

## O PROCEDIMENTO DO ABSTRACTUM PRO CONCRETO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Aurora Fornoni Bernardini  
Universidade de São Paulo

**RESUMO:** O texto, originariamente apresentado ao IV Congresso Internacional da IASS (International Association of Semiotic Studies), realizado em Perpignan-Barcelona em Abril de 1989, analisa a obra *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa enquanto epos lírico-trágico e escolhe, como chave de abertura do texto, certos usos da linguagem, exemplificados, que se condensam no procedimento que a autora denomina de *abstractum pro concreto*.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; epos lírico-trágico; procedimentos linguísticos; *abstractum pro concreto*.

**ABSTRACT:** The essay, originally presented at the IV International Congress of IASS (International Association of Semiotic Studies — Perpignan-Barcelona, 1989), presents João Guimarães Rosa's masterpiece of 1956 *Grande Sertão: Veredas* as a lyrical-tragic epos and focuses the *primum* the author calls *abstractum pro concreto* to show certain uses of Rosa's language typical of this novel.

**KEY WORDS:** João Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; lyrical-tragic epos; linguistic devices; *abstractum pro concreto*

“Você já notou, decerto — escreve Guimarães Rosa a seu tradutor italiano<sup>1</sup> — que, como eu, os meus livros, em essência são anti-intelectuais” — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço da essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade

<sup>1</sup> Em carta datada, Rio, 25.XI.63 a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, in Rosa (1972), p. 67-68.

sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, do que o autor gostaria hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção...”

Ora, a grande chave de *Grande sertão: veredas*, contrariamente àquilo que poderia parecer à primeira vista e, aparentemente, contrariando a expressa expectativa do autor (item d), pode não ser encontrada em seu questionamento metafísico-religioso. Isto por muitos e variados motivos que convergem, parece-nos, para uma explicação fundamental, ou seja, para a constatação de que apesar de (ou devido a) suas vacilações, provações e comprovações, Riobaldo nunca, no livro inteiro, deixa de ser uma personagem essencialmente religiosa.

Se “Deus é uma beleza de traiçoeiro”<sup>2</sup> (GSV, 24), ele o é justamente porque permite ao Diabo estar no homem, estar “misturado em tudo” (GSV, 13). Se ele não aceita tratos a curto prazo, permite porém ao homem que os faça com o demônio sem “prever as coisas” (GSV, 26), “no meio da travessia” (GSV, 37). Quando, finalmente, “as coisas” acontecem, são uma maneira, para o religioso Riobaldo, não de se insurgir contra o Cosmos, mas de “ver Deus, através do Outro”. Assim, “o confrontante”, o que ele “entende depois do fim” (GSV, 26), é que “Deus existe sim, devagarinho, depressa. Ele existe, mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus” (GSV, 338).

Assim, se aceitarmos como válido o que diz de Riobaldo seu criador: “Sem imodéstia, porque tudo isto, de modo muito reles, apenas posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez como o Riobaldo de *Grande sertão: veredas* pertença eu a todas” (Rosa, 1972, p. 67), e se pergunta de fato houve, a resposta já está dada, pelo livro e pelo próprio autor.

<sup>2</sup> Edição utilizada: ROSA, 1963.

Por outro lado, poder-se-ia estar tentado a explicar psicologicamente as situações complexas e conflitivas de que o texto é tão rico e, procurando sutilmente descobrir por trás dos fatos um certo tipo de consciência do narrador, justificá-las com um série de postulações. Difícil é eludir a armadilha que aguarda este tipo (apaixonante) de aproximações: se não forem resguardados certos limites que a própria narrativa impõe, corre-se o risco de cair agora não no pecado venial da redundância, mas no mortal da inadequação. Tentar-se-á avaliar a psicologia do herói (heróis) do universo de *Grande sertão: veredas* com os metros do homem contemporâneo de uma sociedades permissiva e sofisticada como a nossa.

Acontece que o mundo de *Grande sertão: veredas*, a realidade-ficção sertaneja à qual Guimarães Rosa atribui um ponto em sua escala de valores (item a) é ponto de referência obrigatório para o estudo de suas personagens. Não estamos pensando aqui em suas conotações sociológicas, no que ele tem de coincidente, de mítico ou alienado em relação à realidade, mas em como, justamente, ela quer se apresentar na obra. O Sertão de G.S.:V é um sertão mitificado a tal ponto que pode ser considerado uma novela de cavalaria, conforme acha Walnice N. Galvão (1972), ou uma obra épico-trágica, como parece a nós.

Num tipo de obra literária desta natureza, certas relações devem ser respeitadas pela análise, pois que, não o fazendo, incorrer-se-ia na destruição do gênero e com ele, da própria literariedade da narrativa (1960)<sup>3</sup>.

