

CAMINHOS POSSÍVEIS ENTRE O ENSAIO E O ROMANCE

Profa. Dra. Edna Maria Rangel de Sá Gomesⁱ (UFRN)
Mestrando Daniel de Hollanda Cavalcanti Piñeiroⁱⁱ (UFRN)

Resumo:

Os estudos sobre o sertão pelas escritas de João Guimarães Rosa e Oswaldo Lamartine de Faria nos levam para um plano não apenas de histórias, mas para uma possibilidade de reconhecimento dos potenciais humanos em dois projetos estéticos construídos por gêneros textuais diferentes. Logo, para analisarmos suas semelhanças de criação, particularmente as experiências humanas processadas pelo recurso da memória e do tom narrativo enquanto ato vital, torna-se necessária a investigação de seus processos de escrita pelos caminhos do romance e do ensaio, como um modo de identificar diferentes abordagens da mesma temática. Dessa forma, pela comparação das características de gênero e estilo das obras *Grande sertão: veredas* (2011) e *Sertões do Seridó* (1980), identificamos contatos entre as ressignificações do sertão e, partindo disso, nosso estudo propõe uma perspectiva do plano de rememoração enquanto ato vital.

Palavras-chave: Literatura, ensaio, romance

1 Introdução

Ao estudarmos a escrita sertanista, em vários casos nos deparamos com modelos de caracterização mais próximos de uma visão exterior à cultura retratada que a uma ótica de aproximação com sua matéria. Logo, percebemos que para investigar a produção regionalista na literatura brasileira, ao menos em suas obras que se afastam dessa “visão externa”, torna-se fundamental uma leitura prévia de nossas tradições regionalistas, afim de distinguirmos de modo apropriado não apenas cada uma de suas “escolas”, mas até que ponto seu enfoque “particularizador” limitaria ou não o alcance de tal escrita em um quadro literário mais amplo.

Entendendo que as obras de Guimarães Rosa e Oswaldo Lamartine exemplificam essa espécie de escrita, construindo seus microcosmos em sertões reconhecidos pela “aproximação”, os tipos diferentes de regionalismo ocupam, portanto, o espaço de uma primeira barreira de estudo entre os dois autores e seus predecessores.

Constatamos em uma breve revisão da literatura que os primeiros traços da “perspectiva exterior” da literatura surgem antes mesmo do primeiro movimento regionalista brasileiro, pois este tem raízes em nossas tentativas iniciais de autonomia cultural, particularmente entre as tendências nativistas. Por esse caminho, e com a adaptação dos padrões europeus na perspectiva do colonizador diante das maravilhas da terra, o escritor visava construir uma identidade brasileira por descrições que ressaltam o “diferente” na realidade local, o que seria levado pelo indianismo e, logo em seguida, torna-se uma tendência do Romantismo brasileiro.

Já em um segundo período de desenvolvimento, a particularização pelo exotismo caminha para outras regiões ao se afastar da costa com o intuito de mostrar o “verdadeiro Brasil” (Galvão, 2000). Isso acarreta na literatura para dentro da terra, formando o primeiro regionalismo, ou mais especificamente o sertanismo. A exploração do território nacional não modifica os traços gerais desse tipo de escrita, mesmo com a ampliação de temas, mas ajuda no reconhecimento de traços típicos de várias regiões, sempre orientados pela lógica do diferente.

Essa primeira leva possui fronteiras pouco delineáveis, emitindo ecos até o Modernismo, mas, ao longo de seu desenvolvimento, mais especificamente com a surgimento do Naturalismo, aparece um *segundo regionalismo* (GALVÃO, 2000). Este vem se opor àquele por um programa de escrita

até então inédito, evitando a redação emocionada e se concentrando em descrições mais científicas, voltadas para o determinismo da vida humana (ocasionando por vezes em visões fatalistas/pessimistas).

Dessas duas linhas de escrita *regionalista/sertanista*, advém, conseqüentemente, boa parte da “cartografia literária” do interior do Brasil: percebemos isso tanto na linha romântica que se concentrava nas cores locais, desenvolvendo imagens apaixonadas dos tipos humanos, quanto na naturalista que procurava os determinismos da vida humana pelo caminho da análise afastada dos excessos sentimentais.

