalent to his feelings is a prolongation of the bafflement of his creator in the face of his artistic problem (Eliot 1998:137).

As últimas linhas do ensaio concluem o assunto de forma memorável:

The intense feeling, ecstatic or terrible, without an object or exceeding its object, is something which every person of sensibility has known; it is doubtless a subject of study for pathologists. (...) We must simply admit that here Shakespeare tackled a problem which proved too much for him. Why he attempted it at all is an insoluble puzzle; under compulsion of what experience he attempted to express the inexpressibly horrible, we cannot ever know. (...) We should have, finally, to know something which is by hypothesis unknowable, for we assume it to be an experience which, in the manner indicated,

exceeded the facts. We should have to understand things which Shakespeare did not understand himself (Eliot 1998:138-9).

Os dados a se guardar das conclusões de Eliot sobre o *Hamlet* de Shakespeare são dois: a impossibilidade de uma compreensão *plena* da angústia do protagonista (e, por extensão, da peça) e a causa de tal fenômeno, ou seja: a presença de elementos digressivos, dispersivos da força unidirecional comum à narrativa trágica.

### **Bergson e as novas formas da temporalidade na obra de arte**

Das várias implicações do pensamento de Bergson sobre o tempo, a mais radical parece ser a de, com o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (Bergson 1988), a idéia de tempo ter-se, em certa medida, desagregado: de um lado, o tempo como realidade física, como parte integrante da objetividade do mundo externo, da objetividade de um pretense real; de outro, o tempo como resultado de um processo subjetivo, uma operação significativa para a qual concorreriam, além de certo caráter do mundo externo ainda não processado pelo aparelho perceptivo, algumas propriedades supostamente inerentes à psicologia humana. A importância de Bergson para a arte reside no questionamento implícito do valor epistemológico de certas formas de estruturação da temporalidade, como, por exemplo, a narrativa. Não é por acaso que as teorias bergsonianas podem servir de plano de referência para a explicação de muitas das formas desenvolvidas pelas vanguardas européias do início do século.

Bergson vem quebrar com um acordo tácito: o de que a natureza seria, em certo sentido, *narrativa*. Faz parte ainda do senso-comum a idéia de que o movimento, por exemplo, é um fenômeno puramente físico, independente do aparelho perceptivo humano — e assim o faz pensar a ciência física. Segundo o filósofo (Bergson 1988), no entanto, as ciências naturais que, pretensamente, lidam com o movimento — e, por conseguinte, com o tempo — trabalham na verdade com as *posições* iniciais, intermediárias ou finais do percurso de um determinado móvel, seja ele um carro, uma molécula ou um planeta. O movimento de um braço para a física, por exemplo, não passa de uma sucessão de posições: são recortes, quadros estáticos extraídos de um processo na verdade dinâmico. O movimento em si, o movimento *em progresso*, *acontecendo*, o movimento como *processo* ou *duração* não faz parte de seu escopo, não serve de base de cálculo.

Essa atitude da ciência diante do tempo, como o próprio Bergson talvez pudesse dizer, é apenas uma entre as várias manifestações do que se poderia denominar uma *espacialização* da realidade temporal. O próprio tempo sucessivo, medido nos relógios através de unidades

idênticas e, ao mesmo tempo, mutuamente excludentes, como intervalos idênticos de uma mesma reta, não corresponderia à verdadeira essência dos fenômenos temporais. Esse tempo espacializado organizar-se-ia como uma *multiplicidade distinta e homogênea*, exatamente como na linguagem numérica. Tome-se o exemplo do numeral 3: sua forma de multiplicidade é *distinta* porque pressupõe a distinção, a independência, de cada uma das unidades que o formam, e é *homogênea* porque essas unidades são idênticas — são iguais a 1. Em outras palavras, para que se possa contar até 3 é necessário que o primeiro 1 seja igual ao segundo e ao terceiro (como obviamente acontece) e que, por outro lado, o primeiro *não seja o mesmo* que o segundo nem que o terceiro, e assim todos entre si mutuamente. Bergson também chama esse esquema de “multiplicidade quantitativa” (Bergson 1988:89).

