

Parte I – II
Dossiê “O lugar da literatura na época atual”

Realidade e ficção, fronteiras porosas: o sertão está em toda a parte*

Bernardo A. Marçolla**

Resumo

Inspirado pela leitura de *Grande sertão: veredas*, a proposta deste trabalho é refletir acerca das relações complexas que se estabelecem entre realidade e ficção. Para tanto, busco utilizar o conceito de “porosidade poética”, construído em diálogo com a obra rosiana e que visa dar visibilidade à dinâmica efetuada pela arte – em especial a literatura – como veículo de trânsito entre níveis distintos de realidade.

Palavras-chave: Realidade; Ficção; Arte; Porosidade poética; *Grande sertão: veredas*

Grande sertão: veredas foi publicado há mais de 50 anos. Entretanto, o que talvez caracterize uma obra de arte seja justamente o caráter sempre atual das discussões que suscita. No caso do sertão rosiano, emerge uma discussão antiga e ao mesmo tempo absolutamente contemporânea: as relações entre realidade e ficção que, se tomadas de forma não dicotômica, remetem à própria complexidade do real no qual nos vemos imersos. Não é fácil transitar por um sertão que “está em toda a parte” e onde “tudo é e não é”. Neste sentido, a arte – tomada como fluxo dinâmico e inter-dimensional – afigura-se como um caminho possível e necessário. Para além de uma disputa entre a validade dos discursos, talvez caiba o desafio de reconhecer as interpenetrações mútuas, os hibridismos e a constituição complexa de um mundo que tentamos apreender e, ainda assim, nos escapa.

Na tentativa de trilhar um percurso de elaboração que nos permita compreender um pouco melhor esse papel da arte na construção de um saber (ou de um

* Texto recebido em agosto/2007 e aprovado para publicação em setembro/2007.

* Trabalho inspirado em capítulos de minha tese de doutorado (MARÇOLLA, 2006).

** Psicólogo; Mestre em Psicologia Social (UFMG); Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas); professor do Instituto de Psicologia da PUC Minas; e-mail: bernardo@pucminas.br.

não-saber?) acerca do real, proponho um caminho duplo: (1º) utilizar o conceito de “porosidade poética” para compreender o fluxo artístico como instrumento de mediação entre níveis distintos de realidade e assim (2º) aprofundar a discussão acerca da díade realidade-ficção – sendo que o pano de fundo para tudo isso é a própria literatura.

A POROSIDADE POÉTICA

Para iniciar essa discussão pretendo apresentar, inicialmente, a noção de porosidade poética, visando a compreender a arte pela via dos movimentos e da dinâmica interdimensional que imprime. Uma primeira grande observação que pode ser formulada ao se considerar tais aspectos é a forma como cada esfera de realidade conduz à seguinte – de modo que as dimensões ordinárias e extra-ordinárias do real passam a ser conectadas por via desse fluxo (Fig. 1).

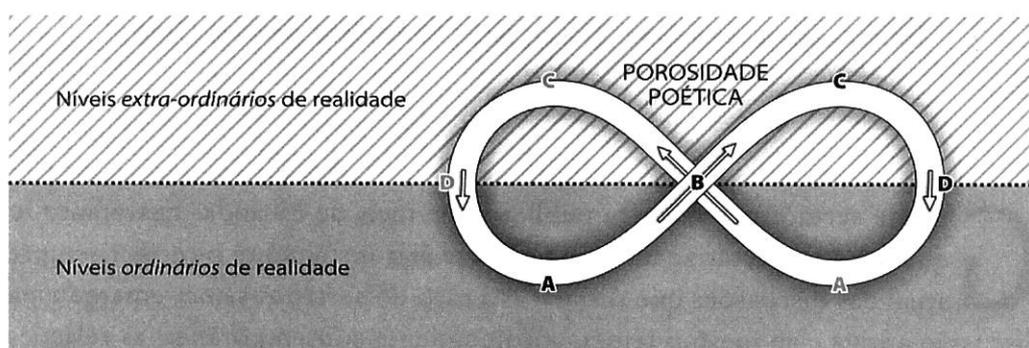


Figura 1. O mecanismo dinâmico da porosidade poética.