É importante enfatizar que tais tendências permaneceram quase que exclusivamente em uma dimensão de afastamento com a matéria trabalhada, o que se torna bastante significativo para compreender não apenas suas literaturas, mas a própria representação do sertão brasileiro. Tal argumento adquire maior importância pelo alcance que o primeiro e o segundo regionalismos tomaram no registro de nossa cultura, tratando tanto do fator sertanejo nordestino quanto do de origem caipira.

Seguindo seus rastros, a terceira tendência majoritária de nossa escrita regional surge com as modificações políticas ocorridas ao redor do mundo e devido ao clima de conflitos no período entre as duas guerras mundiais. Nessa época, escritores em vários países começaram a se posicionar ideologicamente em frentes políticas e a produzir textos com maior preocupação social. De todas as manifestações decorrentes dessas mudanças, uma que mais influenciou nossa escrita é a formada pelo “romance social norte-americano” (GALVÃO, 2000). Autores como Sinclair Lewis e John Steinbeck, por “uma prosa desataviada, bem próxima da escrita para periódico” (GALVÃO, 2000, p. 19), tornaram suas obras conhecidas em todo o mundo e, conseqüentemente, acabaram sendo bastante editados no Brasil. Sua escrita empenhada em mostrar as diferenças sociais dos Estados Unidos, produzida de modo a facilitar sua leitura, gerou tamanho impacto em nossa produção intelectual que pela primeira vez a influência europeia em nossa cultura seria superada.

O resultado de todo esse percurso seria a produção da geração regionalista de 1930, logo assumida como tendência principal de seu tempo. Essa terceira etapa de produção regionalista iria se concentrar prioritariamente no Nordeste Brasileiro, tendo seu apogeu entre as décadas de 30 e 40 mas sendo, mesmo assim, vigente até hoje. Esse Regionalismo também aspira à percepção estética naturalista, construída pelo romance engajado na denúncia social que aparece como matéria principal do trabalho do escritor. Sua linguagem prima pela simplicidade e provoca reação semelhante no Brasil à dos romances norte-americanos que o inspiram.

Com esse histórico, é compreensível uma tônica para a perspectiva “externa”, romântica/naturalista/documental, que em boa parte ainda norteia as imagens construídas sobre os sertões. É isso justamente o que ocorre, a nosso ver, até Guimarães Rosa, que em sua obra nos introduz a um espaço explorado além das limitações anteriores da escrita sertanista. E, de forma semelhante, também a produção antropológica de Oswaldo Lamartine se distanciaria dessa perspectiva de exotismo provocada pelo tom local ou pelo conflito catártico de uma intenção de crítica social, localizando-se dentro de um espaço sertanejo de identificação pessoal. Mas como poderíamos medir tais distâncias, e como seguir os caminhos dos dois autores, se além de suas semelhanças de tratamento do tema, encontram-se barreiras de estilo e mesmo de gênero? Observando esse primeiro obstáculo de leitura que nosso estudo se propõe investigar suas produções.

2 Espaços semelhantes, gêneros diferentes: a perspectiva “aberta” do ensaio

Podemos ultrapassar a primeira barreira de estudo, mas ainda restaria um obstáculo maior.

Propomos, dessa forma, uma observação de textos “regionalizados” que atravessem os diversos espaços propostos como discussão de territórios além da descrição documental, e que possuam maior identificação entre seu escritor/narrador e o próprio sertão. Tomamos com esse intuito os exemplos de *Grande sertão: veredas* (2011), romance de Guimarães Rosa, e de *Sertões do Seridó* (1980), conjunto de ensaios de Oswaldo Lamartine.

Nossa busca dentro de tal recorte é, longe da mera apreciação da temática sertaneja, uma investigação de processos de (re)criação do Sertão por meio da escrita romanesca e ensaística. Por consequência, não renunciamos os cruzamentos entre esses dois gêneros e outros prováveis que por acaso influenciem em suas construções, mas observamos seus projetos estéticos em uma dimensão ampla de “literatura” (que contemple tanto o texto artisticamente trabalhado quanto o que não se pretende artístico em dimensão ficcional), e uma mais específica (focando apenas o texto artisticamente trabalhado em oposição a outros gêneros de escrita).

Em uma primeira observação, constatamos que a obra do escritor potiguar que analisamos é quase inteiramente composta por ensaios (restando ainda um dicionário de termos regionais e uma coletânea de poemas recolhidos da tradição). Partindo desse ponto, a forma escolhida pelo redator, pretendemos demonstrar que temos a possibilidade de trabalharmos com uma escrita de temática sertaneja mais maleável, não apenas pelas escolhas pessoais do ato composicional, mas também pelo amplo espectro que tal gênero pressupõe.

