

A travessia e a busca do absoluto nos cavaleiros de La Mancha e nos jagunços dos Sertões das Gerais

Rodrigo Antunes Ricci

Submetido em 31 de Março de 2014.

Aceito para publicação em 02 de Dezembro de 2014.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 49, Dezembro de 2014. p. 43-55

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-Feira, 22 de janeiro de 2015

23:59:59

A TRAVESSIA E A BUSCA DO ABSOLUTO NOS CAVALEIROS DE LA MANCHA E NOS JAGUNÇOS DOS SERTÕES DAS GERAIS

THE CROSSING AND THE SEEK FOR THE ABSOLUTE OF THE LA MANCHA'S KNIGHTS AND THE GUNMEN OF SERTÃO'S GALLERY

Rodrigo Antunes Ricci*

RESUMO: Este artigo tem como objetivo a abordagem entre as personagens do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa – *Diadorim e Riobaldo* –, e as de Miguel de Cervantes – *Dom Quixote e Sancho Pança* –, no livro *Dom Quixote de la Mancha*, utilizando, para tanto, as teorias da fragmentariedade do conhecimento, elaboradas por Georg Lukács, do individualismo moderno aplicado ao romance, de Ian Watt, como também o amparo dinâmico da realidade dos homens vistas sob a ótica da arte romanesca. A busca pela completude individual na compreensão do Absoluto, bem como o misticismo que envolve a narrativa dessas duas grandes produções, são analisados mediante o detalhamento estilístico e uníssono, em uma perspectiva de dependência simbiótica das personagens umas com as outras, sopesadas pela metáfora da travessia/rito de passagem que se desenrola durante todo o desenvolvimento das obras.

PALAVRAS-CHAVE: Misticismo; fragmentariedade; individualismo; Guimarães Rosa; Miguel de Cervantes.

ABSTRACT: This article aims the approach between the characters in the novel *Grande Sertão: Veredas*, by Guimarães Rosa – *Diadorim and Riobaldo* –, and Miguel de Cervante's – *Dom Quixote and Sancho Panza* –, in the book *Dom Quixote de la Mancha*, using, for this purpose, the theories of fragmented knowledge, developed by Georg Lukács, of modern individualism applied to the novel by Ian Watt, as well as the dynamic support of the reality of men seen from the perspective of Romanesque art. The search for individual completeness in understanding the Absolute, as well the mysticism which surrounds the narrative of these two major productions are analyzed by the stylistic and unison detailing, in a perspective of symbiotic dependency of the characters, weighted up by the metaphor of crossing/rite of passage that unfolds throughout the entire development of the works.

KEYWORDS: Mysticism; fragmentation; individualism; Guimarães Rosa; Miguel de Cervantes.

1. INTRODUÇÃO

Muito se diz a respeito das fontes universais de eternidade que, intimamente ligadas ao subjetivismo místico e formalizadas pelos ensinamentos filosóficos, propiciam aos entusiastas humanistas a busca por um caminho na tentativa de compreender o Absoluto, este que pode ser subentendido como a essência de todas as coisas e seres existentes no universo.

Os valores atribuídos às ações humanas não são estanques e constantemente vêm sofrendo mudanças de acordo com o tempo e adequação social. A linguagem consegue, minimamente, exprimir pelos seus significantes a grafia para a formalização de um

*Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Membro integrante do grupo de pesquisa LAALID – Literaturas Africanas e Afrodescendentes de Língua Inglesa na Diáspora. E-mail: rodrigoricci@hotmail.com.br

sentido que está além do tempo e espaço, já que não se pode mensurar algo que está longe das medidas racionalmente existentes, isto é, não há possibilidade de se utilizar conceitos ou ferramentas para definir o próprio infinito.

Nesse panorama, temos que a linguagem e todos os seus significantes concretos e abstratos – *símbolos, palavras, frases, pensamentos, sentimentos, emoções* – são manifestações humanas posteriores à criação do universo, correspondendo, de acordo com os valores sociais e históricos, a manifestações temporárias, enquanto que o Absoluto adquire caráter permanente.

Para os adeptos da filosofia chinesa idealizada na obra *Tao Te Ching*¹ (*Escritos do Curso e sua Virtude*), de Lao-Tsé, a interação e a harmonização entre os elementos materialmente existentes possuem em sua composição os elementos opostos: Yin e Yang, este como o lado positivo e aquele como o negativo. A transformação e complementação desses dois elementos são amparadas pelo eterno movimento onipresente de equilíbrio e, nessa ambivalência de opostos, enquanto o Yang representa a força positiva do bem, a luz, a fala, o princípio e o masculino; o Yin é a essência negativa do mal, da morte, o escuro, o silêncio, o fim e também o feminino.

De acordo com esse pensamento, enquanto não houver o equilíbrio entre esses elementos, o ritmo natural será interrompido por fissuras macrocósmicas que resultarão em conflitos, isto é, no desmembramento do uníssono. É nesse contexto que podemos inserir a discussão sobre a modernidade, isto é, a evolução e o consequente fragmentarismo do conhecimento demonstrado por Georg Lukács (2000) em uma de suas teorias explicativas do romance, na qual esse gênero é tido como elemento de apreensão e junção de todos os elementos que foram destoados do contexto histórico-filosófico em nossa sociedade contemporânea.