Imaginemos, então, que a relação que estabelecemos com o ritmo esteja diretamente associada à nossa forma de relacionamento com os níveis ordinários de realidade (“A”). Imaginemos também que, aderindo a esse ritmo, somos conduzidos ao contato com esferas extra-ordinárias do real; transcendemos (“C”). Temos, assim, dois espaços – que correspondem a distintos níveis de realidade e que se conectam a partir de um mesmo movimento. Devemos ter em mente, entretanto, que esse mesmo fluxo rítmico alterna seu movimento entre duas direções distintas: quando se dirige a níveis extra-ordinários de realidade, toma a forma de experiência estética, instantânea e contundente (“B”); quando segue a direção oposta, implica um retorno aos níveis ordinários de realidade (“D”), ocasião em que podemos dizer que se abre espaço para a criação artística – o que implica trabalho e o compartilhamento em uma dimensão intersubjetiva.

É interessante lembrar que toda essa dinâmica – descrição de uma poética – remete ao próprio símbolo do infinito, a *lemniscata* – que marca o final (e o começo?) da narrativa que compõe *GSV*, remetendo também à própria dinâmica descrita na canção de guerrear e viajar – “Eu faço/ que vou/ lá dentro, ó Baiana:/ e volto/ do meio/ p’ra trás!” (ROSA, 1978, p. 412). Essa dinâmica produz um efeito que considero fundamental apontar, já que remete ao caráter poroso de nossa própria relação com o mundo. Recursivamente, a cada novo ciclo ou vivência, as fronteiras que estabelecemos para separar níveis ordinários e extra-ordinários de realidade vão se deslocando (Fig. 2) – tal como ocorre com a linha do horizonte quando caminhamos em sua direção. Desse modo, aquilo que é considerado extra-ordinário vem a ser paulatinamente incorporado pela experiência, tornando-se objeto de compartilhamento e, assim, passando a constituir uma realidade ordinária ampliada. A imagem é a de uma espiral, onde cada nova revolução desloca os limites de nossas representações e de nossa consciência. É a arte como redemoinho, a fazer sua aparição em um mundo vivo e pulsante, que se amplia.

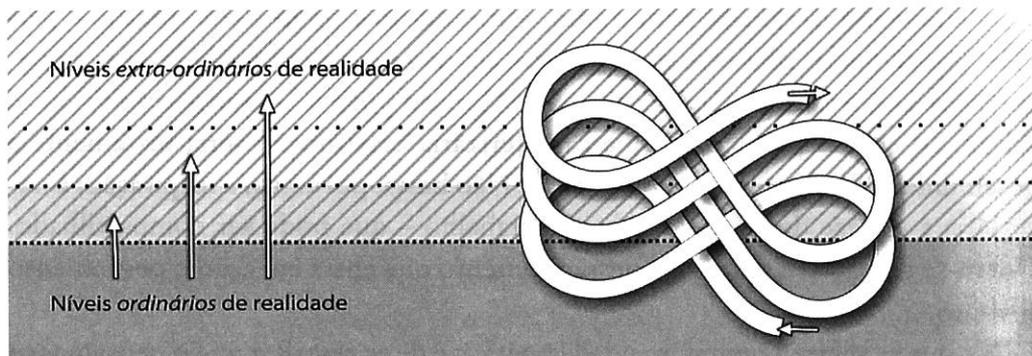


Figura 2. O caráter recursivo da porosidade poética.

Diante de tudo isso – e considerando a trajetória narrada de Riobaldo –, é de se notar a presença básica de duas diferentes velocidades nesse movimento complexo. À apresentação do elemento metafísico, ao contato com o extra-ordinário – o que remete à experiência do pacto, ao “minuto mito” e outras apresentações – temos o instante fugaz, o efêmero, aquilo que não pode ser contato a partir do tempo ordinário. Entretanto, a esse tipo de vivência efêmera, segue-se o “retorno” em direção aos níveis ordinariamente (re)conhecidos de realidade – o que implica bastante tempo e trabalho para integrar e dar forma às vivências anteriores. Toda a extensa narrativa que compõe *GSV*, a rigor, pode ser apreendida como esse segundo momento, no qual Riobaldo exercita a arte narrativa visando à elaboração e ao compartilhamento – e a seu próprio aperfeiçoamento como narrador. Percebe-se então, nessa fusão de ritmos que não podem ser dissociados, co-

mo se configura um mesmo movimento, a mesclar a “inspiração metafísica” e o “trabalho metódico”.

Normalmente tendemos a pensar essa relação de forma dicotômica, como se essas duas dimensões se anulassem. O trabalho de criação é atribuído a uma inspiração *ou* a um trabalho intelectual – mas raramente a uma conjunção dessas forças. Não precisa ser assim.