Da forma como é concebido após seu desenvolvimento moderno, o ensaio permite a “aderência” de vários aspectos diferentes da escrita e que são encontrados, inclusive, em Lamartine: a observação científica próxima de confissões e recortes da memória familiar, o desenvolvimento estético e as exemplificações por histórias/estórias populares etc. Embora todos esses recursos possam parecer, em uma primeira análise, bastante destoantes e capazes de levar o texto ao caos, isso não ocorre necessariamente. Podemos compreender nessa abertura textual que o escritor utiliza os elementos que julga serem necessários para a construção de suas ideias pela própria coerência das imagens que propõem, e que é justamente essa capacidade de utilizar despreziosamente recursos variados um dos “elementos comuns” do ensaio.

Seguindo esse raciocínio, logo constatamos que, no que tange ao espaço entre o ensaio e a literatura, infelizmente ainda carecemos de bibliografia adequada, sendo um campo praticamente abandonado ao passo que ultrapassa a fronteira da escrita meramente argumentativa. Muitos estudiosos recorrem às formulações de Lukács e Adorno, que remetem a projetos maiores em uma perspectiva filosófica, mas quase nenhum teórico moderno da literatura sequer menciona o gênero em seus estudos. Segundo GUERINI (2000), com a exceção de Northrop Frye em *Anatomy of Criticism* (1957), não há tentativas precisas de teorização do ensaio em nossa área, talvez por sua essência livre que quase tudo inclui e pela complexidade de sua estrutura adaptável.

Dessa forma, é interessante perceber que os significados ainda utilizados atualmente possuem fontes diversas que variam de sua “concepção original”, que remonta a Montaigne, à recente revisão de abertura e imprecisão enquanto características necessárias do texto, não uma simples impossibilidade de demarcação linguística.

De fato, a “matéria” do ensaio é mais antiga que suas formulações estruturais, sendo encontrada já nos diálogos platônicos e na Poética aristotélica. Mas apenas com a publicação dos *Essais* (1580) de Montaigne é que o gênero é nomeado, assumindo uma conotação tanto de modéstia (seriam apenas “experimentos” do pensamento do escritor) quanto de processo de criação. A ideia sugerida no ato de escrever é validada em seu próprio processo e pela lógica de pensamento que estrutura, completando assim o sentido de exercício do intelecto e modéstia da investigação, pois seria o ato do redator se aprofundar em sua formulação e assim dar corpo ao tema.

Com a publicação dos *Essais* de Montaigne, logo essa forma de escrever se popularizou, chegando em 1603 à Inglaterra, onde foi cultivada particularmente por Bacon. O escritor inglês já

havia iniciado uma obra ensaística (1597) e propõe sua classificação do gênero: a divisão entre o ensaio “formal” e o “familiar” (Apud FLORES, 2004) que parece separar os textos por intenções mais “sérias” ou mais “lúdicas”. O primeiro, texto crítico que tem função de educar, refletiria a personalidade do autor indiretamente. O segundo, voltado para o entretenimento e as impressões pessoais e o subjetivismo, apresentaria diretamente a personalidade do autor, como em poemas líricos. A característica fundamental do ensaio seria antes a meditação que se modificaria na natureza de cada tipo ensaístico (uma linha mais educativa ao lado de outra possivelmente divagativa).

No século XX o gênero é estudado cuidadosamente por pelo menos dois autores: Lukács e Theodore Adorno. O primeiro, em publicação de 1910 (*Sobre a essência e forma do Ensaio*) percebe na forma do gênero o seu destino. O texto obriga o redator ao mais profundo exercício de autorreflexão em seu breve fôlego, o que deve ser aceito com sobriedade, ainda que ironicamente. Seria o ensaio feito para a crítica, pois fala sempre de algo já existente ao organizar a matéria de forma nova. Estaria sujeito a enunciar as “verdades” do objeto referenciado e a produzir nova animação de seu conteúdo. Para tanto, julga que o ensaio não possui “independência” em sua forma de mesma maneira que ocorre na poesia, já que sua estrutura é decorrente desse diálogo em especial com a arte.