Segundo Lukács, a vastidão do universo presente no céu estrelado é refletida diante do problemático ser em questionamento. A distinção entre o mundo analisado no âmbito geral e as pessoas dentro de suas individualidades é nítida, porém, apesar da distância entre esses dois elementos, eles nunca serão alheios um ao outro, da mesma forma que a homogeneidade do mundo não é perturbada pela tentativa de separação entre o “eu” e o “tu”. O sujeito se resume à mera aparência de objeto utilizável somente para si mesmo, porquanto sua essencialidade é contraposta ao próprio ser e está mergulhada em um abismo interno de sua existência.

A discussão que é proposta com o presente artigo visa desenvolver uma análise comportamental das personagens romanescas criadas nas obras de Guimarães Rosa e Miguel de Cervantes, demonstrando que, apesar de serem personagens fictícias inventadas pelo imaginário de seus autores, apresentam intensa semelhança afetiva com os anseios humanos enraizados em seus leitores. E é nesse ínterim que surge a desenvoltura do individualismo trazido com o gênero do romance, tanto para a sociedade consumidora de obras literárias, como também para a construção dos “novos e sentimentais heróis” presentes nas obras daquele período.

2. O ROMANCE, A FRAGMENTARIEDADE E O INDIVIDUALISMO MODERNO

¹ O Tao Te Ching é a obra fundamental para a Escola Taoísta de Filosofia Chinesa e exerceu influência em diversas linhas de pensamento, tais como o Legalismo e o Neo-Confucionismo. Denota-se, ainda, que também não se restringe aos ensinamentos do Taoísmo, mas possui valor religioso para o Budismo Chinês e, da mesma forma, é utilizado como fonte de inspiração para inúmeros poetas, pintores e artistas na sociedade chinesa. Observando que sua influência também se propagou por regiões fora do Oeste da Ásia, sendo inclusive traduzido para inúmeras línguas ocidentais.

No campo artístico, a tragédia é a forma mais drástica de isolamento e criadora de distâncias entre os elementos atuantes, seus heróis são revestidos com o sentimento de profunda solidão, proporcionando, tão somente, uma relação na qual as batalhas são a única forma de integração entre suas personagens: em sua construção, “podem ressoar o desespero e a embriaguez do caminho e do fim, pode brilhar o caráter incomensurável do abismo sobre o qual oscila essa essencialidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55). Assim, o verso dramático possui importância significativa na demonstração do desapego dos elementos cotidianos, criando um verdadeiro distanciamento em inúmeras esferas da vida, afrouxando os “laços que ligam indignamente homens e coisas, uma superação daquela apatia e opressão que impregnam a vida tomada por si mesma” (LUKÁCS, 2000, p. 56).

Desde a criação das epopeias, percorrendo os poemas épicos de Goethe, no canto prosaico de Cervantes ou nos versos de Dante, o abismo que distancia o mundo da vida cresceu de forma a se tornar insuperável. As dilatações mundanas se estenderam em aglomerados fragmentados no qual o fim de um caminho era o único momento realmente significativo. Nesse mundo fragmentado, não se torna possível a reunião das produções, pois não existe qualquer integridade em uma totalidade que englobe esse universo artístico. Em paralelo, a epopeia apresenta uma forma de totalidade a partir de si mesma, enquanto que o romance busca a construção da totalidade oculta da própria vida.

O romance apresenta como intenção fundamental a busca psicológica de seus heróis, o que revela que o objetivo primordial de uma completude, bem como o panorama dos caminhos traçados, não poderão ser dados de forma imediata. Isso significa que “as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em necessidades suprapessoais do dever-ser” (LUKÁCS, 2000, p. 62). Lukács reforça que elas simplesmente deixam de existir e não portam em si a consagração do absoluto e dos recipientes naturais da interioridade que transbordam a alma humana.

Uma dinâmica importante ressaltada por Mikhail Bakhtin (1990) se refere à passagem da imagem distante do homem, reestruturando sua representação e destruindo a distância épica presente nas grandiosas narrativas. É a denominada “dinâmica da incompatibilidade e da discrepância entre seus diversos aspectos: o homem deixou de coincidir consigo mesmo e, portanto, também o enredo deixou de revelar o homem por inteiro” (BAKHTIN, 1990, p. 424), denotando uma das principais características interiores do romance – a inadequação da personagem à sua situação e seu destino quando sua alma se torna a própria lei. No mundo dos homens, a alma se situa como seu próprio lar, atua tanto como ser humano, Deus ou o próprio demônio e encontra nele tudo o que precisa, não necessitando desempenhar atos de criação ou ativação, pois a existência conjunta desses dois elementos, acrescidos das descobertas mundanas, compila e forma o necessário para o alheamento dos indivíduos:

Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem a seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade. Ele não pode se tornar inteira e totalmente funcionário, ou senhor de terras, comerciante, noivo, rival, pai, etc. Se um personagem do romance consegue-o, isto é, se ele se ajusta inteiramente à sua situação e ao seu destino (o personagem “de gênero” da vida quotidiana, a maioria dos personagens secundários do romance), então, o seu excedente de humanidade pode se realizar na imagem principal do herói; e este excedente sempre se realizará segundo a orientação formal e conteudística do autor, nos moldes da sua visão e da representação

do homem. A mesma zona de contato com o presente inacabado e, por conseguinte, com o futuro, cria a necessidade de tal não coincidência do homem consigo mesmo. Nela sempre permanecem as virtualidades irrealizadas e as exigências não satisfeitas. Há um porvir, e este porvir não pode deixar de se referir à imagem do homem, de ter suas raízes nele. (BAKHTIN, 1990, p. 425)

Na epopeia, o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também adquirem esse adjetivo em suas personalidades. Na modernidade, podemos encontrar tanto heróis quanto vilões, os que desempenham a justeza e os de atitudes abomináveis, e são nessas divisões bilaterais que descobrimos um herói superposto, isto é, que se distingue dos demais, tanto em seus discursos solenes quanto nas ações desempenhadas e assimiladas pelos seus interlocutores: trata-se do herói do romance. Enquanto o seu precursor, o herói da epopeia, jamais poderá ser considerado como indivíduo, pois seu objeto de razão nunca é baseado no individualismo, mas em um destino comunitário. A figura social é o grande expoente trágico e o destino era visto como pertencente a uma totalidade concreta e orgânica, portanto, significativa em si mesmo.