A experiência original do tempo, em contrapartida, da qual a multiplicidade quantitativa seria já uma derivação, organizar-se-ia segundo uma outra forma de multiplicidade: a *multiplicidade indistinta e heterogênea*, a forma do tempo com a qual a consciência humana estaria verdadeiramente familiarizada e que, das duas, seria a única passível de abrigar a real *duração*. A *multiplicidade qualitativa*, como também a chama, seria essencial, por exemplo, para a compreensão plena do fenômeno do movimento.

Para Bergson, o movimento seria um fenômeno da *consciência*, não da natureza. O presente temporal possível à multiplicidade quantitativa da física seria um quadro congelado e absolutamente distinto do quadro seguinte — exatamente como pressupôs Zenão de Eléia, ao afirmar que a flecha, em cada momento, está parada, e utilizar esse argumento como “prova” da inexistência do movimento. O presente temporal da multiplicidade qualitativa — aquele que experienciamos concretamente em nossas consciências —, porém, configurar-se-ia antes como um complexo confusamente múltiplo, porque síntese constante entre memória, expectativa e impressões sensórias de fato presentes. Apenas através do borramento de fronteiras entre essas três realidades, que tomamos comumente por momentos distintos da sucessão, a experiência concreta do movimento, ou seja, do movimento enquanto processo, seria possível: “a duração e o movimento são sínteses mentais, e não coisas” (Bergson 1988:84). À fragmentação matemática em unidades mutuamente excludentes, própria da multiplicidade *quantitativa*, a multiplicidade *qualitativa* oporia a síntese constante de sensações, idéias e sentimentos empreendida pela consciência. Daí a sua *heterogeneidade*, ainda que *indistinta*, ou confusa. É o que permite ao filósofo dizer que “existe então multiplicidade sem quantidade” (Bergson 1988:85).

Bergson sempre lança mão de exemplos aclaradores:

Quando sigo com os olhos, no mostrador de um relógio, o movimento da agulha que corresponde às oscilações do pêndulo, não meço a duração, como parece acreditar-se; limito-me a contar simultaneidades, o que é muito diferente. Fora de mim, no espaço, existe somente uma posição única da agulha e do pêndulo, porque das posições passadas nada fica. Dentro de mim, prossegue-se um processo de organização ou de penetração mútua dos factos de consciência, que constitui a verdadeira duração. É porque duro desta maneira que represento o que chamo as oscilações passadas do pêndulo, ao mesmo tempo que percepciono a oscilação actual. Ora, suprimamos por um instante o eu que pensa as oscilações do pêndulo, uma só posição do pêndulo: não há duração, por consequência. Suprimamos, por outro lado, o pêndulo e as suas oscilações; ficará apenas a duração heterogênea do eu, sem momentos exteriores uns aos outros, sem relação com o número (Bergson 1988: 77-8).

Ou ainda:

É evidente que os sons do sino me chegam sucessivamente; mas de duas uma. Ou conservo cada uma destas sensações sucessivas para as organizar com outras e formar um grupo que me lembra uma ária ou um ritmo conhecido: então, não *conto* os sons, limito-me a recolher a impressão, por assim dizer, qualitativa que o seu número exerce em mim. Ou, então, proponho-me explicitamente contá-los, e importará, pois, separá-los, e que esta separação se realize em algum meio homogêneo em que os sons, privados de suas qualidades, de alguma maneira vazios, deixem vestígios idênticos da sua passagem (Bergson 1988:64).

A possível contribuição da doutrina bergsoniana à teoria da narrativa, no entanto, parece pedir ainda um outro ponto de articulação. O terceiro e último capítulo do *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* é dedicado ao tema da liberdade. Para entender de que forma Bergson o relaciona com a experiência da duração, o trecho seguinte talvez seja suficiente:

O próprio sentimento é um ser que vive, se desenvolve e, conseqüentemente, muda sem cessar; caso contrário, não se compreenderia como nos levou pouco a pouco a uma resolução: a nossa resolução seria imediatamente tomada. Mas vive porque a duração em que se desenvolve é uma duração cujos momentos

se penetram: ao separarmos esses momentos uns dos outros, ao desenrolarmos o tempo no espaço, fizemos perder a este sentimento a sua animação e cor. Eis-nos, pois, perante a sombra de nós mesmos: julgamos ter analisado o nosso sentimento, mas, na verdade, substituímo-lo por uma justaposição de estados inertes, traduzidos por palavras, e que constituem, cada um, o elemento comum, conseqüentemente, o resíduo impessoal, das impressões experimentadas num determinado caso pela sociedade inteira. (Bergson 1988:92-3).