Embora bem estruturado, o ponto de vista de Lukács sofre severas críticas por Adorno. Em 1958 (*O ensaio como forma*) o crítico alemão reforça a independência do gênero textual, não o classificando da mesma forma “determinista” que o autor húngaro. Nessa perspectiva, a escrita é tratada como um processo de criação, não “espelhamento” e, embora muito das duas obras se encontre, concerne à segunda exposição o caráter de “autonomia” do ensaio: também em Adorno encontramos a profundidade de reflexão, a transitoriedade da escrita e a experiência pessoal na validação do conhecimento tratado, mas dentre tais elementos ainda se destacam o direito ao método (superando seu sentido tradicional em uma escrita sem fórmulas engessantes) e a capacidade de desvelar ideologias e combater o dogmatismo. Assim, tal proposição mostra uma dimensão que inicia praticamente pela didática do gênero e segue à filosofia geral de sua produção.

Com todo esse percurso, resta ainda o exemplo recente de Haro (2005), que oferece uma perspectiva ainda mais aberta que a de Adorno:

Los géneros ensayísticos, concebidos como géneros ideológico-literarios, se diferencian de todo punto de los géneros poéticos o artístico-literarios como de las realizaciones de tipo científico. En general, las formas de lenguaje que realizan la producción textual ensayística son determinables dentro del gran espacio de posibilidades intermedias entre los géneros científicos y los géneros artísticos, entre la tensión antiestándar del lenguaje artístico y la univocidad denotativa promovida por el lenguaje científico, entre la fenomenología y los hallazgos de la poeticidad, de un lado, y la cientificidad, de outro. (HARO, 2005, p. 19)

Representamos, assim, parte do universo ensaístico de Lamartine por uma ótica do ensaio que se pretende maleável e que “invada fronteiras” entre a linguagem científica e literária. Partindo dessas considerações, podemos verificar em camadas mais aproximadas da análise de ficcionalidade alguns elementos de construção do texto lamartineano e aproximá-lo da escrita rosiana. Com divisas pouco rígidas, ainda pela escolha textual nosso ensaísta já se aproxima de um projeto complexo da terra e de sua cultura.

3 Aproximações pela ficção: uma visão sobre o ato de narrar memórias

Dessa forma, quando optamos pelo estudo do grande sertão de Rosa e do sertão seridoense de Lamartine, percebermos em tal corpus, aparentemente destoante, o contrário das perspectivas que buscam a construção do espaço pelo diferente, pelo nivelador mais específico ou mais global de

uma sensibilidade do outro. Ambos nos trazem para uma leitura que supera a descrição de terras, tipos, costumes e histórias e nos leva à possibilidade de reconhecimento com a matéria narrada/dissertada de modo que supera a escrita “escrava” do registro documental,

Mesmo tendo projetos razoavelmente diferentes dos sertões (sertões os quais não estão presentes nas mesmas fronteiras geográficas), um de seus pontos de contato inicial ocorre justamente pela experiência de identificação no nível da narração literária e da enunciação ensaística que aparecem como eixo de tais escritas. Eixos que não eliminam o recurso da criação. Os narradores e enunciadores dos textos não se afastam de suas histórias/estórias e parecem manter uma preocupação em nos trazer para perto: suas identidades se processam pelo contato com a terra, pelo narrar “embebido” no rememorar, em uma reestruturação das imagens do espaço vivido e compartilhado com vozes que os atravessam em um coro de lembranças, sendo isso o oposto das perspectivas externas mencionadas.

Embora suas intenções enunciativas sejam consideravelmente diferentes, propomos uma análise desse “enriquecimento” dos sertões pelos dois autores, e que ocorre tanto pelo tratamento da matéria escrita em ambos quanto pela coexistência equilibrada da redação criativa e dos recursos documentais de Lamartine. Situamos, tendo isso em vista, nosso trabalho em um meio caminho entre a enunciação ensaística lamartineana dos *Sertões do Seridó* (FARIA, 1980) e a narração de Riobaldo do *Grande Sertão: Veredas* de Rosa (ROSA, 2011), valendo-nos dos elementos de ficcionalidade dos textos e sua perspectiva de aproximação.