Lukács discorre a respeito da forma interna do romance, aduzindo que toda produção artística “é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma” (2000, p. 71). O gênero romanesco denota em seu caráter que se trata de estrutura formal bem mais dissimulada que todas as outras produções artísticas. Encontra na moral ética e na estética social os elementos decisivos para sua formação, descrição das problemáticas mundanas à margem da vida. Por fim, como fator de unicidade é o meio para suplantar a fragmentariedade do mundo, bem como as intensas aspirações dos acadêmicos e estudiosos atrelados a um passado engessado pelas narrativas epopeicas.

A correção dessa fragmentariedade é obtida através do autorreconhecimento da subjetividade, ato que foi denominado pelos teóricos do romance como ironia. Esse fundamento qualitativo propicia nova perspectiva de vida: um entrelaçamento indissolúvel entre as partes relativamente independentes vinculadas ao todo absoluto. A ironia, nos dizeres de Hans Blumenberg (2009), “parece tornar-se o modo autêntico de reflexão da reivindicação estética do romance moderno”, dirigindo-se “ao ponto de o próprio romance tornar-se irônico, em sua relação com a realidade, que não é nem abandonada e nem pode ser resgatada” (BLUMENBERG *apud* LIMA, 2009, p. 220). Nesse sentido, toda forma literária nasce da necessidade de expressão de um conteúdo essencial, sendo a degradação da personagem mais que a de um acidente fortuito em sua caminhada.

A ironia aplicada de forma autônoma pelo escritor em suas personagens é uma realidade incontestável e influi, “segundo Lukács, não só no herói, de que ele conhece o caráter demoníaco, mas também sobre o caráter abstrato e, por isso mesmo, insuficiente e degradado de sua própria consciência” (GOLDMAN, 1976, p. 13). Trata-se de um evento que não só implica a modelação do ideário de esperança no progresso da personagem, mas, ao mesmo tempo e de forma integrada, um risco de regressão. Para tanto, o progresso será a aproximação do pensamento positivo na totalidade do absoluto, enquanto que a regressão será o afastamento desses elementos de conexão, tidos fundamentalmente como inseparáveis.

A formação interna do romance segue um processo contínuo de peregrinação do indivíduo ao encontro de si mesmo, sendo situado como elemento problemático em uma “investigação degradada (a que Lukács chama ‘demoníaca’), na pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado” (GOLDMAN, 1976, p. 8), com o intuito de

alcançar o autoconhecimento em busca do sentido para sua vida. A forma biográfica aplicada ao romance demonstra a superação no embate em que:

(...) de um lado, a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis (...) e o conjunto dessas últimas é organizado pela direção que toma o seu desenvolvimento rumo ao encontro do sentido da vida no autoconhecimento; de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central e ao problema vital simbolizado por sua biografia. (LUKÁCS, 2000, p. 83)

Dentro da busca incessante entre o autoconhecimento e a produção de uma biografia reflexiva, amparada pelo entendimento do indivíduo e da ética do conteúdo, está situada a formação da essência do individualismo, que se sobrepõe à puerilidade poética e à desesperança do fracasso na adaptação junto a um mundo de juízos desatentos e de completo abandono da idealidade da alma em prol do controle da realidade. O indivíduo mergulha na melancolia e repudia as fábulas infantis para adentrar na experiência conflitante de se tornar adulto. Abandona-se em sua ilha deserta à margem dos rios societários no pórtico infernal das amarras imperialistas.

3. A COMPLETUDE DA SABEDORIA E DA LOUCURA NOS CAVALEIROS DE LA MANCHA

Partindo dessas condições, nada mais justo que atribuir ao romance – *principal gênero fomentador do individualismo moderno* – a incumbência na condução de todos os homens e suas criações em um mundo abandonado por Deus e pelo intuito de revelar, de forma inócua, a deformidade entre a alma de seus expoentes e suas obras. Denota-se que a produção artística não surge como “simples cópia mecânica da vida social”, mas “como espelhamento de suas tendências” e possuindo, “dentro desses limites, uma dinâmica própria”, isto é, “uma tendência própria à veracidade ou ao distanciamento da vida” (LUKÁCS, 2011, p. 135-136).

