

# GUIMARÃES ROSA: arte e pensamento Brasileiro<sup>1</sup>

Kathrin Holzermayr Rosenfield<sup>2</sup>

---

## RESUMO

O texto visita temas significativos da formação histórica brasileira através da obra e o pensamento de Guimarães Rosa, em seu diálogo com grandes pensadores brasileiros. A tessitura do nacional-caboclo com a herança dos clássicos europeus, presentes em *Grande Sertão: Veredas* e outros textos do autor oferecem pistas importantes sobre a brasilidade, em termos de elementos recorrentes nos planos simbólico, sociológico e psicológico, que definem o grande quadro psicossocial de nossa identidade. A autora adverte que a abrangência do tema exige a convocação permanente das humanidades para confrontar as múltiplas interpretações sobre como nos tornamos o que somos. (resumo dos editores)

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; literatura; humanidades; identidade brasileira

---

Gostaria de começar refletindo rapidamente sobre um ponto mencionado pelo professor Marcos. Realmente, nos últimos tempos começa a surgir um certo consenso, que desemboca em um preconceito com relação às humanidades e à literatura, em particular. Tudo se passa como se o conhecimento humanístico e a literatura fossem apenas umas decorações da vida prática. Uma decoração que podemos remover sem maiores problemas. Esse despojamento pode parecer muito útil para o progresso das coisas práticas e úteis. Acho que isso é um dos grandes erros e, provavelmente, também um dos grandes prejuízos que uma sociedade pode sofrer. Pois a cultura humanística, a arte e a literatura ajudam a absorver, a metabolizar, por assim dizer, os conhecimentos e as práticas sociais.

*Grande Sertão Veredas* tornou-se, para a minha adaptação no Brasil, uma experiência importantíssima. Uma experiência não somente literária, mas uma "vivência" que me fez aprender a viver no Brasil, a incorporar o Brasil. *Grande Sertão Veredas* foi o livro com o qual eu aprendi português. E foi o livro que me ensinou subliminarmente alguns segredos da sensibilidade do meu novo país. Sem eu me dar conta, eu estava me iniciando na cultura brasileira. Eu iniciei uma formação.

No século XIX se falava da educação sentimental. E a literatura era uma das bases desta formação dos sentimentos. O romance de Flaubert, *A Educação sentimental* toca nas dificuldades da integração da sensibilidade vivida com a cultura literária e científica, erudita e acadêmica. É uma história com enredo banal – os estudos e as experiências de um jovem estudante em Paris. Ele se defronta com as múltiplas atividades práticas, econômicas e industriais – isto é, com o progresso

industrial e o consumo que invadem também a arte, trazendo certo desleixo na área da educação dos sentimentos e do espírito. No primeiro plano está este abandono no qual as pessoas caem quando há uma espécie de falta de junção entre pensamento, atividade prática de um lado, sentimentos, reminiscências e respostas afetivas do outro.

A literatura não é uma decoração. Ela é uma atividade imaginária que envolve as imagens, as lembranças, as reminiscências daquilo que vivíamos no espaço (corpo, gestos com os quais nos relacionamos com o mundo e com pessoas) e no tempo. É a integração de sentimentos que vem das entranhas, dos músculos, do corpo com as atividades simbolicamente valorizadas, sejam elas práticas, sejam elas físicas ou metafísicas. *Grande Sertão Veredas* e toda a obra de Guimarães Rosa desenvolvem uma longa reflexão sobre esta tarefa, sobre o problema do estatuto das atividades imaginárias e poéticas, religiosas e filosóficas com as atividades práticas, lucrativas, industriais etc.

A obra de Guimarães Rosa surge num momento crucial da sociedade brasileira que corresponde, mais ou menos, ao momento da educação sentimental de Flaubert. Momento no qual um país profundamente rural e arcaico começa a se transformar de maneira muito rápida, muito precipitada. A semana de 22 é um dos exemplos desta precipitação que transforma a literatura brasileira segundo os modelos e os gestos da arte européia. A importação dos vanguardistas tem um elo íntimo com os gostos e conceitos da modernização européia. Modernização esta, que não corresponde bem ao estado de coisas do Brasil. Guimarães Rosa resiste deliberadamente, conscientemente, a literatura dos vanguardistas brasileiros. Ele pagou muito caro por isso durante um tempo, foi acusado de ser retrógrado, de fazer uma estética da pobreza, de fazer uma coisa arcaizante, local, um regionalismo etc. Agora, o que Guimarães Rosa fez, na verdade, era tentar equacionar uma ruptura que foi rápida demais.

Em vez de simplesmente deixar para traz o romance de Machado (o romance urbano) Rosa, delicada e sorrateiramente, faz uma releitura crítica das velhas estruturas imaginárias que ainda existem no Brasil "moderno". Traz à baila as mentalidades perenes do colonialismo e do Império, que persistem intocadas pelas vanguardas. Guimarães Rosa se pergunta o que significa a arte "regional", como por exemplo, Simões Lopes Neto, para a arte universal. O grande narrador do Rio Grande do Sul tampouco seguiu as vanguardas, mas debruçou-se sobre a narrativa local, as narrativas mítico-folclóricas do Rio Grande do Sul. Transformou estas narrativas incorporando-lhes certas sutilezas psicológicas e artísticas dos romancistas franceses. Isto trouxe uma transformação qualitativa – um grande enriquecimento – da narrativa sul-rio-grandense. Rosa aprende com Neto essa re-escritura do mito e do folclore regional. O patrimônio autenticamente brasileiro recebe assim uma profundidade que corresponde às narrativas de Flaubert, entre os grandes narradores

européus. O projeto artístico de Guimarães Rosa era criar elos entre as aspirações universais e os sentimentos de um Brasil tradicional, um Brasil muito religioso, rural, mergulhado nas suas raízes profundas do campo, anti-cosmopolita, anti-urbano e recalitrante às transformações das vanguardas européias.

### **GRANDE SERTÃO: VEREDAS: UMA AURA ROSIANA PARA AS “RAÍZES DO BRASIL”**

“*Grande Sertão: Veredas*”<sup>3</sup> tem inúmeras facetas. Seu halo cintilante faz esquecer – graças a Deus – o peso da cultura e da erudição que ali se condensam. Apenas fica o fascínio e, às vezes, a névoa do maravilhamento dos seus leitores. No prazer da leitura, não precisamos ver e pensar simultaneamente cada uma das dimensões que aí se conjugam: as estruturas míticas dos velhos textos sagrados orientais e ocidentais e a musicalidade dos mantras confundem-se com a cadência dos causos, a oralidade sertaneja absorve a arte da poesia popular. A intensidade lírica das imagens (visuais e sonoras) tanto deve aos cantos da natureza nordestinos quanto aos sofisticados versos de poetas europeus, como Novalis e Goethe, Rilke e Eliot.