“A forma trágica — diz Richard B. Sewall em seu estudo (1960) — desenvolve não apenas os traços parciais de uma cosmologia e de uma psicologia, mas de uma ética”, “Os heróis trágicos — acrescenta — enfrentam, é verdade, problemas morais, mas procedem numa luz ética clara”.

Ora, para Riobaldo, jagunço ou meio-jagunço que fosse, uma vez que ele, a um certo momento da narrativa, assume o cangaço, existe um código de honra com certas prerrogativas inalienáveis. Por mais controversos que sejam os juízos de valor, ele nunca vacila em fazer da coragem, da valentia, da “macheza”

um dos elementos estáveis da honra de seu mundo. “Só a invenção da coragem — alguma coisice para principiar” (GSV: 404), diz Riobaldo, e depois que principia o valor que lhe atribui torna-se um dos elementos mais reiterados da obra.

Mesmo quando reconhece a beleza de Diadorim, sus traços delicados, a luz dos seus olhos etc., estes elementos só adquirem realmente valor no momento em que eles são contrastados pela presença sempre constante e redutora da coragem: “Eh! ele sabia ser homem terrível. Suspá! O senhor viu onça? boca de lado a lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de tom... no alto campo, brabejando; cobra jaracussu emendante sete botes estados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu Reinaldo guerrear!...” (GSV, 122/123)

Para atermo-nos a um exemplo que nos parece significativo, ao abordar o texto não como obra literária, mas como retrato de uma realidade passível de uma análise psicológica normal, poder-se-ia, plausivelmente, chegar à seguinte constatação: “Riobaldo não teve coragem de assumir o compromisso total de seu amor por Diadorim, por isso é condenado a sofrer”. Esta mesma afirmação, porém, quando vista dentro das molduras do universo épico-trágico que limitam a obra é totalmente contestável: neste mundo ético onde o valor mais notável é, como vimos, a coragem, a “macheza”, poderia Riobaldo assumir o amor de outro homem? Assumi-lo seria transgredir, ceder, destruir-se como herói e como jagunço. Prova de sua coragem é justamente conseguir resistir a esta tentação. Ele próprio o confirma: “Se é o que é — pensei — eu sou meio perdido...” /.../ “Acertei minha idéia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia, por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo de mim. Se não, pudesse não, ah! mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo!” (GSV, 286)

No mundo de Riobaldo o valor-coragem é levado às suas últimas conseqüências, como muito bem lembrou José Carlos Garbuglio<sup>4</sup>, no momento do pacto com o demônio. É o momento da

<sup>3</sup> Para verificar de que maneira GS:V. se insere plenamente no gênero da tragédia clássica, remetemos à leitura, entre outras, da obra organizada por Richard Levin (1968).

hybris a partir da qual os fatos se precipitam numa inércia fatal que escapa a qualquer intervenção humana. A conduta do herói torna-se previsível, justamente porque obedece a certas regras canônicas, fora das quais não há jogo possível.

Uma vez que surgem tantas limitações interpretativas, axiomáticas, de gênero e mesmo de enredo, como explicar então a grande riqueza da obra, suas admiráveis ambigüidades, suas tensões elevadas e suas surpreendentes revelações? Por sua protagonista principal: a palavra. A palavra é a chave mágica do livro. Atrás dela se esconde a consciência em formação do protagonista e por meio dela se manifesta a consciência recomposta de Riobaldo. “O som de minha voz — confessa ele — era o umbigo de minha idéia” (GSV, 551). Ela é a mola da ação — “Descontinuou? Não foi. Falasse? Fosse” (GSV, 37) e por meio da narração, o resgate desta mesma ação.

“A linguagem é poesia fossilizada”, diz Guimarães Rosa (1972, p. 71) que em sua escala de valores atribui à poesia (item c) quase a nota máxima, e é justamente cavando, descobrindo e desbastando esta linguagem que se acaba por se desnudar o procedimento básico da obra. O que o esmiuçamento psicológico não consegue, porque a verdade psicológica aqui está justamente no aglomerado onde tudo deve ser dado “velozmente, assim atropelado, para atender à simultaneidade” (Rosa, 1972, p. 32), a palavra perfaz.

Tudo está em ver a obra como um imenso poema, um poema-encantação, com o épico e o lírico se misturando, se empastando e o poético explodindo, às vezes, em significados reveladores.

Assim, pelo épico se explicam os momentos em que imperam as palavras-conceito, os paralelismos da sabedoria popular, o “especular de idéias” de Riobaldo:

“ódio às vezes dá certo, igual palpite de amor” (GSV, 180)

“Tudo o que foi é começo do que vai vir” (GSV, 178)

“Coragem é o que o coração bate — senão bate falso” (GSV, 492)

“O que dá fama, dá desdém” (GSV, 477)

“Um sentir é do sentente, outro do sentidor” (GSV, 389)

“A mão da gente é capaz de ato sem o pensamento ter tempo”(GSV, 502)

“Desespero quieto, à vezes é o melhor remédio”(GSV, 153) etc.