Para Ian Watt (1997), o romance é um gênero em que a linguagem está intimamente ligada à corriqueira vida cotidiana, mais precisamente “está a serviço do realismo” (LIMA, 2009, p. 218). Segundo Watt, o romance visaria à recriação da vida real, sendo a linguagem utilizada como elemento funcional bem mais referencial que as demais formas literárias, definindo-o a como palavra derivada do antigo francês *romanz*, cujo termo designava:

(...) a forma popular da língua romana, por oposição ao latim clássico, no qual se havia escrito praticamente toda a literatura anterior. Não demorou muito, no entanto, para que *romanz* passasse a designar a grande variedade de histórias escritas em vernáculo, particularmente os extensos ciclos internacionais de contos relacionados com Carlos Magno, o rei Artur e os cavaleiros que serviam aos dois. (WATT, 1997, p.66)

Um dos desdobramentos do gênero romanesco, batizado de romance de cavalaria, apresentava como heróis os denominados cavaleiros andantes e retratava personagens cavaleirescas que habitavam ambientes livres de quaisquer restrições nacionais, sócio-políticas ou geográficas e que lutavam pelo desejo escolhido individualmente por cada um deles. Essa modalidade de romance tinha como modelo de ação a forma individual e seu clímax era desenrolado com atos aventureiros e

desenvolvidos pela narração fantasiosa, seja pelo triunfo do amor da visada dama ou com a superação de diversos inimigos e obstáculos magníficos.

Nessa linha de produções artísticas, a narrativa desenvolvida por Miguel de Cervantes é o melhor exemplo da fusão entre os ideais arcaicos do romance de cavalaria e os ideais humanistas e individualistas do ‘novo gênero’. Essa integração é mostrada pela narrativa irônica em torno do personagem mais conhecido e divulgado pela obra de Cervantes – Dom Quixote. No decorrer da obra, fica evidente sua admiração exasperada pela obra *Amadis de Gaula* (1508), um dos livros de cavalaria mais populares e de respeitável força cultural da história espanhola, que inclusive foi utilizado como manual de conduta e fonte de inspiração para feitos grandiosos de outros Estados soberanos. Todavia, apesar de a obra de Cervantes não apresentar tempo e lugares mais realistas, como usualmente é recorrente nos romances modernos, o protagonista segue um curso linear, determinando uma caminhada que desperta o interesse psicológico individual e conduz a uma “autoconsciência articulada”, tendo como resultado o “infinito desdobramento da ação narrativa (...) complementado por um grau equivalente de internalização psicológica da ação” (WATT, 1997, p.72).

A busca pela completude individual, no âmbito da compreensão do absoluto e da integração dos elementos, leva a personagem de Cervantes a recrutar um camponês para ser seu escudeiro de confiança: Sancho Pança, que em nada se parece com a imagem tradicional de um nobre aprendiz de cavaleiro, sendo, tão somente, um bronco cômico que assume a função, pensando apenas nos supostos lucros que advirão dela. Apesar de ser a única pessoa à disposição para a escolha do andante cavaleiro, no transcorrer da narrativa, demonstra que é o elemento de completude do herói da obra.

Era sempre a sua teima, que de nada precisava tanto o mundo, como de cavaleiros andantes; e oxalá essa cavalaria andante cá ressuscitara! O cura algumas vezes o contradizia, e outras ia com ele, porque sem essa velhacaria, como se haviam de entender? Neste meio tempo, solicitou D. Quixote a um lavrador seu vizinho, homem de bem (se tal título se pode dar a um pobre), e de pouco sal na moleira; tanto em suma lhe disse, tanto lhe martelou, que o pobre rústico se determinou em sair com ele, servindo-lhe de escudeiro. Dizia-lhe entre outras coisas D. Quixote, que se dispusesse a acompanhá-lo de boa vontade, porque bem podia dar o acaso que do pé para a mão ganhasse alguma ilha, e o deixasse por governador dela. Com estas promessas e outras quejandas, Sancho Pança (que assim se chamava o lavrador) deixou mulher e filhos, e se assoldou por escudeiro do fidalgo. (CERVANTES, 2005, p. 137)

Apesar de ter criado convincentemente duas personagens, a relação entre Dom Quixote e Sancho Pança, no aspecto psicológico é, de um modo autêntico, uníssono, especialmente se relacionado aos termos formais do romance. Desde a relação entre os contrastes físicos dos dois – *a esqualidez de Quixote e a robustez de Sancho* – até a própria comichão existente nas duas personagens – *a incompatibilidade entre suas respectivas montarias* – efetivam-se como verdadeiros mitos visuais. As características contrastantes das imagens de cada um, tanto de ordem física, psicológica e social são retratadas com tamanha maestria por George Orwell (1970), observando que a conexão existente pela dualidade de Sancho e Quixote, coexistente em quase todos os seres humanos, está refletida nos princípios da loucura dos membros da fidalguia e da sabedoria plebeia.

Os questionamentos de Orwell são aduzidos da seguinte forma:

Se você olhar para dentro de sua própria mente, qual você é? Dom Quixote ou Sancho Pança? É quase certo que você é ambos. Uma parte de você

gostaria de ser um herói ou um santo, enquanto a outra é um homenzinho gordo que só enxerga as vantagens de nos mantermos vivos e com a pele intacta. Ele é o nosso eu não oficial, a voz da barriga protestando contra a alma. Seus gostos residem na segurança, em camas macias, sem trabalho, potes de cerveja e mulheres com ‘voluptuosas’ figuras. É ele quem perfura suas finas atitudes e exorta-o para cuidar do Número Um, em ser infiel para sua esposa, para defraudar suas dívidas e assim por diante. Se você permite ser influenciado por ele é outra questão. Mas é pura mentira dizer que ele não é parte de você, do mesmo modo que mentimos em afirmar que Dom Quixote também não é parte de nós, embora a maior parte do que é dito e escrito consiste em uma mentira ou outra, geralmente a primeira. (ORWELL, 1970, p.120 - tradução nossa)

Watt analisa a exposição de Orwell como uma das *principais razões psicológicas para a atração do mito Quixote e para a nossa percepção de sua sabedoria*. Relata, no entanto, que, havendo a reformulação do problema dessa maneira, haveria a implicação de dois tipos de simplificação: o primeiro, não levando em conta “(...) a medida em que os personagens de Quixote e Sancho, ao invés de polarizar oposições, dividem alguns elementos que vêm completar” essa complexa mistura presente em quase todos os seres humanos e que foi amplamente focalizada por Orwell; enquanto que o outro viés consistiria “em negligenciar o meio pelo qual essa complexidade humana se desenvolve e vai mudando durante o período em que os dois se mantêm associados” (WATT, 1997, p. 85).