Outro alicerce é o modelo da narrativa cristã que a arte de Rosa modula em diversos sentidos, aproveitando as variações do romance medieval e dos *exempla*. Absorvendo as incontáveis sugestões culturais alheias, Rosa nunca perde de vista os modelos tipicamente brasileiros, como os causos de S.L. Neto, o grande inovador gaúcho cujo “regionalismo” abriu vasos comunicantes com a riqueza psicológica do romance francês. Graças à S.L. Neto, que adaptara à sensibilidade gaúcha as sutilezas de Maupassant, Rosa já dispõe de um padrão “natural” e aparentemente brasileiro para o seu contar-casos sertanejos. Assim, Rosa enriquece suas tramas sertanejas com as conquistas artísticas que refinaram a arte narrativa durante o século anterior. Encontramos ecos de Dostoïewski, Kafka e Musil, Proust e Joyce, sem que jamais se perca a aura “brasileira” e sertaneja.

No plano do pensamento filosófico e sociológico, Rosa inocula no seu brasileiríssimo romance-poema ou diálogo infinito as alusões a autores como Espinosa, Leibniz, Hobbes, Nietzsche e Kierkegaard, Freud e Heidegger<sup>1</sup>. Faíscas de todos esses pensadores são traduzidas para o idioma do sertão, dando um brilho secreto às ruminações de Riobaldo. Além disto, não há como passar sob silêncio a terceira grande base da narrativa rosiana: o ensaísmo brasileiro, cuja bela tradição começa com Euclides da Cunha e se prolonga com as obras de Paulo Prado, Gilberto Freire, Sergio Buarque de Holanda, Oliveira Vianna, Manoel Bonfim, entre outros.

Toda essa gama de “fontes” é submetida às versáteis transposições rosianas. O autor tinha uma noção clara da diferença e do espaço interior que se abrem na tradução de línguas e culturas. Ele a concebia como uma modulação musical de conteúdos universais. A angústia existencial e a alegria, as esperanças e os medos físicos-e-metafísicos recebem na sua arte uma forma de expressão, que Rosa concebe como um dos alicerces da cultura. “Cuidar da linguagem” significava encontrar as transposições desses fantasmas individuais e coletivos tanto nas falas sertanejas ou na poesia popular, como nos mitos tupi ou gregos, como também nas filosofias ou literaturas européias. Ele criou um idioma que uniu as formas de expressão mais regionais e “atrasadas” com um português da cidade. Importou nas convenções regionais e brasileiras a sabedoria milenar de outras culturas e as conquistas literárias mais recentes – pensemos somente na livre-associação freudiana e no fluxo de consciência praticados por Joyce e Virginia Woolf. Nessa operação Riobaldo-Rosa nos defronta com conteúdos universais e, como ele gostava de salientar, eternos, mas também com os restos, com algo que não se deixa captar nos símbolos e nas imagens compreensíveis – pelo menos não totalmente. É essa dimensão poética – quase religiosa como acreditava Rosa – que constitui o diferencial de seu “romance”. O que amamos na poesia ultrapassa a compreensão intelectual. Tem algum sabor que fica somente na cor, nos sons e no feitio original. Daí surge, por parte do leitor, a necessidade de transportar pelo menos fragmentos da experiência vivida para a leitura do texto rosiano, “traduzindo” as figuras rosianas na própria língua. Aliás – Rosa nos lembra que precisamos constantemente transpor os limites das convenções mecânicas da vida cotidiana: imagens, sons, fragmentos de outras línguas – as do sertão e as dos outros países do mundo – aguardam uma constante renovação.

Entre as múltiplas dimensões que mobilizam os leitores de G. Rosa, apenas uma começou a se resolver razoavelmente: *Grande Sertão: Veredas* não é mais considerado um romance “ilegível”, embora nunca tenha se tornado popular no sentido da preferência do grande público. No entanto, há outras questões sem nenhum consenso – e isso é um bom sinal, porque revela a complexidade da obra. Rosa foi como obra aberta que rompe com as fronteiras e explora inúmeras margens, tanto ao nível da ficção como da existência humana. Mas também já foi criticado por ter escrito uma obra regional, de ter assumido uma atitude regressiva, criando uma estética da pobreza (segundo Diogo Mainardi). A ardilosa integração do elemento popular, que media estratos heterogêneos da cultura, é ela vício ou virtude? Justifica a abertura rosiana a comparação com Joyce? Antes de entrar nessa questão, mencionemos ainda um outro ponto importante – a questão de saber se Rosa foi engajado ou omissivo na elaboração dos problemas políticos, religiosos e sociais do seu país, ou se ele, junto com sua crítica, não são por demais mistificadores e metafísicos. Todas essas questões estão interligadas, uma deve levar à seguinte.

Para começar, é preciso constatar que, por mais aberta e poligonal que seja a obra de Rosa, ele escolheu o universo – limitado – do sertão, que não é um universo

romanesco, mas pende bem mais para os gêneros da epigrama, da epopéia e da lenda. Isso é um sinal de que **Rosa nos convida a** meditar menos sobre analogias joyceanas de "*Grande Sertão: Veredas*" do que sobre suas diferenças. Rosa usa a ruminância reflexiva ao seu modo, com o vago objetivo de criar uma narrativa *predominantemente* lírica (e esta é uma grande diferença para com Joyce) que traz à tona um fundo emocional fundamental da mentalidade luso-brasileira. O verniz, a superfície moderna e joyceana cria um tênue estranhamento que prepara outros *deslocamentos* da temática regional e da saudade luso-brasileira.. Isso já nos leva ao segundo problema – o do regionalismo, tão criticado como jogo conivente com o atraso do Brasil.