Assim se explica a dialética da unidade dos contrários:

“Noves e nada”(GSV, 363)

“E ainda mais alegre, no meio da tristeza”(GSV, 314)

“Quem ama é sempre muito escravo, mas não obedece nunca de verdade”(GSV, 54)

“Tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado” etc.

E se explica a lei dos iguais que se procuram:

“Aos perigos, os perigos”(GSV, 342)

“Os conspirados silêncios”(GSV, 364)

“Roubo sucedido, roubo roubado. Sofrimento mordido remordido”(GSV, 227)

“Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente ficar sendo”(GSV, 413) etc.

Há o momento em que o lírico brota, aí a razão se retrai e o som prevalece:

“Alma e palma e desalma”(GSV, 477)

“barre sonhos olhos amarelos”(GSV, 259)

“Assim, assei”(GSV, 231)

“Bela é a lua, lualã”(GSV, 74)

“O que á fama, dá desdém”(GSV, 477)

“floriano, foi, foi, foi”(GSV, 194)

“Atraso cão, caracões”(GSV, 292)

“Em a-cu, acoô de acuado?”(GSV, 292) etc.

Há o momento em que ocorre a fusão do gesto com a idéia:

“Como quando a chuva entre-onde-os-campos”(GSV, 287)

“Eu ia ver, se no engasgo da hora...”(GSV, 342)

“Isto é: resguardava meu talvez”(GSV, 358)

“Transportava o sim destes horizontes”(GSV, 385)

“Arrepiar o cabelo das carnes”(GSV, 413)

“Eu dava de comer à minha alegria”(GSV, 536) etc.

Quando porém as palavras, ao surgirem, são ditadas pela força das grandes verdades, “de um amor inteiriço” por exemplo, como diz Riobaldo e como disse Dente, elas se deslocam com o máximo de energia, separam-se das outras, de todos, de todo o tempo: são “as palavras da gente”, crescem primeiro e brotam depois, indo diretas “à outra coisa, à sobre-coisa, ao confrontante”.

É o momento da revelação pelo poético. Nestes casos importantíssimos, semeados ao longo de toda a obra, as palavras se dão sob o aspecto de fórmulas, equações, comparações aglutinadas, sementes de significado que se arrancam de um invólucro já inútil:

“Que fosse como sendo o trivial de viver feito uma água, dentro dela se esteja, e que tudo ajunta e amortece — só rara vez se consegue subir com a cabeça fora dela, feito um milagre: *peixinho pediu*. (GSV, 139)

“A ver que a gente não pode explicar estas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele de jeito que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas — de dentro de mim: *uma serepente*.” (GSV, 287)

O procedimento é a formalização do que esboçamos. Consiste, de uma maneira geral, no adensamento progressivo da concretude de um termo, (de uma imagem) que é posposto a um contexto mais amplo, mais abstrato. Alguns exemplos há, que sugerem seu fazer-se:

“O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais, *abso-lutas estrelas!*”(GSV, 415)

“Lei de jagunço é o momento — *meros luxos*”(GSV, 265)

“Assim como ele sempre era: *mola de aço*”(GSV, 245)

“Galopava em frente a todos — *rei dos ventos*”(GSV, 197)

“Disse mansinho, mãe, mansice, *caminhos de cobra*”(GSV, 31)

“Ouvir palavrinha dela me abastava *aninhando*”(GSV, 168)

“Mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o a caso inteirado em si, mas *a sobre-coisa, a outra coisa*.”(GSV, 170)

Outros exemplos, como este último, repetem o processo em séries analógicas de efeito redobrado:

“Sei quando a amargura fina: que é o cão e a criatura”(GSV, 181)

“Amor é assim — o ratinho que sai de um buraco: é um ratão, é um tigre leão!”(GSV, 420) etc.

Às vezes o efeito é antecipado, invertendo-se o mecanismo do procedimento:

“Só esses pássaros de mole gerados da morte: Quem vai morrer e matar pode ter conversa?” (GSV, 220)

“Sou peixe de grotão: Quando gosto é por razão descoberta”(GSV, 187)

“Olhei mão em mel: regrei minha língua”(GSV, 189)

“Pedrinha de ouro: conheci o que é socorro”(GSV, 153)

“Jagunço: entrante do demônio” (GSV, 230)

“Difícil mesmo é um saber definido o que quer e ter o poder de ir até no rabo da palavra”, diz Riobaldo (Rosa, 1963, p. 173) e o consegue indiscutivelmente quando na linguagem ressuscita a poesia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GALVÃO, Walnice. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LEVIN, Richard (org.). *Tragedy — Plays, Theory and Criticism*. Harcourt: New York, 1960.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, cad. n.º 8, 1972.

ROSA, João Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.