As dualidades existentes, portanto, não devem ser analisadas de forma absoluta ou monolítica. A própria perspectiva trazida por Cervantes em sua obra está na complementação da sabedoria da loucura dessas personagens emblemáticas. Salvador de Madariaga (1935) expressa em sua visão crítica da obra que as características insculpidas nas personagens não poderiam ser “convertidas em suas séries de valores antagônicos” (WATT, 1997, p. 88). A densidade humana presente nos valores de Dom Quixote – *da utopia, fé, individualismo, liberalismo e progresso* – é imanente aos valores cultivados por Sancho – *da covardia, ceticismo, pragmatismo, realismo, conservadorismo* –, não havendo possibilidade de serem desassociados uns dos outros.

Podemos concluir que Dom Quixote e Sancho Pança não são opostos, mas adquirem traços um do outro “no decorrer de sua associação. De modo especial, a triste veracidade de toda a terceira expedição pode ser vista como um processo dialético”, isto é, voltando à análise dos dizeres de Madariaga, podemos concluir que Sancho foi “*quixotizado*” de sua credulidade, nos mesmos padrões que Quixote foi “*sanchizado*” de seu mundo utópico para abandonar sua antiga razão de vida (WATT, 1997, p. 88). Torna-se evidente que ambos adquiriram um limiar de equilíbrio entre os valores condicionais humanos trazidos em seus âmagos iniciais, sendo ambos peças de um molde único.

O misticismo libertário do herói se apresenta como artífice completo, quando, “com pertinácia luciferina, atinge a perfeição em si e a partir de si mesmo, quando – para a atividade de sua alma – exila todas as meias medidas do mundo onde seu ocaso reina soberano” (LUKÁCS, 2011, p. 93). Nessa situação, a integralidade das personagens de Sancho e Quixote é percebida durante a passagem em que o cavaleiro, recobrando a realidade em seu consciente, após ser derrotado e deposto da cavalaria andante, não dispensa a companhia de seu escudeiro, elucubrando a vivência de ambos como pastores, em tamanha conformidade com os ditames do romance pastoril:

É este o prado em que topamos as bizarras pastoras e galhardos pastores, que aqui queriam imitar e renovar a pastoril Arcádia - pensamento novo e discreto, a cuja imitação, se isso te agrada, quereria eu, Sancho, que nos

convertêsemos em pastores, pelo menos durante o tempo em que eu estiver recolhido. Comprarei algumas ovelhas e tudo o mais que é necessário para o exercício pastoril e passarei a me chamar Quixotiz e tu de pastor Pancino, erraremos pelos montes, selvas e prados, cantando canções aqui, endechas ali, bebendo os cristais líquidos das fontes, ou dos límpidos arroios, ou dos rios caudalosos. Dar-nos-ão, com mão abundantíssima, o seu dulcíssimo fruto as altas carvalheiras, assento os troncos dos duríssimos sobreiros, os salgueiros sombra, aroma as rosas, alfombra matizada de mil cores os extensos prados, o ar o seu puro e claro bafejo, luz as estrelas e a lua, rompendo a escuridão da noite, suave prazer o canto, alegria o choro, versos Apolo e o Amor conceitos, com que poderemos eternizar a nossa fama, não só nos presentes, mas também nos porvindouros séculos. (CERVANTES, 1978, p. 580)

Nessa integração entre a obra artística e a própria humanidade, Jean-Paul Richter aduz com precisão que as personagens são “os dois lados da Loucura [que] brilha sobre o destino da humanidade como um todo” (RICHTER *apud* WATT, 1997, p. 223-224).

Nada mais justo ao comparativo da grandeza do Absoluto com o significado da arte intrínseca à vida que a declaração feita por um dos maiores admiradores de Miguel de Cervantes: o russo Fiódor Dostoiévski, que, em uma de suas inúmeras cartas, explanou, com reflexivo pensamento metafísico, sobre o verdadeiro significado da existência humana. Ao se perguntar se o homem realmente havia compreendido o objetivo da vida na Terra, chegou à conclusão que a sua existência poderia ser entendida com um exemplar de Dom Quixote nos dizeres: “aqui está minha conclusão sobre a vida. Podeis por ela me condenar?” (DOSTOIÉVSKI *apud* WATT, 1997, 225).

4. O MOSAICO DOS GÊNEROS E A COMPLETUDE DOS JAGUNÇOS DOS SERTÕES DAS GERAIS

Partindo da expressão do misticismo que envolve as obras literárias, na literatura brasileira, o melhor exemplo desse paralelismo espiritual e inquietude humanizada está presente nas obras do alquimista da palavra: João Guimarães Rosa. Apesar de haver, em sua época, a predominância do denominado romance do Nordeste, amparado pelo veio épico acentuado e pelas marcas do protesto denunciativo, Rosa, “ciente do paradoxo em que havia incorrido a ficção anterior (...), define como uma de suas principais metas a tarefa de revitalizar a linguagem com o fim de fazê-la recobrar sua *poiesis* originária e atingir o leitor, induzindo-o à reflexão” (COUTINHO, 1994, p. 13).