Inegavelmente, o universo que aparece na obra de Rosa mostra certos limites – geográficos e imaginários. Não vemos quase nada do mundo urbano que, precisamente nos anos 1950 se torna o novo pólo da vida social e, com isso, desaparece também todo um universo mental em formação, ou aparece em sombras quase indiscerníveis. Em *Grande Sertão: Veredas* fala-se de meninas-moças, donzelas e meretrizes no mesmo momento em que mulheres de biquíni desafiam a polícia em Copacabana. O sertão de Rosa é um universo intocado pelas novas configurações do masculino e do feminino, nada sentimos das mudanças do contexto econômico e político na era da modernização do Brasil. Mas, do ponto de vista das possibilidades da arte e da experiência estética brasileiras, críticas desse tipo de falta são excessivamente cosmopolitas. Elas fazem sentido apenas para quem se coloca à distância, medindo o mérito de Rosa (que é imenso no panorama da literatura brasileira) a partir de parâmetros inadequados. Na arte, é bom avaliar o que foi feito e o que foi possível fazer. A urbanização e certo pendor cosmopolita está apenas começando e o mérito de Rosa é o de ter encontrado uma forma imaginária que antecipa o luto do mundo rural que iria se perder nas décadas por vir. Musil pode ter intuído certa afinidade do Brasil com a Rússia de Dostoiewski. Os heróis de ambos autores lamentam a abrupta importação de formas de sociabilidade emprestadas de culturas muito mais complexas. Ambos sofrem do (ou sucumbem ao) choque de ideologias modernas iniciam a dolorosa transformação dos seus países e costumes bastante arcaicos.

Rosa começou como poeta e contista e desenvolveu sua técnica "romanesca" a partir desses seus pendores predominantes. Seu *Magma* queria transformar a poesia popular em poesia popular-e-erudita, mas o próprio poeta julgou que essa tentativa redundara num beco sem saída. Dessa constatação e da grandeza de abandonar a poesia nasceu uma nova maneira de contar, que enxerta o pendor lírico na prosa saborosa dos contistas (de Minas, mas também do Rio Grande do Sul), aliando o realismo muito concreto com fantasias amorosas e místicas e com o desejo de elevação metafísica. Tudo isso representa uma criação bastante voluntarista, a partir de dados históricos especificamente brasileiros. O gênero que Rosa criou e sua pré-história são muito distantes do romance (gênero europeu) propriamente dito – e

Rosa o sabia, senão não teria dito que *Grande Sertão: Veredas* é mais uma lenda e “até um poema pudesse mesmo ser” .... Essa observação assinala a diferença com os romances modernos de Marcel Proust e Henry James, de James Joyce e de Robert Musil. Esses representam a fina flor de um longo processo de fermentação artística e acúmulo intelectual, de uma “tradição formal”: essa não consiste apenas em um desenvolvimento narrativo, mas na plasmação de hábitos comunicativos diversificados (uma multiplicidade de registros de expressão distintos e concorrentes) que não existia no Brasil de G. Rosa.

Os temas amorosos que Rosa escolhe podem parecer limitados quando pensamos que desde o século 18, o romance chamado “licencioso” integra os sentimentos e desejos desviantes na reflexão moral. A narrativa européia abriu assim um acesso orgânico para o continente - não tanto desconhecido, mas antes não falado – dos desejos eróticos e de emoções complicadas, dúbias e fora da teia dos padrões éticos. Crébillon Fils é apenas um dos representantes dessa tradição de “libertinos” no século 18, Proust e Musil, D’Annunzio e Joyce formam o apogeu dessa tradição. Eles representam uma longa e lenta complexificação da arte narrativa, apoiada nos salões, no movimento dos escritores libertinos, nos desafios de centros como a corte de Versailles com seus satélites antagônicos (Port Royal, etc.). É absolutamente impossível julgar Rosa a partir desse tipo de parâmetro que pressupõe não só um mundo e seus discursos, mas um longo processo de ambientação mimética desses discursos na literatura.

Seria muito mais útil comparar Rosa com Dostoïewski ou com Goethe e os pré-românticos alemães (Novalis e Rilke, por exemplo, cujos “Hinos à Noite” e “O Porta-Estandarte...” ecoam nas narrativas rosianas), do que com o romance moderno a partir de Proust e Joyce. Isso não significa que Rosa cultive o “atraso” – qualquer sentido que possa ter esse termo. Ele faz o que é possível e necessário dentro de determinado contexto. Isso aconteceu também em outras culturas. Goethe, por exemplo, que tanto fez para alçar a literatura alemã a certo patamar, também foi alvo de remoques sarcásticos que o censuraram como provinciano e sentimental. Sempre é possível criticar – até um monumento literário como Goethe – quando se escolhe uma perspectiva perspicaz, por exemplo, parâmetros franceses para um narrador alemão. Barbey d’Aurevilly, grande narrador, embora quase desconhecido no Brasil, assumiu, frente a Goethe, o papel dos que, com mais ou com menos humor, riram do que chamam às vezes de “matutices sentimentais” do grande Rosa: **Barbey** escreveu que “morre de tédio” com os romances de Goethe, “obusado” [metralhado] pelos clichês das suas figuras femininas, o “eterno feminino” de Goethe, que os alemães apreciaram como algo inimitável e precioso, é parodiado **como “eterno tricô”, ridicularizando as carências do imaginário feminino na Alemanha e a ausência do refinamento dos salões franceses e parisienses**. Mas acho importante também ver qual era o projeto de Rosa: a tentativa de reforçar os elementos propícios para criar uma tradição autenticamente brasileira. No Brasil, o problema da *expressão*

*literária* de sentimentos interiorizados, das perversões, das mil dobras interiores da alma, surge abruptamente, sem o preparo lento, no século 20. Mario de Andrade, por exemplo, no romance-novela "Amar, verbo intransitivo" toca na diferença abissal que separa a sensibilidade amorosa e estética alemã (Fräulein) da do adolescente paulista. Mas todo esse problema se resume em uma curta cena, numa alusão importante, ainda que germinal, às atitudes totalmente diversas (brasileira e alemã) diante da natureza, do corpo físico, do corpo feminino. Ainda nos anos 20, esses problemas de adequar forma e conteúdo da interioridade são pouco elaborados – Clarice, Osman Lins, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, e muitos outros se debruçam sobre a conquista das formas especificamente brasileiras de sutilezas que já fazem parte de uma longa tradição européia.