O eu bergsoniano é cindido: há uma região clara, dominada por representações compartilhadas socialmente, e um eu profundo, que não se entrega à linguagem verbal, pública e homogeneizante:

Em síntese, a palavra com contornos bem definidos, a palavra em bruto, que armazena o que há de estável, de comum e, por conseguinte, de impessoal nas impressões da humanidade, esmaga ou, pelo menos, encobre as impressões delicadas e fugitivas da nossa consciência individual. Para lutar com armas iguais, estas deveriam exprimir-se por palavras precisas; mas as palavras, logo que formadas, voltar-se-iam contra a sensação que lhes deu origem, e inventadas para testemunhar que a sensação é instável, acabariam por lhes impor a sua própria estabilidade (Bergson 1988:92).

As implicações desse posicionamento de Bergson sobre a linguagem verbal, ao serem traduzidas em termos artísticos, podem levar-nos diretamente a certas manifestações literárias do início do século XX.

Desde meados do século XIX, a arte, de uma maneira geral, tem se ocupado com a demolição de certas estruturas de inteligibilidade, partilhadas socialmente há séculos: a lógica, a narrativa e a sintaxe. Se analisadas em termos bergsonianos, uma característica parece unir as três: a de articularem, segundo leis próprias de encadeamento, unidades distintas que, por sua vez, dão origem a um novo todo inteligível. Respectivamente: um encadeamento de fatos ou mesmo idéias que não infrinja a “ordem natural das coisas”, ou a estrutura da realidade segundo o senso comum (como *não* acontece em Kafka ou em E. T. A. Hoffmann); uma cadeia de acontecimentos que não infrinja as relações de causa e efeito entre um e outro dos seus elos (como *não* acontece em Kafka ou, de forma especial, em Proust ou em *Hamlet*, por vários desses elos restarem à parte); e um encadeamento de palavras que não infrinja as leis de regência mútua entre preposições, verbos, substantivos, etc. (como *não* acontece em Mallarmé). A questão é: se uma arte pós-Bergson

procura propiciar a experiência supostamente mais genuína da temporalidade, ou seja, aquela que não conhece a distinção, e, sim, a interpenetração de elementos, qual o valor da inteligibilidade de segundo grau que aquelas estruturas logram? Já não seria desafio suficiente ter de driblar a estabilidade duvidosa dos vocábulos? Qual a serventia de se construírem objetos impecavelmente coerentes do ponto de vista das representações compartilhadas, se o tecido móvel da verdade localizar-se-ia tão aquém do articulável?

Se agora algum romancista audacioso, rasgando o véu habilmente tecido do nosso eu convencional, nos mostrar sob esta lógica aparente uma absurdidade fundamental, sob esta justaposição de estados simples uma penetração infinita de mil impressões diversas que já deixaram de o ser na altura em que os nomeamos, louvamo-lo por nos conhecer melhor que nós próprios (Bergson 1988:93).

Mas a conclusão é algo cética:

Contudo, as coisas não se passam assim, e precisamente porque desenrola o nosso sentimento num tempo homogêneo e exprime os seus elementos com palavras, só nos proporciona, por seu turno, uma sombra: apenas dispôs esta sombra de modo a fazer-nos suspeitar da natureza extraordinária e ilógica do objecto que a projecta; convidou-nos a reflectir pondo na expressão exterior algo da contradição, da penetração mútua, que constitui a própria essência dos elementos expressos. Encorajados por ele, afastamos por momentos o véu que interpúnhamos entre a nossa consciência e nós mesmos. Pôs-nos na presença de nós próprios (Bergson 1988:93).