Valéry (1999) toma esse paradoxo de frente, discutindo o modo como a idéia de poesia normalmente é contrastada à de pensamento (principalmente abstrato). Tidos como opostos, o trabalho intelectual é considerado incompatível com a inspiração. O ponto de partida para que ele avance nesse paradoxo, além do exame da própria natureza da linguagem, é a sua própria vivência pessoal.

A sua reflexão nos conduz ao reconhecimento da natureza paradoxal do posicionamento que opõe o fazer poético ao pensamento abstrato. Se um lógico fosse apenas lógico (sem contato com a inspiração), não o poderia ser. Por outra via, se o poeta nada mais fosse que um poeta (sem capacidade de razão abstrata), ele nunca poderia deixar “traços poéticos” atrás de si. O “estado de poesia” é completamente irregular, inconstante, involuntário e frágil – encontrado e perdido por acidente. Mas esse estado, por si só, não é suficiente para fazer um poeta. Valéry então se refere ao que chama de “função poética” – que não é a vivência privada, o estado poético. O que caracterizaria essa função seria justamente a possibilidade de criar em outros estados. Não basta, portanto, a inspiração; é necessária a síntese desse estado em um trabalho – que pode ser compartilhado. Unem-se sensação e ação – e é nesse momento que entra em ação o pensamento abstrato.¹

No que se refere a uma porosidade poética, é de se ressaltar que o pensamento abstrato – o trabalho metódico – não implica uma sujeição a um princípio utilitarista ou mesmo uma orientação teleológica. Pelo contrário, tem-se o trabalho como fruto de uma inspiração e um fim em si mesmo – tal como a essência da dança e da poesia residem em seus próprios movimentos. Dentro dessa perspectiva que é essencialmente estética, o importante não é o resultado do trabalho criativo, mas o processo de criação em si mesmo, a sua vida.



Considero então oportuno também chamar a atenção para o símbolo formado pelos vetores da arte, que tem lugar no centro da *lemniscata* – o símbolo den-

¹ Em suma, para Valéry, o mesmo “eu” pode tomar diferentes formas, tornando-se um pensador abstrato ou um poeta. Essas formas, por sua vez, poderiam ser vistas como sucessivas “especializações” dentro de um *continuum*, cada uma das quais implicando um desvio em relação às outras.

tro do símbolo. Somos remetidos à cruz, elemento apontado por Riobaldo em momentos fundamentais de sua narrativa – momentos relacionados justamente ao movimento e à transformação. É assim que sua primeira travessia se dá na cruz dos rios, entre o de-Janeiro e o São Francisco. É também assim que, em pleno estabelecimento do pacto nas Veredas-Mortas (ou Tortas, ou Altas), o jagunço afirma: “Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos” (ROSA, 1978, p. 317).

Mas é ainda mais interessante notar que a cruz se apresenta também no próprio peito de Diadorim, no desenho em forma de “X”² formado por suas cartucheiras – em imagem que surge apenas no final da narrativa, já no Paredão – no corpo vivo e na alma revelada:

A bem, como é que vou dar, letral, os lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. *O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma... [...]* (ROSA, 1978, p. 414; grifos meus)

[...] Diadorim – com chapéu xíspeto, alteado. Nele o nenhum negar: no firme do nuto, nas curvas da boca, em o rir dos olhos, na fina cintura; e em *peito a torta-cruz das cartucheiras*. [...] (ROSA, 1978, p. 433; grifos meus)

[...] A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. *No peito, entre as mãos postas*, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. Só faltou – ah! – a pedra-de-ametista, tanto trazida... [...] (ROSA, 1978, p. 454; grifos meus)

Entramos em contato, assim, com o sinal em forma de cruz que marca o peito de Diadorim, apontando para seu coração, para o lugar daquilo cujo valor permanece. Tendo em vista, assim, não apenas o lugar atribuído a essa “torta-cruz” na dinâmica de uma porosidade poética, mas também os significados construídos em torno da imagem de Diadorim em GSV, podemos fazer associações interessantes. Considerando a associação entre Diadorim e o contato com a alma e, ainda, a abertura do coração para que essa dimensão anímica seja revelada, poderíamos pensar em um deslocamento metonímico em que esse lugar marcado no centro do peito estaria sugerindo uma sobreposição entre o coração, a alma e o fluxo da arte? Seria(m) esse(s) o(s) “centro(s)” tão valorizado no contexto rosiano? Seria esta a *concruz dos caminhos*, o lugar ocupado pelo artista Riobaldo?