Esse quadro específico do desenvolvimento literário brasileiro tem que ser levado em consideração para compreendermos por quê Rosa trata com muita discricção as coisas emocionais, respeitando também os tabus imaginários e sociais do seu público. A canção de Siruiz, por exemplo, permitiria inúmeras glosas quanto à rede de sugestões psicológicas e filosóficas relativas ao amor. Siruiz significa, em romeno: "Meu amor", quando uma mulher fala para um homem. Rosa, no entanto, atribui esse nome a um homem e a canção de Siruiz torna-se o fantasma do jagunço Riobaldo. Não teríamos aqui uma reflexão interessante sobre os fantasmas hetero e homo-eróticos – fantasmas esses que sofrem, na cultura brasileira, censuras específicas e, assim, tornam o sertanejo (e o gaúcho) figuras-tabus para qualquer amor com conotações homossexuais?

Esse longo desvio nos leva ao problema do engajamento político. Contrariamente à opinião do público dos anos 1970 e 80, Rosa se considerava como um autor muito engajado com a coisa política – tomando o "político" no sentido amplo da palavra. De certa forma, ele tinha uma posição bastante próxima à dos pensadores ligados de alguma forma ao pré-romantismo alemão. Notamos afinidades quase anacrônicas com as visões de Hölderlin ou de Musil com sua sincera convicção de que um artista é "político" e "engajado" na medida em que cuida seriamente da sua linguagem, do refinamento estilístico de sua expressão, enfim, levando a sério sua arte. As implicações políticas da literatura – desde o surgimento das literaturas vernáculas, nas quais a mera escolha do francês ou do português (em vez do latim) já tinha implicações sociais, religiosas e políticas – surgiram, durante séculos, da complexidade da cultura, das diferenças de expressão dos diversos estratos sociais ou dos grupos de interesse em conflito. Quem lê uma boa biografia de Shakespeare conhece bem a plasmação desses conflitos estilísticos nos sermões e correspondências, provérbios e contos, nos jogos de mistérios e nas tragédias que preparam o salto estilístico e a densidade da arte de Shakespeare. Acho legítimo o desejo de Rosa que simplesmente não quis ser mais político do que Shakespeare, mantendo-se no limiar da arte, recorrendo somente a sugestões, analogias. A Rosa pareceria de mau gosto e artisticamente ilegítimo atrelar a arte ao domínio dos

conceitos e das ideologias. Ainda mais na sociedade na qual ele vive: carente de formas de expressão, de práticas e instituições com modos e estilos próprios. Aqui de novo, surge a analogia de Rosa com a Alemanha dos pré-românticos. Rosa concorda com Kant, que fez da experiência estética um espaço *sui generis*, onde reina uma autonomia da imaginação que não desconhece os conceitos, mas que conserva a liberdade de deixá-los ser o que são: apenas conceitos que não abrangem a totalidade da experiência humana.

Certamente não é por acaso que Rosa escolhe o mundo sertanejo, e o arcaico tema do pacto, como veículos para a fusão de elementos vivos da cultura brasileira. As realidades políticas que ele re-elabora – através das formas de expressão autênticas do Brasil (poesia popular de grande qualidade, tradição de contistas populares e eruditos e da reflexão ensaística desde Euclides da Cunha) – são os problemas dos pensadores do Brasil: o caráter melancólico-saudoso com sua oscilação entre volúpia e violência; a cordialidade com suas cumplicidades malignas que permeiam todos os estratos da sociedade; o forte imaginário do clã (parental e eleitoral), etc.

### **DO IDEAL ÉTNICO DE EUCLIDES À IDÉIA DAS FUSÕES IMAGINÁRIAS E CULTURAIS**

Rosa ao mesmo tempo retoma e distancia-se da tradição regionalista girando em torno do vaqueiro. Em *Ave Palavra*, o capítulo “Pé-Duro, Chapéu-de-Couro” o autor parece erguer um monumento aos criadores e aos protagonistas desta tradição. Este um monumento, no entanto, que aparece também como um epitáfio – epitáfio este que resume e encerra a história de um mito que já se desfaz em folclore frouxo. Vejamos as grandes linhas desta história do vaqueiro:

Assim a apanhou Alencar – a figura afirmativa do boieiro sertanejo – passando-a na arte como avatar romântico, daí tomado, bem ou mal, por outros, à maneira regional ou realista, mas indesejado da sugestão são de epopéia, porquanto sua presença – esportiva, eqüestre, viril, virtualmente marcial – influi esse tom maior romanceável, aqui como nos países de perto [...] o herói que a supera, a violência da natureza circundante.

\*

Todavia, foi Euclides quem tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais mero paisagístico, mas ecológico – onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões funcionais sobressai. Em *Os sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo

o centro do livro, [...], ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude.

\*

Daí, porém, se encerrava o círculo.

De então tinha de ser como se os últimos vaqueiros reais houvessem morrido no assalto final a Canudos. Sabiam-se, mas distanciados, no espaço menos que no tempo, que nem mitificados, diluídos.

O que ressurtira, flôo de repuxo, propondo-se voto pragmático, revirou no liso de lago literário.

Densas, contudo, respiravam no sertão as suas pessoas dramáticas, dominando e sofrendo as paragens em que sua estirpe se diferenciou.<sup>4</sup>

Três fases desenham-se neste resumo. A primeira de Alencar representa a criação da perspectiva que permitirá a descoberta do vaqueiro sertanejo. A segunda, de Euclides, lhe imprime vida e realidade. O vigor e o impacto do relato euclidiano fazem do vaqueiro um núcleo imaginário determinante para a reflexão sobre a identidade brasileira. Mas esta fase é de pouca duração, perdendo-se rapidamente no “liso de lago literário”, isto é, na esterilidade meramente ficcional de figuras poéticas que não surtem mais nenhuma adesão viva.

Assim Rosa encerra sua história do vaqueiro com a cética menção do ideal étnico (o sertanejo como “rocha viva de uma raça”) criado por Euclides:

Não sabemos, num nosso país que ainda constrói sua gente de tantos diversos sangues, se ele será, o sertanejo, a “rocha viva de uma raça”, o “cerne de uma nacionalidade”. (AP 150)

Apesar deste ceticismo, sobrevive na obra rosiana o apreço autêntico, a simpatia euclidiana que insufla vida aos personagens que o imaginário coletivo já começou a relegar à mistificação sentimental, senão ao esquecimento. “Densas, contudo, respiravam no sertão as suas pessoas dramáticas” e esta densidade, Rosa a capta na sua obra entrelaçando as reminiscências euclidianas com os reflexos de outros olhares.