O aspecto metafísico aplicado aos procedimentos estilísticos do autor visava à desautomatização das palavras que haviam perdido sua energia primordialmente maleável e adquirido o sentido fixo de contextos pré-estabelecidos, isto é, para além dos deuses moldados em forma, Rosa buscou a ruptura tradicionalmente linear e o propósito da causa e efeito presente na narrativa, aspirando à experiência do sublime junto à simultaneidade e multiplicidade de planos espaciais. Ocorre que essa busca por certa liberdade “está sujeita a uma dialética categórica dupla, uma de esfera teórica, outra histórico-filosófica” (LUKÁCS, 2011, p. 94), e é nessa estrutura que a obra rosiana se utiliza da linguagem como “um poderoso instrumento de ação na medida em que, ao expressar ideias (...), pode atuar sobre os indivíduos, levando-os à reflexão” (COUTINHO 1994, p. 14).

O arranjo narrativo na obra *Grande Sertão: Veredas* é composto por um monólogo de embate substancial, introduzindo, inicialmente, a dupla perspectiva de um narrador-personagem. Enquanto que em determinados trechos, ele narra o que foi

vivido, em outros, vive o que está sendo narrado, representando a ambiguidade do narrador-personagem, compondo, essencialmente, o limiar que aflige seu âmago, da seguinte forma: se tornar um letrado irrealizado ou permanecer no “tipo jagunço”.

Pela essência da própria liberdade que, apesar de parecer inexprimível, temos que o protagonista rosiano – Riobaldo – abarca as condições de tipo e indivíduo, sendo a revelação da primeira condição a própria individualização dessa personagem no universo narrativo. Riobaldo, ao mesmo tempo, pode ser considerado um herói ou vítima social na representação de seu tipo regional: o sertanejo nordestino. Também pode ser analisado como personagem de múltipla e complexa personalidade, extrapolando a limitação expressa e configurada pela língua, junto à sua condição existencial, especialmente quando sua principal aflição ao longo da narrativa é o embate em seu subconsciente entre o bem e o mal e suas consequências representativas do que pode ser considerado como certo ou errado.

Ainda durante o mosaico de indagações da personagem, fazem-se presentes, além dos pares antagônicos já elencados, o passado e o presente, carne e espírito, Deus e o diabo, o intelectualismo e o pragmatismo; todos exercendo a função de tensão durante a obra, porém como elemento de expressão direta dessa colisão estrutural está a figura de Diadorim, personagem que possui, inseridas em sua androginia, as diversas faces do amor e, principalmente, “as situações de indefinição com que o ser humano se defronta em sua travessia existencial. Diadorim é, na verdade, uma espécie de encarnação do princípio de contradição que rege o cosmos rosiano” (COUTINHO, 1994, p. 22).

Diadorim, além de integrar a tríade feminina do romance, juntamente com Otacília e Nhorinhá, também reúne, como personagem, em si própria, os princípios envolvidos no paralelismo do feminino e masculino, de Deus e do diabo, da luz e das trevas, da dor e do prazer, do homem e da mulher; e, para Riobaldo, exerce sua complementação existencial, suscitando, inclusive, o aguilhoamento do tema da homossexualidade na obra, especialmente na medida em que a narrativa de Riobaldo começa a desenvolver as sutilezas e nuances do universo feminino em uma personagem guerreira no corpo de jagunço.

Esse ciúme de Diadorim, não sei porque, daquela vez não me deu prazer de vantagem. E eu desdenhei, na meia-resposta: - Por aí... - que eu disse. Aí era o cão da noite, que meu beijo indicava. Vaga-lumes, mais de milhar. Mas o céu estava encoberto, ensombrado. Sofismei. Meio arrependido do dito, puxei outra conversa com Diadorim; e ele me contrariou com derresposta, com o pique de muita solércia. Me lembro de tudo. O que me deu raiva. Mas, aos poucos, essa raiva minou num gosto concedido. Deixei em mim (...) deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido na fantasia da ideia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acaba e remansava a dureza do queijo, do rosto... Beleza – o que é? (ROSA, 1994, p. 827-828)

Essa dupla utilização do masculino e feminino, amparada pela androginia de Diadorim, cria superficialmente o efeito da homossexualidade na obra, porém, o ofício fantástico criado por Rosa demonstra que não se trata de uma relação puramente material, mas “afirma a forte imagem que o disfarce alcançou elevando a beleza ao princípio da forma e sentimento, pela interposição de contrários, na metamorfose do híbrido... Como conjunto das diferenças do ser homem e ser mulher duplamente” e, apesar de a relação entre os dois jagunços ser considerada pelo narrador como um amor impossível, eles estão unidos metafisicamente como uma só pessoa, “não há uma única

imagem de Diadorim que não seja composta pelas adversativas inaugurando uma dinâmica dual, na voz do narrador Riobaldo (...) [e este] aprende, nessa realização discursiva, essa metamorfose de sensações” (VILALVA, 2011, p. 128-133).