A cruz que marca o centro intrinsecamente também indica um lugar que é o de mediação, lugar do artista. No terreno da ambigüidade e das opostos binários, o “X” surge justamente para assinalar relações que, a princípio, surgem como

² O que já foi abordado por Utéza (1994), que relaciona esse “X” formado pelas cartucheiras ao hieróglifo do conceito egípcio do KHA, ao que, por sua vez, associa uma figuração do espírito.

oposições: temos então Deus x demo, medo x coragem, ordinário x extra-ordinário, entre outros. Mas a arte transforma pólos que aparentemente são opostos; e aquela que era a marca de uma mútua incompatibilidade converte-se em marca de um relacionamento dinâmico onde reina a complementaridade – *versus* converte-se em versos, viagem de ida e volta. Gostaria então de assinalar que este lugar – o meio do coração – é o um lugar de mediação especialmente apontado já em outras passagens de GSV:

[...] Com o que peguei, aos poucos, o costume de pular, num átimo, da rede, feito fosse para evitar aquela inteligencinha benfazeja, que parecia se me dizer era mesmo *do meio do meu coração*. Num arranco, desfazia aquilo – faísca de folga, presença de beija-flor, que vai começa e já se apaga – e daí já estava inteirado no comum, *nas meias-alegrias: a meia-bondade misturada com maldade a meio*. [...] (ROSA, 1978, p. 371; grifos meus)

Enfim, penso que revelador seria também pensar em GSV como um grande mapa – tal como sugerem as ilustrações de Poty, realizadas sob orientação de Rosa –, no qual o “X” estaria a marcar o lugar de um grande tesouro oculto ou mesmo o elemento desconhecido em uma equação. Arte a ser desvendada.

Permaneçamos no “X”, no centro da *lemniscata*. Paradoxalmente, podemos agora notar que essa forte presença do “centro” na verdade marca é uma remissão aos lindes, aos limites: bordas que se tocam e que podem ser articuladas. Assim, no contexto de uma porosidade poética, a interseção marcada pelo “X” vem assinalar não a *centralidade* de um determinado nível de realidade (ou discurso), mas as fronteiras – porosas, provisórias e extremamente móveis – que construímos entre os diversos níveis de realidade (ou discursos). Somos, assim, remetidos ao conceito de “ex-cêntrico”, proposto por Linda Hutcheon (1999) ao discutir a pluralidade dos discursos pós-modernos:

[...] Eles têm estado liberando efeitos de movimento da linguagem da alienação (diversidade) ao de descentramento (diferença), porque o centro usado para funcionar como um pivô entre opostos binários sempre privilegiou uma de suas metades: branco/negro, masculino/feminino, eu/outro, mente/corpo, oeste/leste, objetividade/subjetividade – a lista é bem conhecida. Mas se o centro é visto como um construto, uma ficção, não como uma realidade fixa e imutável, o antigo “este/ou aquele” começa a cair, [...] e o novo “e/também” da multiplicidade abre novas possibilidades. (p. 62; tradução minha)³

³ “[...] And there have been liberating effects of moving from the language of alienation (otherness) to that of decentering (difference), because the center used to function as the pivot between binary opposites which always privileged one half: white/black, male/female, self/other, intellect/body, west/east, objectivity/subjectivity – the list is now well know. But if the center is seen as a construct, a fiction, not a fixed and unchangeable reality, the ‘old either-or begins to break down’ [...] and the new and-also of multiplicity and difference opens up new possibilities” (HUTCHEON, 1999, p. 62).

Podemos, então, pensar no “centro” – tão importante no contexto rosiano – não como a indicação da centralidade de uma idéia, referência ou discurso, mas como seu oposto: marcado por um caráter eminentemente ficcional, ao qual subjazem possibilidades de articulação entre pólos aparentemente opostos. Vemos, assim, que o centro – tal como o leito do rio que Riobaldo atravessa – é móvel e aponta para uma articulação não apenas possível, mas fundamentalmente necessária, entre as margens.

A arte – porosa – possibilita as permutações entre ordinário e extra-ordinário, entre real e imaginário, entre exterior e interior, entre corpo e alma, entre homem e mundo, entre o homem e os outros homens, entre prosa e verso, entre oralidade e escrita, entre literatura e vida – diluindo as fronteiras e os rígidos limites que estabelecemos para demarcar as (des)ordens do fazer e do existir.