Rosa escreve meio século depois de Canudos. Ele tem 25 anos de idade quando é publicado “*Casa Grande e Senzala*”, em 1933. Todo seu percurso literário começa, portanto, quando o mito esperançoso cristalizado em torno do sertanejo de Euclides já se dissolveu sob o impacto de novas visões etnológicas e sociológicas, que descrevem de modo bem diverso as relações entre raça e cultura, etnia e miscigenação. Em

*Burrinho pedrês*<sup>5</sup> sentimos ainda a elaboração em fábula (transposição para o reino animal) da comparação euclidiana do gaúcho e do sertanejo com sua paradoxal inversão dos valores. Progressivamente, entretanto, G. Rosa parece absorver uma série de perspectivas abertas pela obra de G. Freire. Antes de entrar na análise pormenorizada, escutemos apenas algumas das observações em homenagem deste autor admirado:

“Gilberto Freyre. Homem de espírito e ciência, sistematizador, descobridor. Grande crítico e artista. Sabe ver, achar, pensar, inventar e por a reviver, remexer. Experimentar, interpretar, alumiar, influir, irradiar, criar. Mestre. Mas, seu estilo – macio e falador, à vontade e imediato, exato e espaçoso, limpo e coloidal, personalíssimo e público, embebido de tudo e tão eficazmente embebedor, - já, por si, daria para obrigar a nossa admiração”. (J. G. Rosa)<sup>6</sup>

Para quem guardou no ouvido os ecos de *Grande Sertão: Veredas*, sabe da importância que Rosa atribui à capacidade de transformar recordações “alinhavadas”, planas e estéreis em experiências vivas. Narrar o passado como paradoxo que **nos intriga e interroga** é o desafio do narrador Riobaldo e o próprio segredo do romance *Grande Sertão: Veredas*.

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – **de fazer balancê, de se remexerem dos lugares**. O que eu falei foi exato? (GSV, 142, grifos nossos).

“Por a reviver, remexer” é a tarefa de Riobaldo-narrador. Não é um elogio qualquer que Rosa atribui precisamente esta arte ao ensaio de G. Freire, elogiando-o como “artista” no sentido forte e pleno da palavra. “*Grande Sertão: Veredas*” está repleto de figuras amáveis, porém ambíguas, confusas e desastradas nas suas campanhas políticas (como Zé Bebelo ou Medeiro Vaz). Seria totalmente descabido se nos olhássemos para estes personagens híbridos como refrações longínquas dos tropeços de certas figuras da vida real? Com cumplicidade e ironia, compreensão e distanciamento crítico, Rosa parece ter intuído uma ampla gama de erros induzidos pelo emaranhado de modelos desconstruídos que enredaram a alma brasileira nas veredas sinuosas da política – misturando miragens pessoais e idéias universais, afetos subjetivos e aspirações públicas.

Seja como for, Rosa elogia Freire como aquele que sabe “alumiar” e “irradiar” – exatamente como Riobaldo se lembra do dúbio Zé Bebelo:

Zé Bebelo me alumiou. Zé Bebelo ia e voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensamento da idéia – mas a água e o chão não queriam saber dele. (GSV 235)

Não há em *Grande Sertão: Veredas*, evidentemente, nenhum nexos alegórico entre personagens reais e ficcionais. Assinalamos este trecho apenas como testemunho do apreço rosiano pela capacidade de falar, agir e contar contagiando o interlocutor, fazendo-o sentir as maravilhosas entradas e as traiçoeiras saídas que as circunstâncias confusas da vida nos oferecem. Tanto G. Freire como Zé Bebelo são admirados pela arte de fazer surgir a vida com o frêmito e a intensidade que transforma nosso olhar distraído e indiferente em contemplação – contemplação esta que descobre a grandeza admirável nas coisas miúdas, a dignidade nas grosseiras, a profundidade no que parecia ser raso demais para a nossa atenção.

Embora Rosa confira um volume poético e metafísico aos conflitos da vida real e às visões da realidade brasileira, são bastante nítidos os reflexos da perspectiva freireana. Este analisa o embricamento das estruturas patriarcais da casa grande com as formas de vida materiais e imaginárias dos seus escravos e agregados. Em *Grande Sertão: Veredas* esta especificidade da cultura brasileira manifesta-se subliminarmente no sistema de nomes, em temas e tramas que permeiam a tessitura do romance inteiro. A maioria dos chefes e as figuras paternas que desempenham um papel determinante nas andanças riobaldianas pelo Sertão<sup>7</sup> têm nomes marcadamente portugueses, diferentes dos nomes dos jagunços rasos.

Das características portuguesas que Gilberto Freire deriva de Aubrey Bell, Ferraz Macedo e Eça de Queirós (o personagem Gonçalo Ramires do livro *A Ilustre Casa de Ramires* seria, na sua visão, a síntese de todo o português)<sup>8</sup>, "*Grande Sertão: Veredas*" elabora e modula os traços da "genesia violenta" e do pendor pelo imaginário erótico, o da "franqueza, a lealdade" e da "imprevidência", da "inteligência" e do "fatalismo".

Sem prender-se ao raciocínio analítico de Freire, Rosa parte do esquema imaginário circunscrito e doravante "clássico" de *Casa Grande e Senzala*<sup>9</sup>. Sobre este fundo o romancista constrói, em *Grande Sertão: Veredas*, temas e motivos romanescos, desdobrando os antagonismos do caráter português no personagem Riobaldo – sua preguiça e seus rompantes súbitos, sua melancolia e sua alegria, etc. Basta realçar em negrito os traços realçados por Freire, para ouvir seus ecos não só nas metáforas marítimas e aquáticas de *Grande Sertão: Veredas*, mas na construção do herói principal – Riobaldo, o "pobre menino do destino", dócil e um pouco apático, que repentinamente se inflama e leva a cabo uma campanha guerreira na qual não faltam "explosões de energia" nem "ímpetos de arrogância e crueldade":

“como um rio que vai correndo muito calmo e de repente se precipita em quedas de água: daí passar do ‘fatalismo’ a rompantes de esforço heróico’; da ‘apatia’ a ‘explosões de energia na vida particular e a revoluções na vida pública’; da ‘docilidade’ a ‘ímpetos de arrogância e crueldade’; da ‘indiferença’ a ‘fugitivos entusiasmos’, ‘amor ao progresso’, ‘dinamismo’... É um caráter todo de arrojados súbitos que entre um ímpeto e outro se compraz em certa indolência voluptuosa muito oriental, na saudade, no fado, no lausperene. ‘Místicos e poéticos’ – são ainda os portugueses segundo [...]; das alturas da alegria na tristeza, no desespero, no suicídio; da vaidade no pessimismo ”. (CGS, 1984, 7-8)

Entretanto, não antecipemos analogias que podem parecer simples projeções arbitrárias sem investigar, primeiro, as dificuldades que se opõem a uma comparação entre Gilberto Freire e G. Rosa.