O nome de Diadorim que tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – ‘Diadorim, meu amor...’ Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento que em mim escondeu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, como minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas - de dentro de mim: uma serepente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. (ROSA, 1994, p. 408-409)

O embate proporcionado pela figura de Diadorim é a chave mestra na estrutura narrativa para integrar inúmeros elementos esparsos na perspectiva da união de ambas as personagens. Diadorim ultrapassa a figuração de mero companheiro de batalhas, para se tornar a “musa, o princípio inspirador, a figura constelacional por meio da qual o romancista estrutura uma quantidade enciclopédica de conhecimentos sobre a terra e o homem do sertão” (BOLLE, 2001, p. 332). Diadorim e Riobaldo estão conectados de forma que a completude metafísica de ambos extrapola a visão alegórica da história. Nesse sentido, a revelação sobre o sexo de Diadorim só eclode ao final da narração, chamando a atenção do leitor para a integração inicial das personagens e a demonstração da bravura durante a travessia do Rio São Francisco. Outro fator que não pode ser esquecido é a diferenciação socialmente estabelecida pela ingenuidade quando da aproximação das duas personagens na infância e, posteriormente, pela negação da atração física estabelecida pelo contexto hierárquico e social dos dois jagunços.

Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delém que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto. Quase que sem menos era assim: a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava. Não gosto de ficar em pé. Então, depois, ele vinha sentava, sua vez. Sempre mediante mais longe. Eu não tinha coragem de mudar para mais perto. (ROSA, 1994, p. 33)

Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam: vi – ele mesmo não percebeu nada. Mas, nemeu: eu tinha percebido? Eu estava me sabendo? Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro. Maiormente. As tristezas ao redor de nós, como quando carrega para toda chuva. Eu podia por os braços na testa, ficar assim, lorpa, sem encaminhamento nenhum (...) De arrancar, de meu falar, de uma sede. Aos tantos, fui abaixando os olhos - constando que Diadorim me agarrava com o olhar, corre que um silêncio de ferro. Assombrei de mim, de desprezo, desenhado, de duvidar da minha razão. O que eu tinha falado era umas doideiras. Diadorim esperou. Ele era irrevogável. Então, eu saí dali, querendo esquecer ligeiro o atual. Minha cara estava pegando fogo (...) Desse no que desse; mais um tempo. Algum dia, podia Diadorim mudar de tenção. Em Diadorim era que eu pensava, de fugir

junto com ele era que eu carecia; como o rio redobra. (ROSA, 1994, p. 250-253)

A ligação estabelecida entre Riobaldo e Diadorim, nos ditames da dualidade e conexões existenciais, se configura como um laço de amor e ao mesmo tempo de morte: é o verdadeiro amor mútuo. Esse vínculo é criado e perpetuado sob o manto de confluência dos opostos: “revela ao mesmo tempo tudo aquilo que o homem tem de bom e tudo aquilo que tem de mau (...) ao mesmo tempo de camaradagem máscula e de equívoco desejo, de plenitude e de conflito, de fruição de paz e de guerra feroz” (GALVÃO, 1972, p. 100). Portanto, o que se percebe é que a formação das diversas imagens, uma dentro da outra, constitui a gênese de conjuntos indivisíveis, pois elas estão unidas dentro da mesma matriz existencial e funcionam como uma unidade a se repetir “analogicamente em todos os níveis da natureza, que nossa experiência e tradição cultural estão habituadas a separar: nos homens, animais, elementos naturais e seres inanimados” (GALVÃO, 1972, p. 128). É nesse transcurso dos paralelos que a ironia surge no romance como a “liberdade do escritor perante Deus, a condição transcendental da objetividade da configuração” (LUKÁCS, 2011, p. 95-96).

A boa surpresa, Diadorim vindo feito um milagre alvo. Ao que, pela pancada do meu coração. Aí, mas um resto de dúvida: a inteira dúvida, que me embarçava real, em a minha satisfação. Eu era o que tinha, ele o que devia. Retente, então, permaneci; não fiz mostra nenhuma. Esperei as primeiras palavras dele. Mais falasse; retardei, limpei a goela. – “A pois. Por onde andou, se mal pergunto?” - aí falei. Aquela amizade pontual, escolhida para toda a vida, dita a minha nos grandes olhos, ele pronunciando: - “Você também não está bom de saúde, Riobaldo, estou vendo. Você derradeiramente não tem passado bem?” – “Vivendo minha sorte, com lutas e guerras!” Ao que Diadorim me deu a mão, que malamal aceitei. E ele disse de contar. Segundo tinha procurado aqueles dias sozinho, recolhido nas brenhas, para se tratar dum ferimento, tiro que pegara na perna dele, perto do joelho, sido só de raspão. (ROSA, 1994, p. 330-331)

Rosa, com habilidade e conhecimento metafísico, consegue desenvolver em Riobaldo a ideia de subjugação do mundo, no intuito de “fazê-lo curvar às suas ordens” (GALVÃO, 1972, p. 130). Trata-se de um ato que o leva à sua própria danação: no momento em que vende sua alma ao diabo, no intuito de adquirir uma certeza para sua vida, acaba perdendo Diadorim. Da mesma forma que Riobaldo, quando vencida pelo ódio e cega por vingança, Diadorim acaba por desperdiçar sua vida e o amor de seu companheiro. Pelo desejo de guerrear, existente desde seu nascimento, proíbe-se de sua assunção como mulher e craveja, em sua alma, seu próprio fim.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto *Grande Sertão: Veredas* como *Dom Quixote de La Mancha* podem ser consideradas como trabalhos de valor inestimável para as literaturas brasileira e espanhola, respectivamente, especialmente por serem obras que suscitam conflitos de dimensões universais para a condição humana. As personagens criadas nessas narrativas cativam e intrigam o leitorado, especialmente por serem dotadas de paixões tão próximas às dos leitores, fixando a sua atenção em uma narração subjetiva e dotada de grandiosa profundidade humanística.