Selecionando, portanto, um corpus que apresenta as lembranças dos sertões no espaço traçado ao longo da vida de dois “personagens”, o criado pelo romancista, e o encontrado no ethos discursivo do ensaísta, nosso estudo propõe que a rememoração nas obras investigadas tem função de principal elemento enriquecedor do espaço que é estruturado pela identificação. Tal “enriquecimento” seria, a nosso ver, o diferenciador entre a escrita sertanista orientada por visões externas e a que propomos como “identificação profunda” com o espaço: ao assumir a posição de quem “lembra algo”, entramos em uma dimensão de experiência vivida (mesmo que inventada), dificultando a visão distanciada. Assim sendo, diante de apresentações diferentes da “terra”, deparamo-nos com um elemento comum/semelhante de reconhecimento em um ato de “revisão de memórias” que se sustenta pela apresentação dos sertões na perspectiva de proximidade.

Compreendemos ao longo da análise que tais obras encontram-se próximas em alguns aspectos fundamentais como a rememoração, o próprio ato de “narrar” e a identificação pessoal do narrador/enunciador com a matéria narrada. Isso, como consideramos, mantém uma perspectiva diferente do conceito clássico de regionalismo e aproxima os dois autores.

Também esses fatores, que geram formas atípicas de enunciar (comparando nosso corpus com o “romance sertanista exótico” e o ensaio histórico etnocêntrico), oportunizam, para o leitor, um provável “estranhamento do narrador”. Em ambos os escritores há pelo menos uma linha de adesão de escolhas lexicais “típicas” com a própria perspectiva dos enunciadores, não tornando suas vozes parte de um coro “diferente de”. Ao contrário da exposição em terceira pessoa, não apenas gramatical, mas em uma espécie de sombra do outro, as “linhas narrativas” rosiana e lamartineana apresentam-se dentro de uma experiência pessoal (mesmo que ficcionalizada) do eu. Encontramos os sujeitos de “maior onisciência” em cada texto não apenas dentro do sertão, mas em reconhecimento com ele. Seus processos identitários são promovidos passando por tal espaço em uma travessia pessoal, e seus conhecimentos evidenciam-se pela experiência.

Com isso, é facilmente observável a presença de outras pessoas nos discursos de Oswaldo Lamartine e de Rosa via Riobaldo, voltando nossa atenção para uma leitura de sertões povoados, não apenas pelos narradores. Vemos, por exemplo, as interferências indiretas frequentes de personagens como Quelemém: “Por isso dito, é que a ida para o Céu é demorada. Eu confiro com compadremeu Quelemém, o senhor sabe: razão de crença mesma que tem – que, por todo o mal,

que se faz, um dia em repara, o exato.” (ROSA, 2011, p. 47), e as vozes dos companheiros de veredas e/ou de desconhecidos que marcaram a história por uma fala: “Surpreendi um, o Conceição, que jazia vadio deitado, se ocultando atrás de fechadas môtas; momento que raro se vê, feito o cagar dum bicho bravo. – ‘É essa natureza da gente...’ – ele disse [...]” (ROSA, 2011, p. 399).

Já em Lamartine, encontramos presença humana nas referências literárias: “Os que ganhavam a vida na pedra se mutilavam ou perdiam a vida com a pedra – mote que serviu de carretilha ao poeta: A vida corta a pedra/Mas ao cortar se corta/Na pedra quase-viva/A vida quase morta.” (FARIA, 1980, pp. 38-39) e nos trechos de falas de conhecidos: “L. C. Cascudo lembra o nome de José Gomes da Trindade Templo de Maria, falecido no Caicó em 9-8-1898, com 84 anos, de quem diziam a boca pequena haver caçado mais de 80 onças...” (FARIA, 1980, p. 184), como em casos da região, em reflexões pessoais que se encontram com algum dizer dos funcionários da lida, explicações que envolvem a imprecisão do que é passado de boca em boca, e ainda trechos da sabedoria popular e dos autores recuperados do anonimato.

Torna-se pertinente, portanto, destacar outra dimensão de identidade com o espaço: o espaço é construído, além das paisagens, por comunidades que interferem nessas memórias aparentemente individuais. Cada ato de contar uma lembrança passa por outras pessoas e histórias que atravessam a linha do enunciador, e assim cada sujeito presente nesses enunciados dá novo contorno às linhas gerais dos espaços apresentados (mesmo que seja em um diálogo para fora de suas fronteiras).