REALIDADE E FICÇÃO

Iniciemos essa segunda parte de nossa discussão retomando Aristóteles (1966), que concebe a arte como uma forma de imitação da realidade – o que nos permite pensar em seu caráter de representação. O movimento efetuado pela arte toma a realidade e a transfere para outro plano, através da utilização de um determinado código. Aristóteles refere-se a uma arte que imita apenas por meio da linguagem, que, naquele contexto, não tinha ainda sido nomeada, mas que podemos identificar com o que hoje chamamos de literatura.

Em termos da porosidade poética, a arte também pode ser concebida como uma forma de imitação da realidade – como a tentativa de representá-la, de trazer os seus elementos à tona, como objetos da percepção. Entra aí a discussão acerca de dois pontos fundamentais, sendo que o primeiro também se aplica à poética clássica, enquanto o segundo se refere mais diretamente apenas à porosidade aqui discutida: (a) a diferença que se opera, necessariamente, entre a realidade e a realidade representada; (b) a diferença entre a representação de níveis de realidade acessíveis “ordinariamente” e a representação daqueles acessíveis de forma “extra-ordinária”. Cabe ressaltar que essas duas discussões também vêm a se entrelaçar, como ficará mais claro adiante.

Tomando a primeira das discussões, fica patente – e isso tem sido abordado, exaustivamente, por diversos autores, sob diferentes olhares e perspectivas – a forma como a arte se coloca como signo e como, ao mesmo tempo em que esse signo remete a algo da ordem do real, dele também se diferencia. Assim, apesar de a arte poder ser considerada uma imitação ou representação da realidade, nunca será a realidade em si. Podemos constatar então, a marca de uma diferença e de

uma transgressão. O artista, na sua tentativa de representar a realidade, é, fundamentalmente, um transgressor. Tal perspectiva remete à visão que Rosenfield (1989) constrói acerca da literatura:

Nota-se então que a arte não apenas “encena” uma realidade espiritual que existiria igualmente em outras formas e que se oferece assim exteriormente à leitura. As figuras literárias não são uma realidade que se deixaria retraduzir imediatamente na linguagem dos conceitos – por exemplo, do dogma teológico ou de alguma outra doutrina jurídica realmente existente na época da criação artística. Parece, ao contrário, que o jogo poético com as palavras [...] cria apoios, mediações efetivas e reais, sem as quais nem se chegaria a pensar conceitos e conteúdos ainda inéditos. (p. 28)

No que se refere ao texto rosiano, Sperber (1976, p. 155) defende que Guimarães Rosa teria partido de uma imitação do real para transcendê-lo: “O real existiu na ação, pelas palavras e foi transcendido na ação, pelas palavras”. Tendo se dedicado ao estudo das leituras espirituais de Rosa, a pesquisadora chega à conclusão de que os temas das narrativas rosianas não constituem transcrições dessas leituras, mas representam um movimento em que o autor delas parte para ultrapassá-las pela forma. Dessa maneira, segundo seu ponto de vista, não haveria imitação nem da natureza, nem de textos, nem de situações; haveria apenas a “perene transformação, pela palavra”.

Partindo desta discussão e sem nos distanciarmos desse movimento de imitação da realidade por meio de uma representação (e transgressão), podemos também nos colocar a pensar acerca das relações que se estabelecem entre o real e o fictício.

Wolfgang Iser (2002) efetua uma interessante reflexão acerca dessas relações, tomando como objeto o texto ficcional. Para o autor, partimos normalmente de um saber tácito, que opõe os pólos do real e da ficção, como se um se opusesse diametralmente ao outro. Entretanto, Iser nos mostra como é frágil tal separação, propondo abordar esses dois termos não a partir de uma oposição, mas de um relacionamento – no qual busca incluir um terceiro elemento, o imaginário.

No texto ficcional haveria muita realidade, não apenas aquela identificável com a realidade social, mas também de ordem sentimental e emocional. Para Iser, alguns aspectos da realidade não poderiam sequer ser experimentados não fosse pela mediação proporcionada pelo texto ficcional, o que, por sua vez, se dá a partir da constituição de um território imaginário. Iser também se refere ao aspecto de transgressão ao qual me referia anteriormente, já que o texto, ao se transformar em signo, o faz a partir de uma transgressão em relação à sua determinação correspondente. Partindo desses argumentos, creio ser plausível adotarmos um posicionamento que não tome realidade e ficção como oposições, mas como elementos em relacionamento.