O que não é possível saber com a leitura do *Ensaio* é se o autor teve a oportunidade de analisar alguma das várias respostas que as artes tanto verbal quanto plástica ou musical podem lhe ter deixado. Na literatura, a substituição de unidades *articuladas* por unidades meramente *justapostas* foi a fórmula de procedimentos poéticos os mais diversos: da “palavra total” de Mallarmé aos ideogramas de Pound.

O que esses poetas fazem é delegar ao leitor e à sua vocação inata para a síntese a estruturação que, advertidamente, não impuseram a seu material, ou que até buscaram obstacularizar. Um dos versos mais conhecidos de Mallarmé, não por acaso, resume-se à justaposição de três vocábulos: “*Solitude, récif, étoile*” (Mallarmé 1991:32). É um uso *sui generis* das palavras: libertadas das amarras da inteligibilidade sintática,

reverberam seus significados abertamente. A relação desse expediente formal com a multiplicidade qualitativa de Bergson talvez se deixe entrever nas formulações do próprio Mallarmé: “As palavras resplandecem em seus mútuos reflexos” (*apud* Friedrich 1991:117); “O poeta cede a iniciativa às palavras que são colocadas em movimento pelo embate de sua disparidade” (*apud* Friedrich 1991:134). O poeta criaria, a partir “de vários vocábulos, uma palavra nova, total” (*apud* Friedrich 1991:115). A “palavra total”: um acorde de vocábulos heterogêneos cuja ação permanece reverberando, sem resolver-se em qualquer significação unívoca. É uma forma pluridirecional de significar. O poema de Mallarmé é um processo ao fim do qual nada resta, ou quase nada, dos objetos, das representações publicamente reconhecíveis e compartilhadas, a não ser *flashes*, cacos, ruínas de realismo.

A alternativa oferecida por Mallarmé, em oposição à aparente esterilidade das representações unívocas e coerentes da linguagem verbal, é fazê-las comunicar não por si mesmas, pela inteligibilidade de seus construtos, mas, sim, pelos interstícios em conflito que a sua justaposição ocasiona. A experiência da temporalidade não se deixa ordenar por quaisquer balizas componentes do objeto artístico: como nos planos em conflito do cubismo, nos elementos díspares do surrealismo e no diálogo intransitivo entre formas e cores do abstracionismo, a única (proto-) narrativa possível é a que o contato da obra com a consciência do leitor automaticamente põe em cena.

A função dessas duas reflexões iniciais, em nosso ensaio, é a de demonstrar a relação existente entre a rarefação dos elementos estruturadores da obra de arte, a incoerência estrutural de seus planos lógico, sintático ou narrativo, e uma forma de temporalidade cujo elemento desencadeador é justamente a impropriedade ou mesmo ausência de estruturação entre os elementos, substituída pela mera justaposição. É uma forma de temporalidade que emerge graças à discordância mútua, graças a forças antes dispersivas que organizadoras das realidades integrantes da obra. Embora o pouco apresentado da filosofia de Bergson já acene claramente para os desdobramentos éticos de todas essas considerações, é o romance de Guimarães Rosa o que nos levará de volta à narrativa, à arte: instância em que a ética se concretiza em ato, inscreve-se no tecido vivo da cultura.

### **Digressão e desordem no *Grande Sertão*: estética, ética**

Um primeiro traço a chamar atenção em uma obra como *O homem sem qualidades*, por exemplo, de Robert Musil, é o seu aspecto de ruína: um romance composto a partir de fragmentos ensaísticos, no mais das vezes contraditórios. Se em *Hamlet* a incoerência estrutural reponta num

e noutra detalhe, o romance de Musil é quase que em sua totalidade uma digressão — um aglomerado de fugas à narrativa. Talvez o mesmo pudesse ser dito da obra do italiano Emilio Gadda. O *Grande Sertão: Veredas*, que não deixa de ser inacabado à sua forma, também não foge ao mesmo movimento dispersivo, ainda que o realize de uma forma menos ostensiva. A particularidade marcante da obra desses autores está no fato de os seus elementos digressivos e mutuamente discordantes, longe de constituírem acidentes fortuitos da narrativa, serem os verdadeiros pilares da tradução, em termos estéticos, de uma atitude filosófica característica do nosso tempo: a humildade frente à complexidade do real.