Nesse ponto, é coerente indicar que as ditas interferências sempre se apresentam vinculadas ao discurso do narrador-personagem ou da linha discursiva do ensaísta, sendo que o sujeito da enunciação as reorganiza, buscando não apenas o desenvolvimento de uma história/explicação, mas tornando o diálogo em seu discurso o próprio desenvolvimento. Por esse elemento, a memória individual encontra-se de tal maneira contaminada da presença dos outros, que a linha do texto permanece, prioritariamente em Rosa, na primeira pessoa do singular, mas não se afasta totalmente do diálogo, da presença coletiva mesmo nas piores horas; enquanto o plural em primeira pessoa é a tônica de Lamartine, que também não se afasta do contato com outros habitantes do Seridó:

Mas, de feito, eu carecia de sozinho ficar. Nem a pessoa especial do Reinaldo não me ajudava. Sozinho sou, sendo, de sozinho careço, sempre nas estreitas horas – isso procuro. O Reinaldo comigo par a par, e a tristeza do medo me eivava de a ela não dar valor. Homem como eu, tristeza perto de pessoa amiga afraca. Eu queria mesmo algum desespero. (ROSA, 2011, p. 204)

Poucos abusões conhecemos ligados aos caçadores de abelhas. Uma mais estranha e que parece comum a todo o sertão nordestino, é a de que o mel da abelha limão, tirado no mato, tem de ser comido em silêncio. Se um dos tiradores, acabada a refeição, diz para o outro: – “Vamo imbora”, fica completamente bebado, *lançando e areado*. (FARIA, 1980, p. 109)

Podemos, partindo desse entendimento, ver nos projetos de tais escritores processos similares ao *ato de narrar* estudado por Walter Benjamin em seu *O narrador*, pois neles muitas vezes o individual e o coletivo se misturam e se confundem: A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1987, p. 198)

Assim, pelas concepções de Benjamin, poderíamos dizer que a “narrativa” de Faria e Rosa é uma forma artesanal de comunicação, pois percebemos a “impressão” da presença dos narradores nas histórias contadas, e que são, de modo equivalente, mergulhadas em suas vidas (reais ou imaginárias). Além disso, também tais narradores costumam contar as circunstâncias em que receberam a história ou como a vivenciaram, o que nos aproxima, por exemplo, de uma perspectiva coletiva das passagens em que Riobaldo inicia uma reflexão sobre algum ponto de sua vida, e, nos ensaios de Lamartine, dos comentários sobre a manutenção de certos aspectos culturais seridoenses.

São esses, como entendemos, indícios de um ato comunitário no enunciado, das diversas vozes que se apoderam do discurso individual.

Seguindo tal perspectiva, o diálogo do *ato de narrar* com os textos analisados facilita a imprecisão e, conseqüentemente, a criação pelo “erro” nas recordações. É fundamental perceber a atuação do recurso às memórias em nosso corpus, pois interfere na própria concepção de ficção pelo caráter reconstruído das lembranças. A existência do passado posto em revisão pelos enunciadore meche com as motivações discursivas em tais obras.

Já Halbwachs entende que nossas lembranças são naturalmente sociais, o que nos ajudaria a compreender esse enriquecimento das obras tratadas pelo “testemunho” do “eu” atravessado de “outros”. Também observa que não há uma necessidade de “exatidão” nas lembranças e que, a uma quantidade de ‘lembranças reais’ se juntaria “uma compacta massa de lembranças fictícias.” (HALBWACHS, 2006 p. 32). Isso abre nossas possibilidades de tratar o gênero ensaístico como ficcional também por essa face, ou seja, na medida em que utiliza memórias.

O ensaísta parece ser consciente desse aspecto das memórias e não as desqualifica por não trazerem mais que uma provável veracidade. A obra de Lamartine busca, como entendemos, exatamente o contrário: a existência dessas histórias não enquanto registro oficial sepultado em uma estante, mas fazendo parte da cultura sobrevivente, uma tradição a ser passada. Por pretender seguir adiante com tal projeto, não subestima o valor de memórias entendidas em senso comum como anedóticas/ficcionais. As histórias menos “reais” também participam da identidade das sociedades que as comunicam, e o redator as reconhece nessa memória coletiva:

As armas de fogo detêm, naturalmente, maior acervo de tabus. Assim é que atirar em urubu ou consentir que alguma mulher pegue na espingarda, são motivos suficientes para inutilizá-la, transformando-a de “chumbo frio” em “chumbo quente”. E para justificar o preconceito alegam que se depois que atirar em urubu soprar na boca da arma, correrá água pelo ouvido da mesma... (FARIA, 1980, p. 188)