Tomando agora o segundo ponto da discussão que estou buscando apresentar, focalizo a diferença entre a representação de níveis de realidade acessíveis “ordinariamente” e aqueles acessíveis “extraordinariamente”. Como ficariam nossos critérios para avaliar a representação de uma realidade que, usualmente, não conhecemos?

Este talvez seja o objeto principal da experiência poética porosa: a tentativa de representar aquilo a que, normalmente, não temos acesso. Voltemos a Aristóteles: este alude ao “irracional”, defendendo o posicionamento de que o poeta deve preferir as coisas impossíveis, mas críveis, às possíveis, mas incríveis. Mas o universo ao qual o artista que transita pelas esferas de realidade busca acessar e o qual procura representar não é exatamente um universo – normalmente – incrível?

Vejam que, por outro lado, ainda para Aristóteles, não é função do poeta ser fiel ao que aconteceu (daí decorre a diferenciação entre o poeta e o historiador), mas ao que “poderia ter acontecido”. Se o artista visionário busca o contrário em sua representação – ser fiel ao que aconteceu – isso já nos coloca uma questão em termos de qual dos dois tipos de discurso seria o mais ficcional (ou mais preñado de elementos imaginários).

Outro aspecto fundamental é o do reconhecimento, também valorizado por Aristóteles. Ao tomarmos essa dimensão na perspectiva de uma porosidade poética e sua recepção – como ficaria o aspecto de reconhecimento diante de algo que não conhecemos? A essa pergunta, ensaio, em um nível hipotético, duas respostas: (a) não ocorre nenhum reconhecimento, haja vista não termos referências prévias que o permitam, ou (b) há, sim, um tipo de reconhecimento – o que nos leva a questionar também acerca de um “esquecimento” que a representação produzida pela via da porosidade poética é capaz de apagar.

Essa última hipótese nos coloca a pensar na constituição da porosidade artística como trabalho ligado ao resgate da memória e, ao mesmo tempo, como trabalho que visa ao acesso ao novo. Isso se coadunaria com a perspectiva arquetípica,⁴ já que esse reconhecimento – ainda que seja de algo que aparente ser extre-

⁴ Jung (1991), ao definir o arquétipo, parte do conceito de imagem, tida como o caráter psicológico de uma representação da fantasia. A imagem poderia também ser compreendida como uma expressão condensada da situação psíquica como um todo; ou ainda como a expressão da situação momentânea, tanto consciente quanto inconsciente, só podendo ser interpretada justamente pela relação recíproca entre essas duas instâncias. Avançando neste conceito, Jung comenta que uma imagem é qualificada como “primordial” quando possui um caráter arcaico, ou seja, quando: “[...] apresenta uma concordância explícita com motivos mitológicos conhecidos. Nesse caso, expressa, por um lado, sobretudo materiais derivados do inconsciente coletivo e, por outro, mostra que a situação momentânea da consciência é mais influenciada coletiva do que pessoalmente” (p. 418-419). Essa imagem primordial, seria justamente o arquétipo. Este, seria sempre coletivo, comum a todos os povos e tempos. O arquétipo é também tido como expressão condensada do processo vivo, dando origem a um sentido ordenado das percepções sensoriais e interiores, sendo também compreendido como símbolo e mediador.

mamente desconhecido ou novo – implicaria a atualização de dimensões arquetípicas, de conteúdos de um inconsciente coletivo e primordial. Neste sentido, apesar de a porosidade poética valorizar a experiência pessoal (já que nela se fundamenta), relaciona-se também a uma dimensão universal, tão valorizada por Aristóteles. Podemos pensar, a partir daí, na quebra de mais uma dicotomia, aquela que separa as dimensões individual e coletiva. Seria esta mais uma alusão à dimensão intersubjetiva, a todo momento reafirmada por Riobaldo em sua narrativa?

Vemos então que aquilo a que Aristóteles se refere como “representação do impossível” – aceitável dentro de alguns parâmetros estritos em sua *Poética* – parece configurar-se como a dimensão central se considerarmos a porosidade poética. Complementando os argumentos que utiliza às objeções em relação à arte como representação da realidade,⁵ poderíamos imaginar uma quarta situação: a objeção a uma representação de realidade que não cabe em nossos conceitos de realidade. A essa objeção, poderíamos responder que representaria a possibilidade de acesso a novos critérios de realidade.