A fala de Riobaldo — o romance inteiro de Guimarães Rosa — se aproxima muito, num aspecto particular, do *Hamlet* shakespeariano: ambos parecem tangenciar realidades que a própria estrutura narrativa é incapaz de apreender. A posição do leitor do *Grande Sertão* é a mesma em que se encontra Riobaldo: a de alguém que vasculha narrativas em busca de uma estrutura de sentido subjacente, um sentido último para um novelo de experiências ainda em aberto. Riobaldo narra desordenadamente, numa fala permeada de digressões, considerações sobre as coisas do mundo (amor, religião, política, morte, etc.), pontos de incompreensão, confissões, “estórias” de terceiros, etc. A narrativa de Riobaldo parece querer se igualar, pelo nível de desordem e de abertura indefinida para o futuro, à concretude de uma vida ainda em progresso, à experiência real de se ver a meio caminho de um destino desconhecido. Como não poderia deixar de ser, vários são os elementos que frustram a suas tentativas — e as do leitor — de chegar a uma inteligibilidade definitiva.

Poderíamos dizer que o ponto de partida da história de Riobaldo é o código cultural que herda do sertão. A sua relação com essa herança se torna cada vez mais complexa, principalmente com a repercussão, nele mesmo, de duas dentre as várias experiências que narra: sua relação com Diadorim e o período em que atendeu pelo codinome de Urutú Branco. Esses dois talvez sejam os mais importantes dos elementos que, no romance, estabelecem entre si uma tensão insolúvel.

Em um dos vários prefácios de *Tutaméia*, “Aletria e hermenêutica”, Rosa (1976:4) compara a relação entre humano e linguagem com o “círculo-de-giz-de-prender-peru”: um simples círculo riscado a giz no chão em torno do animal, que não se atreve a ultrapassá-lo. O indivíduo humano, assim como acontece ao peru, estaria sempre na iminência da liberdade, mas recuaria quase sempre diante de limites frágeis, passados de geração a geração: os condicionamentos da cultura, o repertório de pequenas (e grandes) verdades que regem o seu cotidiano e que terminam



volta. Fica evidente, em sua fala, o quanto esse amor obteve de Riobaldo a atenção que pedia, mas, nunca, a concessão que a desdobrasse em ato. Lembrar-se de Diadorim, por isso, ao fim de tudo, torna-se para ele uma espécie de canto (amargo) da sereia: a voz inlara que o convidava a ultrapassar o círculo restrito imposto pela herança cultural.

São duas experiências-limite: Diadorim e Urutú Branco; a submissão e a superação da cultura constituída; os dois extremos do riquíssimo espectro de vivências que recheia o romance. A importância de ambos para Riobaldo (e para o romance) residiria exatamente no fato de extrapolarem, de longe, o repertório anterior de experiências compartilhado pelos jagunços, não havendo por isso à disposição as ferramentas necessárias a sua compreensão plena, a seu reconhecimento. A mera *semi*-compreensão possível a Riobaldo, aliás, parece ser o motivo principal da associação que faz tanto de Diadorim quanto do Urutú Branco com o Demo.

Há, finalmente, um momento da obra — talvez o mais alto — em que esse grande emaranhado de contradições se concentra numa única palavra. É quando, ao que parece, Riobaldo abandona, pela primeira vez, o desejo de compreender, de vigilantemente demarcar “os todos pastos”, e, com a introdução inesperada de uma só palavra em seu discurso, sinaliza para um momento raro de iluminação. É o momento em que, em lugar de lançar mão da idéia herdada do Demo, Riobaldo, reunida sob seus olhos a soma de toda a sua experiência, experiência terrena e humana, chama-a pelo nome:

E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive! Não tivesse e tudo se desmanchava delicado para distante de mim, pelo meu vencer: ilha em águas claras... Conheci. Enchi minha história. Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo, atabafado. Onde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar: e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ... *Satanão! Sujo!*... e dele disse somentes — *S... — Sertão... Sertão...* (Rosa 1973:448).