Também em Rosa esse fator acaba se tornando fundamental, funcionando o próprio fluxo da narrativa de *Grande sertão: veredas* pela recordação muitas vezes vacilante de Riobaldo. O narrador, inclusive, recupera suas falas no diálogo com o “senhor”, reformulando-as e assumindo certas vezes impressões pessoais meio a dúvidas:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito difícil. 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? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (ROSA, 2011, p. 241)

De modo próximo, o estudo de Bosi (1979) nos leva para uma visão da memória do sujeito em idade avançada: suas relações cognitivas com o espaço mudam e acabam por apagar possibilidades de rememoração, como se as próprias pedras do calçamento fossem “gatilhos” de memória. Com a transformação inevitável do ambiente, parte dessa história dos antigos habitantes também é levada pelo tempo e, infelizmente, seu “espaço vivido”, recurso físico de memórias profundas e há muito tempo submersas, acabaria aos poucos limitado.

Isso seria perceptível particularmente pela prática da escrita de pessoas maduras se direcionar a uma busca do passado, como uma revitalização e um “fazer viver pela palavra” o que fisicamente está se deteriorando. Tal perspectiva é basicamente uma síntese das principais forças que motivam Lamartine e também apresenta uma visão similar à “escrita como ato vital” de Rosa. O ensaísta busca repetidamente suas lembranças devido ao choque com o espaço já transformado pela tecnologia, e o romancista constrói seu sertão pelas histórias de um jagunço aposentado que já não pode mais viver pelas veredas que passou, e as recorda.

Em ambos enunciadores há saudade, revisão, esquecimento, e provavelmente criação; mas o mais importante ocorre nos gatilhos, sempre movimentando as lembranças, levando-nos de um assunto a outro ao gosto do narrador. No caso de Lamartine, há pelo menos o ancoramento nas ferramentas diversas dos trabalhos do Seridó, que desenha com tanto cuidado. Suas descrições são em grande maioria orientadas por tais objetos e percebemos que o texto se organiza envolta deles: “*Instrumentos de caça* – Inicialmente usava-se o bacamarte e a espingarda de pederneira que o aparecimento da espoleta fez transformar em espingarda de ouvido. Com essas armas privativas os nossos antepassados defenderam os rebanhos dos felinos carniceiros” (FARIA, 1980, p. 188). Ou, de outra forma, o ensaísta observa uma lista de procedimentos como a “linha mestra” de sua recuperação do passado: “**a**) *Véspera do começo* – Entrada a seca e faz de conta que o cidadão, ele mesmo, se determinou a alevantar o seu açude ou açudeco, cuidou em providenciar o cercado de solta para acomodar os jumentos; tratou de apalavrar o apontamento dos ferros com o ferreiro [...]” (FARIA, 1980, p. 33).

Quanto ao caso de Rosa, são encontrados gatilhos menos “táteis”, ocorrendo ao longo do processo de rememoração, indo e vindo no tempo psicológico do narrador ao passo que Riobaldo conta sua história a um “senhor” que o escuta. Também por isso que encontraríamos um discurso muitas vezes retomado e ressignificado, como ocorre com a definição do espaço: um sertão da lei do mais forte, do pensamento acima do poder do espaço, dos vazios, do tamanho do mundo, sertão grande, sertão só, sertão interno de cada um, sertão-arma, sertão dos desencontros, sertão ocultado, sertão visto de cima etc. Em certos momentos essas reformulações são associadas, por exemplo, à presença de Diadorim, que, de modo geral, surge como um dos gatilhos emocionais mais frequentes do narrador:

Diadorim, na retirada, bem conseguido; depois se retrasou, por uma cacimba de grotá. – “...Estava com sangue numa perna de calça. Pra mim, foi nada, arranho à-tôa...” O que me ensombreceu – então Diadorim estava ferido. [...] Diadorim estivesse ali, somentemente, espaço disso me alegrava, eu não havia de querer conversar repertório de tiros e combates, eu queria calado a consequência dele. (ROSA, 2011, p. 281)

Consideramos, portanto, que tais gatilhos tornam-se fundamentais no objetivo de ambos os narradores que estudamos: tanto Lamartine procura seu espaço perdido na infância do interior (particularmente observando objetos desse passado que o orientem na busca do antigo Seridó), quanto Riobaldo relembra seu (des)caminho cheio de dúvidas que tomou toda a sua história (atendendo aos chamados da memória que caminha não apenas pelo sertão, mas pelas pessoas que passaram).