Normalmente fazemos o oposto: se algo não cabe em nossos critérios de realidade (quaisquer que sejam eles), negamos a essa coisa o próprio caráter de realidade. A possibilidade da porosidade poética nos coloca diante de um desafio inverso: se algo não se encaixa em nossos critérios de realidade, devemos (ou pelo menos podemos) rever esses critérios e os limites que estabelecemos para considerarmos algo real.

O desafio talvez seja o da construção de um “olhar caleidoscópico”, instrumento necessário ao se lidar com fragmentos de realidades tão distintas. Faço uso, agora, do conceito de “subuniversos”, postulado por William James e apropriado por Alfred Schutz (2002) para ser aplicado no terreno literário, na análise que faz do texto de Cervantes, *Dom Quixote*. Esse conceito fala basicamente (e de forma complexa) da multiplicidade de sentidos que podem ser atribuídos aos mesmos elementos (dependendo do *subuniverso* no qual o observador se situa), chegando ao que Schutz (2002) se refere como sendo a percepção da dialética intersubjetiva da realidade:

Uma experiência, uma comunicação intersubjetiva, o compartilhar de algo em comum pressupõem, portanto, em última análise, fé na veracidade do Outro, a fé animal no sentido de Santayna; pressupõem que eu assumo como verdadeira a possibilidade de o Outro conferir valor de realidade a um dos inúmeros subuniversos e, por outro lado, que ele, o Outro, assumo como verdadeiro que eu também tenha amplas possibilidades de definir o que é meu sonho, minha fantasia, minha vida real. (p. 769)

⁵ Lembremos que, para Aristóteles, além de supostamente representar a verdade dos fatos, a realidade representada pela arte poderia (1) se apresentar tal como os homens a contam, (2) tal como a realidade deveria ser ou (3) tal como acontecera outrora.

O olhar caleidoscópico seria aquele capaz de conviver com a pluralidade de perspectivas, sempre móveis e “interdimensionais”. Essa pluralidade de perspectivas pode ser percebida na variedade de peças ou cacos que são colocados dentro do caleidoscópio; sua mobilidade se traduz na forma como essas peças podem estabelecer relações complexas e infinitas entre si, configurando novas imagens e representações. A perspectiva “interdimensional” pode, por sua vez, ser vista sob dois ângulos distintos – na perspectiva das dimensões que se configuram dentro e fora do caleidoscópio (subuniversos), e também na perspectiva do olhar que vê através do caleidoscópio e para o caleidoscópio.

Este último, a rigor, seria o olhar caleidoscópico ao qual me refiro. O olhar que é capaz de ver a si mesmo, reconhecer a sua própria montagem, a forma como seleciona e combina os elementos do real, num desnudamento de ficcionalidade⁶ que o permite relacionar-se com sua própria visão de realidade tendo como base o “como se”. Ao olhar para o próprio subuniverso não como se mirasse o real em si, mas um “como se” possível, torna-se também possível acolher a alteridade do olhar do outro, ainda que este seja radicalmente distinto do próprio olhar, respeitando-o como um outro legítimo “como se”. O olhar caleidoscópico seria, portanto, aquele capaz de conviver com a pluralidade de perspectivas e, além de aceitá-las, de poder operar com as mesmas, produzindo assim, novas imagens e representações da realidade – nunca acabadas ou estáticas, mas sempre em movimento. Nesse tipo de posicionamento, faz sentido a valorização dada por Aristóteles à peripécia, como estratégia que nos permite – inspirados por uma reviravolta completa – rever nossos conceitos e posicionamentos.

Outro aspecto importante dentro desse aprendizado de “novos critérios”, com vistas ao acesso a novas possibilidades do real, dá-se pela via da própria linguagem. Aristóteles já aponta isso quando fala da necessidade de articulação entre clareza e elevação. O desafio da experiência poética porosa ou visionária: como colocar em palavras conhecidas não apenas a experiência do inefável, mas a realidade (não-ordinária, extra-ordinária) à qual normalmente não se tem acesso direto? A poética clássica fala da importância do enigma, valorizando-o: a possibilidade de expressar fatos reais através da combinação absurda de termos e do uso de metáforas. Acredito ser essa a linguagem possível ao se buscar representar o “impossível”, o “extra-ordinário”, o inefável. Esse exercício da linguagem enigmática como caminho – luz que vela e desvela ao mesmo tempo – é a marca de GSV, linguagem de Riobaldo e de Rosa.

⁶ A seleção, combinação e desnudamento são conceitos estratégicos dentro das proposições de Iser (2002).