Rosa percebeu muito claramente os desafios históricos da literatura brasileira e tinha um extraordinário dom artístico que lhe permitia expressar – numa nova forma! – alguns dos elementos essenciais da cultura luso-brasileira: a saudade, o pendor lírico, o fundo melancólico, o ativismo pragmático. Acho que isso é mais do que se possa esperar de um artista. Cabe à crítica descrever detalhadamente como essa fusão foi possível e como o valor de cada tema muda em qualidade e expressividade nessa fusão. O saudosismo é um tema constante na literatura luso-brasileira, a crítica do caráter melancólico-sensual é o tópico predileto dos ensaístas; logo antes de Rosa começar seu romance, S.B.de Holanda e G. Freyre elaboram a cordialidade como o traço distintivo de certa sociabilidade rural ou como um traço do caráter nacional. Rosa absorve muitas dessas idéias, mas ele desloca esses motivos completamente e lhes confere uma força e um impacto outros. Ele desvincula o saudosismo da sua expressão lírica no poema – e isso significa romper com o gênero mais valorizado no plano social e no plano artístico – transportando toda essa temática para o gênero narrativo. A criação de uma narrativa híbrida – o “romance” como lenda e poema – permite articular também o avesso da saudade e do remorso diante dos defeitos do caráter nacional – criticado e/ou elogiado pelos ensaístas. Somente na forma narrativa foi possível equilibrar as cargas demasiadamente críticas ou coniventes, dando voz às ressonâncias mais profundas do amor e do ódio que se alojam nas práticas da cordialidade em transformação. Portanto, há uma série de temáticas aparentemente estilísticas, políticas e sociais que são aprofundadas de tal maneira que emerge a aura dos profundos vislumbres psicológicos e metafísicos que distingue a poesia da análise ensaística. A diferença entre o poeta e o ensaísta aparece quando compararmos as respectivas elaborações do problema da origem híbrida e miscigenada do brasileiro.

## ORIGENS E RAÍZES: O IMAGINÁRIO DA BICONTINENTALIDADE E DA MISCIGENAÇÃO

Freire, como Rosa, têm em comum o pendor pela ambigüidade e por articulações paradoxais que criam uma unidade – surpreendente, improvável – entre termos contrários, senão mutuamente excludentes. Muitos autores já mencionaram que o hábil manejo dos antagonismos, a ambigüidade das significações implícitas que repousam nas articulações paradoxais de Freire. Da mesma forma, na crítica rosiana, a análise da ambigüidade é a via de acesso a camadas semânticas latentes, implícitas, não ditas que sobredeterminam o sentido das proposições explícitas.

O ficcionista e o ensaísta trabalham, ambos, com a polaridade entre o estável e o instável, o precário e o duradouro. Por mais que a casa grande patriarcal esteja ausente na obra rosiana, por mais provisória que seja a existência do jagunço rosiano, no seu mundo há sempre o horizonte da figura paterna e da vida familiar, de uma terra estável e capaz de fixar as vidas agitadas por mil contingências e migrações. Riobaldo é o modelo deste jagunço avesso a e saudoso do convívio ordenado, da comida cultivada e das trocas regradas que proporciona a casa grande. Seô Ornelas, com suas velhas maneiras do patriarca de antigamente, encarna este “além” que Riobaldo procura e rejeita<sup>10</sup>.

Apesar das aparências subsiste, na obra rosiana, o antagonismo entre a vida jagunça e o imaginário patriarcal da casa grande – Rosa simplesmente inverte a perspectiva, contemplando pelo avesso a lógica da estabilidade precária que analisa Freire. Rosa olha pelo lado das agitações que giram em torno das casas grandes.

Na obra freireana, este antagonismo é visto a partir do ponto de vista da casa grande (a “cultura brasileira” cristaliza-se, na visão de Freire, em torno de três núcleos: o patriarcado, a interpenetração de etnias e culturas e a realidade climática<sup>11</sup>).

A obra de G. Rosa – e o imaginário pessoal, a identidade biográfica que o autor se inventa – repousam neste mesmo campo de tensão entre o provisório e o estável, o precário e o firmemente fundado, isto é, sobre um antagonismo paradoxal e um equilíbrio frágil que é também a estrutura fundamental, senão o segredo da explicação freireana da realidade e da identidade brasileiras. Vejamos a estranha biografia que Rosa se inventa ao modular o esquema da bicontinentalidade de Gilberto Freire:

Sou de Cordisburgo... em Minas Gerais. [...] quando escrevo, ponho-me sempre de volta neste mundo. Cordisburgo: você não acha que isto soa como algo muito longínquo? [...] uma parte de minha família tem nome português, mas este nome é,

na verdade, um nome suabo [...] Guimaranes era, nos tempos das grandes migrações do primeiro milênio, capital de um estado suabo. Esses suabos eram um povo que, como os celtas, andaram por toda a parte, sem poder fixar-se em nenhum lugar. Este destino que de fato foi legado a Portugal, é provavelmente a razão porque meus antepassados agarraram-se desesperadamente a um pedaço de terra que se chama sertão. Eu também me agarro nisto...<sup>12</sup>

Rosa se constrói aqui uma identidade oriunda de uma longa história, de uma experiência histórica diacrônica (*longue durée*) baseada em contínuas migrações e na miscigenação (celtas, suabos, portugueses). Cordisburgo é o nome da cidade, da terra onde a instabilidade e a indefinição das migrações se fixa<sup>13</sup> - embora precariamente, já que o autor, seus narradores e personagens sempre se debatem com os movimentos confusos do corpo e da alma. Ora, esta construção modula a descrição e análise que Freire faz da colonização do Brasil pelos portugueses:

Povo indefinido entre a Europa e a África [...] população movediça, uma persistente massa de dólicos morenos, cuja cor a África [...] veio avivar de pardo ou de preto. Era como se os sentisse intimamente seus por afinidades remotas apenas empaidecidas; e não os quisesse desvanecidos sob as camadas sobrepostas de nórdicos nem transmudados pela sucessão de culturas europeizantes. Toda a invasão de celtas, germanos, romanos, normandos – o anglo-escandinavo, o H. Europaeus, o feudalismo, o Cristianismo, o Direito Romano, a monogamia (CGS, 5-6)

Para Freire, a colonização portuguesa no Brasil tira sua eficácia e durabilidade da longa experiência da bicontinentalidade, do dualismo de cultura e raça que marca o caráter e os hábitos dos portugueses. É esta longa história que os predispõe à miscigenação com a mulher indígena, criando assim fortes laços que fixam as gerações seguintes à terra.