Logo, nossa análise percebe a existência de campos ficcionais nos projetos de Rosa e Faria por uma linha pessoal do “eu narrativo” e que, embora sempre em diálogo com outros testemunhos que sustentam sua própria experiência, promovem um ato complexo em que a verificação do “real” não se torna exatamente necessária. No caminho dessa reconstrução de memórias de um espaço e tempo vivenciados, há inevitavelmente a presença da criação pelo “erro”, mudanças de impressão ou mesmo esquecimentos.

Ou seja, seu valor está atrelado às reformulações, mesmo quando o discurso se pretende “objetivo”, e ambos os projetos permitem leituras do passado em uma perspectiva quase sincrônica: com a não necessidade de total exatidão dos relatos, podemos perceber os sertões de Rosa e Lamartine como o que ultrapassa a história, uma visão desse passado que está no presente de cada leitura e nos diz, talvez, mais deste tempo e de seus narradores do que pretendia.

Conclusão

Tais projetos seriam, desse modo, antes de uma revisão metódica das memórias de cada

narrador, a parte que se liga mais fortemente às suas identidades e imagens do espaço vivido, fatores que ainda estão em aberto no ato de narrar. Cada um desses sujeitos que conta suas histórias, por tal entendimento, “torna-se sertão” e cada leitor leva consigo algo deles e que estaria nas futuras imagens desse espaço. Isto é, pela recuperação das memórias e seus enganos, assim como pela seleção e importância de cada lembrança, uma provável tentativa mais “séria” de registro histórico não impede a particularização do sertão de cada autor:

E' um penitente a subir e descer pernas de córregos e riachos. Devagar, aqui e acolá esbarrando, botando reparo nos chãos, na qualidade da terra, na altura das ombreiras e nas riscas de marcas deixadas pelas águas das grandes cheias dos invernos de castigo como o de 1924 e 1940... (FARIA, 1980, p. 28)

O de-Janeiro, dali abaixo meia-légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria. Quem carece, passa o de-Janeiro em canoa – ele é estreito, não estende de largura as trinta braças. [...] Todo o tempo, as canoas ficam esperando, com as correntes presas na raiz descoberta dum pau-d'óleo, que tem. Tinha também umas duas ou três gameleiras, de outrora, tanto recordo. (ROSA, 2011, p. 141)

Mesmo a primeira pessoa no singular sendo bastante óbvia nessa imagem, personificando o narrador, ainda está atrelada a todos os sujeitos que aparecem em suas histórias, pois esses surgem para completar o cenário desse espaço que o motiva a narrar. De forma semelhante, cada sujeito dessas lembranças não existe no espaço senão pela rememoração do enunciador. E o sertão, sendo mostrado por tantas falas, não seria mais que território geograficamente delimitado sem seus habitantes.

Desse modo, é, como concluímos, tanto pela mobilidade do gênero ensaístico, que penetra no universo literário, quanto pelos mesmos recursos utilizados por cada “narrador”, que encontramos finalmente um caminho seguro de comparação entre a escrita rosiana e lamartineana. Seus sertões povoados e poeticamente imprecisos abrem nossos olhos para terras e tempos em que a voz de um homem de experiência vale o relato de sua cultura.

Referências Bibliográficas

- 1] ADORNO, W. Theodor. “O ensaio como forma” (p. 14-45). In: ADORNO, W. Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.
- 2] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- 3] BOSI, Eclea. *Memória & sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo, SP. T.A. Editor, 1979.
- 4] FARIA, Oswaldo Lamartine de. *Sertões do Seridó*. Brasília: Senado Federal Centro Gráfico, 1980.
- 5] FLORES, José Reyes González. “Genealogía del ensayo”. In: *Sincronía Invierno 2004*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.
- 6] GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- 7] GUERINI, Andréia. “A teoria do ensaio/ reflexões sobre uma ausência”. In: *Anuário de literatura* 8. Florianópolis: UFSC, 2000.
- 8] HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. Centauro: São Paulo, 2006.
- 9] HARO, Pedro Aullón. “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”. In: CERVERA, Vicente et al. *El ensayo como género literario*. Murcia: Compobell, 2005.
- 10] ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

i

Autor(es)

i Edna GOMES, Profa. Dra. Em Educação

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Escola de Ciências e Tecnologia (ECT) e Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL)

ednarangel1@yahoo.com.br

ii **Daniel PIÑEIRO, Mestrando em Literatura Comparada**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL).

danielhcp@hotmail.com