VIDA, ARTE E LINGUAGEM

Inspirado pela linguagem enigmática de Rosa e buscando uma “conclusão” possível, recorro a Habermas (2002) – para quem não pode haver nenhuma ruptura inovadora com as formas comprovadas de saber e com os “costumes científicos”, sem que haja, ao mesmo tempo, uma inovação lingüística. O filósofo discute como se daria a demarcação entre ciência e literatura, entre pensadores e poetas: “Não será uma ilusão acreditar que os textos de Freud e os de Joyce podem ser sorteados de acordo com certas características, as quais, como que a partir de si mesmas, os caracterizam respectivamente como ficção ou como teoria?” (p. 236)

Referindo-se às idéias pós-estruturalistas e a forma como lançam fora uma “autocompreensão científicista”, Habermas (2002) discute uma perspectiva que se ancora na linguagem em detrimento de sistemas heterogêneos que se ocultam na máscara do “eu”:

Após a decomposição da subjetividade transcendental, a análise dirige-se a um evento anônimo, que lança de si mundos e os engole a seguir, que está pré-ordenado a toda história ôntica e a toda a prática intramundana, e que perpassa tudo: através das *fronteiras porosas* do Eu, do autor e de sua obra. [...] Ora, sem esse sistema de referências [a noção de subjetividade transcendental] torna-se impossível e, inclusive, sem sentido a distinção entre níveis diferentes da realidade, entre ficção e realidade, entre prática cotidiana e experiência extraordinária, entre os correspondentes tipos de textos e gêneros. A própria morada do ser é arrastada para o torvelinho de uma tormenta de linguagem desordenada.

Esse contextualismo radical conta com uma linguagem diluída que se mantém somente no modo de sua fluência, de tal modo que todos os movimentos intramundanos jorram dessa torrente. Essa concepção não encontra bases sólidas na discussão filosófica. Ela se apóia principalmente em experiências estéticas, ou seja, mais precisamente: em evidências extraídas do âmbito da literatura e da teoria da literatura. (p. 239-240; grifos meus)

Ao promover uma discussão que culmina com a constatação da impossibilidade de se proceder a uma separação radical entre o real e a ficção – e entre texto teórico e texto ficcional – Habermas constrói uma imagem que se aproxima daquilo que, sem o mérito da síntese, tenho buscado apresentar. Ainda que nossas proposições não se refiram às mesmas coisas, é de se notar uma coincidência fundamental: a de que, a partir de uma supressão da primazia do “eu”,⁷ pela via da experiência estética, rompem-se as fronteiras cristalizadas entre sujeito e mun-

⁷ Essa supressão da primazia do “eu”, tal como abordada em minha pesquisa, a rigor relaciona-se a uma ampliação desse mesmo “eu”, de forma a abarcar um todo maior que não separa sujeito e mundo. Homem e sertão compartilham uma mesma natureza.

do, entre prática cotidiana e experiência extra-ordinária, – assim como entre os gêneros textuais.

Assim, para além da mistura que enlaça o texto não-ficcional e o ficcional, temos também as misturas que enlaçam os próprios gêneros literários em um **Grande sertão: veredas** que transita entre o épico, o romanesco e o lírico. A arte imita a vida? O sertão está em toda a parte?

Abstract

Inspired by the reading of **Grande sertão: veredas**, the proposal of this paper is to approach the complex relationships between reality and fiction. For that it's used the concept of "poetics porosity", built in dialogue with the rosean studies. This concept focuses the art dynamics, especially concerning to literature, and can be understood as vehicle of traffic among different reality levels.

Key words: Reality; Fiction; Art; Poetics porosity; "Grande sertão: veredas"

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.
- HABERMAS, Jürgen. Filosofia e ciência como literatura? In: HABERMAS, Jürgen. **Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002. p. 235-255.
- HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. New York: Routledge, 1999.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Tradução Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 1991. Obras completas de C. G. Jung. v. VI.
- MARÇOLLA, Bernardo Andrade. **A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor: ritmo, transcendência e experiência estética em Grande sertão: veredas**. 2006. 328f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- ROSA, João Guimarães. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de Sagarana. In: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 59. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 23-28.

ROSENFELD, Kathrin H. **A linguagem liberada**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SCHUTZ, Alfred. Dom Quixote e o problema da realidade. Trad. Luiza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 749-773.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

UTÉZA, Francis. **Metafísica do grande sertão**. Tradução José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 179-192.