O sofrimento, sem sombra de dúvidas, é o sentimento que molda a história das personagens principais: Riobaldo, de Guimarães Rosa; e Dom Quixote, de Miguel de

Cervantes. O embate existencial presente nas narrativas é relatado em uma história melancólica que aproxima a voz da ficção com as dicotomias da realidade de muitas pessoas, formando uma espécie de diálogo entre os eventos existentes no decorrer das obras e a experiência vivida pelo expectador, que, através de uma resignificação, passa a se afeiçoar à história como se estivesse sendo contada presencialmente.

O caminho trilhado pelo cavaleiro andante de La Mancha vai se desenrolando em chão deserto e de perigosas encruzilhadas. Não muito afastada dessa realidade árida e desolada, os jagunços dos sertões das gerais estão enclausurados em uma paisagem nacionalmente conhecida, porém, dotada dos mesmos perigos e, algumas vezes, até maiores que as encontradas nas pradarias espanholas. E é, nesse caminhar, que tanto Dom Quixote quanto Riobaldo encontram, durante o conflito interno de suas dores extremadas de viver, companheiros que se coadunam com suas naturezas, em magnífica completude que, aparentemente, parecem integralizar uma única personagem dotada de características antagônicas ao invés de duas. São ao mesmo tempo céu e inferno, carne e espírito, fogo e água, Yin e Yang.

O movimento espiral de uma eterna busca de suas concepções humanas emerge em ambas as narrativas na relação da travessia. Os dois autores buscam valores existencialistas às ações mundanas dos narradores e também a exposição da essencialidade da vida e da condição humana. As personagens buscam incessantemente entender a realidade humana na qual estão inseridas, utilizando a melancolia como amparo para que a decifração de suas vidas seja justificada e que toque, de alguma forma, no âmago do leitor, mais precisamente, no sentido de desmistificar a plenitude do ser humano.

O destino e o caminho, tomados nesse ponto pela imagem da travessia são essenciais tanto para a narrativa de Rosa, como também para a de Cervantes. Desde o surgimento e elucubração das imagens míticas até o símbolo de fluir permanentemente do Rio São Francisco ou das andanças dos cavaleiros, a combinação existente entre as duas duplas “realiza dois modos de vida, duas formas de enxergar a realidade. De um lado, a vontade idealística de ser e ver; de outro, a visão penetrante da realidade” (VILALVA, 2011, p. 137).

A relação existente entre todas as personagens circunda o estilo da parceria, mediante uma condução de complementação, denotando-se não a formação de um *Eu* ou *Tu*, mas do *Nós*, criado no amálgama em que “não há a conclamação do Eu sem o Outro”. O uno perde sua expressividade quando na tentativa de moldar duas personalidades esparsas, já que “a semelhança implica uniformidade e monotonia”. Não é possível falar de Riobaldo sem Diadorim ou de Dom Quixote sem Sancho Pança: “[a] experiência de um está, ou foi moldada, no outro. Contar a história de um é saber a história do outro” (VILALVA, 2011, p. 137).

As façanhas contadas ao longo da jornada dos aventureiros, trançadas junto ao desenvolvimento de uma consciência de mundo, juntamente com os postulados da vida – o homem e sua própria natureza – são matérias indecifráveis. São categorizados pelos autores em uma metáfora de movimentação, estabelecendo um conjunto espiralado de integração entre todas as personagens, seus criadores, bem como de todos os leitores.

No mesmo sentido que Watt denota a continuidade do gênero romanesco, as histórias são contadas de forma a retomar a ideia do “não acabado”. Dom Quixote circula em uma enxurrada de sentimentos que ocasiona um conflito psicológico, situa-se em local impreciso e revive suas aventuras cavaleirescas com seu fiel escudeiro como se quisesse abominar a realidade anterior da qual estava inserido, já que nada do que havia passado fazia qualquer sentido para a continuidade de sua vida. Dessa forma, metamorfoseia seu mundo e todos que estão ali presentes para um momento

medievalista, de encantamento e continuidade infinita: “até o fim da injustiça”. Já Riobaldo se utiliza de uma narrativa de intercessão entre o passado e o presente, promovendo temas de contradição psíquica durante essa retomada de suas memórias. Oscila entre suas crenças nas figuras do demônio e de Deus, juntamente com o amor reprimido de seu companheiro de espírito – Diadorim – e toma a abstração da humanidade para regular as estranhezas e os conflitos que permeiam todo o ambiente árido do sertão nordestino brasileiro. Indica, através da contínua busca, em paralelismo ao fluir do rio São Francisco, que todas suas ações remetem a um movimento contínuo e inacabado e desembocam no árduo sofrimento tanto do sertanejo quanto da própria humanidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 3ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1995.

BOLLE, Willi. *Diadorim – a paixão como médium-de-reflexão*. Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

COUTINHO, Eduardo F. *Introdução. João Guimarães Rosa – Ficção Completa*. Vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOLDMAN, Lucien. *A sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 34ª ed., São Paulo: Duas cidades, 2000.

_____. *O romance histórico*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

ORWELL, George. *A Collection of Essays*. Nova York: Mariner Books, 1970.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

VILALVA, Walnice Matos. *Grande Sertão Veredas: amor e homossexualidade. Encontros e Travessia*. v. 1, n. 1, Gráfica e Editora Sanches Ltda., 2011.

WATT, IAN P. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.