Freire analisa como sociólogo, evidenciando os interesses que sustentam a “genesia” um tanto desordeira dos portugueses com as índias empenhadas a esmo pelos primeiros colonizadores:

A escassez de capital-homem, supriram-na os portugueses com extremos de mobilidade e miscibilidade: dominando espaços enormes onde quer que pousassem, na África ou na América, empenhando mulheres e fazendo filhos, numa atividade genésica que tanto tinha de violentamente instintiva da parte do indivíduo quanto de

política, de calculada, de estimulada por evidentes razões econômicas e políticas da parte do Estado (CGS 8)

Rosa, por sua vez, procura fazer sentir como esta experiência que perpassa as gerações pode reverberar-se numa alma autenticamente brasileira. Riobaldo é um destes filhos de nebulosa origem, mistura de português com uma índia – a Bigrí. Ele conta sua origem, no início do romance, a um Zé-Zim, sertanejo que vaga solto pelo sertão, sem se fixar em lugar algum, integrado apenas no vago sistema da “proteção” brasileira, que Freire analisa em detalhe como forma frouxa de clientelismo. Riobaldo perifraseda com detalhes geográficos que conferem cor local e identidade particular:

Essa [proteção] não faltou também à minha mãe, quando eu era menino, no sertãozinho de minha terra – baixo da ponta da Serra das Maravilhas, no entre essa e a Serra dos Alegres, tapera dum sítio dito do Caramujo, atrás das fontes do Verde, o Verde que verte no Paracatú (GSV 35)

Em seguida surgem as sensações precisas que situam esta origem aparentemente paradisíaca e mítica no complicado sistema de tensões que liga os colonizadores, donos de terras e fazendas, aos seres que vivem – e que são explorados – sob sua proteção:

Boa, foi. Me lembro dela com agrado; mas sem saudade. Porque logo sufusa uma aragem dos acasos. Para trás, não há paz. O senhor sabe: a coisa mais alonjada de minha primeira meninice, que eu acho na memória, foi o ódio que tive de um homem chamado Gramacêdo... Gente melhor do lugar eram todos dessa família Guedes, Jidião Guedes; quando saíram de lá, nos trouxeram junto, minha mãe e eu (GSV 35).

Estas pinceladas insinuam, de modo quase imperceptível, o regime de poligamia informal dos donos da casa grande, com suas confusões emocionais ecoando em sorrateiros dramas edípicos, em ódios surdos e inexplicáveis. Da mãe amada, o narrador revela apenas o singelo nome – Bigrí -, e alguns detalhes, esboçados com magnífica economia, que revelam da figura materna tão somente o segmento apanhado pelo olhar seletivo do filho, cuja involuntária perspicácia captou a tocante – e aviltante – submissão da mãe desamparada. Doce e crente, ela vive com seu único filho nesta vaga condição de desamparo-e-proteção dos agregados da casa grande, na sombra de um patrão-protetor ardorosamente odiado pelo filho – sem que haja qualquer motivo palpável. O enigmático ódio do menino Riobaldo não tem explicação e nunca mais será mencionado em todo o romance. Seu “sentido” destaca-se tão só da tela de fundo fornecido pelo mito freireano da identidade brasileira que faz com que o leitor logo respira toda a atmosfera de “vago impreciso”, de “simplicidade”,

“docilidade”, “volúpia” e “fatalismo” que caracterizam a “genesia” do colonizador português com a mulher índia.

Os fragmentos biográficos do herói Riobaldo parecem ilustrar a análise sociológica de Gilberto Freire, elaborando uma rica gama de sentimentos individuais que fornecem o corrolário psíquico e espiritual deste imaginário freireano. Cinquenta páginas após a evocação da meninice, Riobaldo conta os acontecimentos e as novas relações – secretamente carregados de obscuros ressentimentos – que seguem à morte da mãe:

É admirável a leveza do contista que espalha, sem esforço, o clima das filiações informais analisado por Freire em *Casa Grande e Senzala*. A menção da mãe – “apenas a Bigrí, era como ela se chamava” despoja a mãe do sobrenome, do patrônimo europeizante, aproximando delicadamente a figura materna do mundo dos autóctones, da cultura indígena dos bugres-bigrís, que os homens portugueses como Selorico Mendes emprenham sem caso, aceitando o fruto desta união informal sem repulsa étnica, religiosa ou racial. Vejamos a passagem correspondente na obra de Freire:

Quanto à miscibilidade, nenhum povo colonizador, dos modernos, excedeu ou sequer igualou nesse ponto os portugueses. Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas e competir com povos grandes e numerosos na extensão de domínio colonial e na eficácia de ação colonizadora (CGS 9)

Do ensaio de Freire à narrativa rosiana, a visão analítica transforma-se em pura atmosfera. As alusivas “sub e para-citações” pressupõem a familiaridade difusa – a “criptomnêsia” – do mito freireano da identidade brasileira. Toda a construção da trama de *Grande Sertão: Veredas* oferece permanentemente oportunidades para destilar sorrateiros ecos freireanos. Assim por exemplo na figura de Riobaldo, cujo nome evoca a *baldanza* dantesca – o “saborear preguiçoso” que tem fortes elos com a ambivalência do caráter nacional oriundo da bicontinentalidade e da miscigenação. Freire capta da seguinte maneira o caráter do colonizador do Brasil: “É um caráter todo de arrojados súbitos que entre um ímpeto e outro se compraz em certa indolência voluptuosa muito oriental, na saudade, no fado, no lausperene.” (CGS 7). O nome é, portanto, dantesco e brasileiríssimo, inscrevendo o herói na indefinição étnica e na maleabilidade cultural cujos fatores Freire analisa longamente no início de seu ensaio. Ao reler estas páginas, o leitor de *Grande Sertão: Veredas* repentinamente percebe que o herói predileto de G. Rosa – filho da pobre (índia?) Bigrí no início e herdeiro do rico Selorico Mendes no final, companheiro dos jagunços ao longo do romance – é uma figura à imagem e semelhança daqueles filhos oriundos da “mobilidade e miscibilidade” e da “atividade genésica” do colonizador português<sup>14</sup>. Destacam-se na

figura Riobaldo os principais traços do caráter português que Gilberto Freire lista logo no início de seu ensaio – o antagonismo entre “apatia e explosões de energia”, entre “fatalismo e rompantes de esforço heróico”, entre “indiferença e fugitivos entusiasmos” (CGS 7). O jagunço irrefletido e o narrador contemplativo, o chefe terrível Urutú-Branco e o “pobre menino do destino” oferecem o mesmo retrato oscilante, indolente e tenaz, ora intempestivamente violento, ora recaindo numa tristeza saudosa, que Gilberto Freire nos dá do caráter português:

A indecisão étnica e cultural [é uma] espécie de bicontinentalidade que correspondesse em população assim vaga e incerta à bissexualidade no indivíduo. E gente mais flutuante que a portuguesa, dificilmente se imagina; o bambo equilíbrio de antagonismos reflete-se em tudo o que é seu, dando-lhe ao comportamento uma fácil e frouxa flexibilidade, às vezes perturbada por dolorosas hesitações, e ao caráter uma especial riqueza de aptidões, ainda que não raro incoerentes e difíceis de se conciliarem para a expressão útil ou para a iniciativa prática.” (CGS 6)

Freire deduz este “bambo equilíbrio de antagonismos” da longa experiência histórica do “constante estado de guerra (que, entretanto não excluiu nunca a miscigenação nem a atração sexual entre as duas raças, muito menos o intercuro entre as duas culturas)” (CGS 7). O romance de G. Rosa transpõe para o sertão – um sertão não só geográfico, porém também metafórico e metafísico – estes fatores constitutivos da identidade brasileira. A análise sociológica, etnológica e psicológica dos anos 30 recebe, na obra rosiana, um corolário poético que procura interiorizar e elaborar imaginariamente as novas perspectivas que o ensaio freireano abriu sobre a colonização e a identidade brasileiras. Freire é assim o pivô da inversão que transforma a descrição objetiva em exploração dos múltiplos efeitos subjetivos que a colonização provocou na alma dos colonizados. Este é um dos fatores que confere um sentido mais amplo à observação aparentemente anódina de Rosa sobre os “contos críticos” (e não maravilhosos) que ele escreve.

---

## ABSTRACT

The text visits significant subjects of the historical Brazilian formation through the literature and the thought of Guimarães Rosa, in its dialog with wellknown Brazilian thinkers. The interlacement of the “mestizo” language and stile - the caboclo - with the European classics inheritance in “Grande Sertão: Veredas” and other texts of the author, offer important traces on the Brazilian identity, in terms of recurrent elements in the symbolic, sociological and psychological plans, which define the great psychosocial picture of brazilian identity. The author warns about the necessary

---

contribution of humanities, with a special place of literature, to reach a deep and reflexive stage about the multiple interpretations of our social history.

**Keywords:** Guimarães Rosa; literature; humanities; Brazilian identity

## Notas

- <sup>1</sup> Texto baseado na conferência proferida pela autora na aula inaugural, conjunta, dos Programas de Pós Graduação em Desenvolvimento Regional – Mestrado e Doutorado - e de Letras – Mestrado - da Unisc. Santa Cruz do Sul, março de 2007.
- <sup>2</sup> (UFRGS) Pós-Doutora – Ecole Normale Supérieure, ULM, França.
- <sup>3</sup> A reflexão sobre a autenticidade dos sentimentos e pensamentos, e sobre a afirmação em gestos espontâneos e retos, encontra seu impulso seminal na obra de Espinosa (Eth. III, propôs. XVIII schol. I. II, sobre a instabilidade do *gaudium*, da alegria invertendo-se em remorso, contrição, ira, ódio, culpa, dor moral). Ela é a base para a reflexão ética e poética em poetas-pensadores como Hölderlin e Nietzsche, Freud e Heidegger.
- <sup>4</sup> J..G. Rosa, *Ave Palavra*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, pp. 131 s.
- <sup>5</sup> J.G. Rosa, *Sagarana*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1951.
- <sup>6</sup> *Gilberto Freyre: Seleta para jovens*, Paulo Rónai (Ed.), José Olympio, 1975 (2a edição)
- <sup>7</sup> Mencionemos apenas dois deles: Selorico Mendes, o pai rejeitado e dono das fazendas que Riobaldo herdará, assim como Joca Ramiro, pai de Diadorim e o dono da casa grande São João do Paraíso.
- <sup>8</sup> Mário Hélio, *O Brasil de Gilberto Freyre. Uma introdução à leitura de sua obra*, Recife, Comunigraf, 2000, 107.
- <sup>9</sup> G. Freyre, *Casa Grande e Senzala*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1984 (sigla CGS).
- <sup>10</sup> Cf. GSV 343, e K. Rosenfield, *Os Descaminhos do demo*, Imago 1992, p. 147, análise do limite que esta figura paterna impõe ao carnaval bélico de Urutú-Branco.
- <sup>11</sup> Rosa parece fundir e conciliar a descrição freireana do meio tropical com o retrato que Euclides da Cunha nos dá da realidade sertaneja – ambas descrições voltadas para a descrição do paradoxo de um meio natural, nem paradisíaco, nem desértico, porém oscilando entre dois excessos opostos. Nos três autores – Euclides, Freire e Rosa encontramos um elemento de grande importância - a instabilidade da vida material oscilando entre a abundância paradisíaca e a terra deserta: “tudo aqui era desequilíbrio. Grandes excessos e grandes deficiências, as da nova terra. O solo, excetuadas as manchas de terra preta ou roxa, de excepcional fertilidade, estava longe de ser o bom de se plantar nele tudo o que se quisesse, do entusiasmo do primeiro cronista. Em grande parte rebelede à disciplina agrícola. Áspero, intratável. Os rios, outros inimigos da regularidade do esforço agrícola e da estabilidade da vida de família. Enchentes mortíferas e secas esterilizantes – tal o regime de suas águas” (CGS, 22).
- <sup>12</sup> Cf. entrevista com Dieter Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika*, Tübingen und Basel, Horst Erdmann, 1977, sigla L, p. 491.
- <sup>13</sup> Do ponto de vista imaginário ou mítico, isto corresponde à fundação da autoctonia através do vínculo com a mulher indígena. Veremos como G. Rosa aproveita este elemento como a base do caráter de seu herói Riobaldo.
- <sup>14</sup> CGS 8. Cf. também p. 12 e 13 ss.