“Sertão”, a palavra que, nesta passagem, dá nome à síntese total da existência de Riobaldo, não é mais uma instância ordenadora, demarcadora de pastos, como o dualismo anterior, e, sim, o índice de que houve a intuição de um todo, não obstante sua franca irresolução. Nem Deus, nem Demo, nem qualquer outra estrutura de sentido inequívoca que venha redimir o protagonista: em seu lugar, o Sertão, com seu emaranhado de veredas que não se encontram. A solução algo intuitiva

de Riobaldo para suas próprias inquietações não parece ter sido outra que não a soma, nesse momento, de todas elas. Essa sabedoria última alcançada seria a mesma que as personagens de “Pirlimpisquice”, conto de *Primeiras Estórias*, celebram ao representar no palco um drama sem roteiro e sem fim pré-determinado. Nem Deus, nem Demo: o que há é o “homem humano” e a desordem da travessia — até não-se-sabe-quando, como adverte ao leitor o símbolo que fecha a obra ( $\infty$ ).

O *Grande Sertão* vem comunicar, mesmo que não definível de modo claro, uma realidade cuja verdade bastante está em simplesmente a estar vivendo, com todas as dúvidas. Riobaldo, por isso, comunica uma experiência que ele mesmo não pôde entender — assim como não a poderia ter entendido nem Guimarães Rosa nem ninguém.

### Coda

O exame de certos processos artísticos à luz da teoria bergsoniana do tempo, bem como da noção de correlato objetivo desenvolvida por Eliot, pode ser um caminho válido para a compreensão de uma forma de arte que, falhando do ponto de vista estritamente estrutural, como o *Hamlet* de Shakespeare, está em vias de exprimir melhor a reserva atual em relação a discursos unívocos. A temporalidade que a justaposição de elementos heterogêneos propicia, a experiência de indeterminação significativa dela decorrente, talvez seja a única tradução possível, em termos estéticos, do nosso ceticismo ante a possibilidade do conhecimento último — revista-se tal ceticismo da reticência irônica de Musil ou, como Rosa, do maravilhamento de quem assiste a uma espécie de milagre.

eticamente, salvaguardadas as evidentes diferenças de tonalidade, Rosa é irmão histórico do Drummond que, ao obstar o verso primeiro da *Commedia* de Dante com a famosa pedra (em “No meio do caminho”), confessa a sua inapetência frente à Revelação, trocada em sua obra pelo plano mais terreno da melancolia, das inquietações e do vazio humanos. É o mesmo Drummond que desdenha a “Máquina do Mundo” e segue, “de braços pensos”, a sua jornada. Epistemologicamente, a obra de Rosa, constituindo, como talvez pudesse dizer Rilke, uma verdadeira canção à Terra, parece repetir a lição do poeta em um de seus *Sonetos a Orfeu*: a clareza absoluta, a inteligibilidade plena do mundo, é uma tarefa para deuses; as encruzilhadas humanas, seus impasses mundanos, não são lugares propícios para a adoração de Apolo. O claro-escuro é a forma de conhecimento que nos resta: essa é a verdade frágil também de Riobaldo.

A conformação estética do *Grande Sertão*, assim, termina por transfundir em experiência concreta toda uma ética: a experiência de indeterminação do real que Riobaldo vive, e que vivemos através dele, é

um símile conciso da época atual, em que a concepção do real não admite centros de sentido privilegiados. Os expedientes formais para forjar esse símile já não nos são estranhos: a desordem como plano e a ausência de um centro unívoco, reconciliador da narrativa. A reverberação das contradições no espaço aberto é o único resultado lícito das tentativas atuais de, através da linguagem, significar o real sem violentá-lo.

### **Referência Bibliográfica**

- BERGSON, Henri. 1988. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70.
- ELIOT, T. S. 1991. Hamlet. In: T. S. Eliot. 1998. *Poems and prose*. Nova York, Toronto: Alfred A. Knopf. p. 131-9
- FRIEDRICH, Hugo. 1991. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1991. Poesias. Trad. Augusto de Campos. In: Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- ROSA, João Guimarães. 1973. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.