

QUESTÕES PARA KATHRIN H. ROSENFELD

Marília Librandi Rocha
(Org.)

Entrevistadores:

Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Lawrence Flores Pereira (UFSC)

Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-Rio)

Marília Librandi Rocha (UESB)

L. ROCHA – Como você pensa a questão da “língua de G. Rosa”, essa operação inventiva de um escritor que amalgama a contribuição de diversas línguas e dialetos para criar o que ele chamava de “a língua do indizível”, com o intuito também de escapar das determinações da “megera cartesiana”, como ele dizia, a partir das extremas e intensas sensorialidade e sensualidade imagética, sonora e rítmica de sua prosa? E, por conseguinte, a questão da tradução de **Grande Sertão: Veredas** e sua recepção segundo o projeto ético-poético de Rosa: “somente renovando a língua pode-se renovar o mundo”?

ROSENFELD - Não lembro mais onde ouvi ou li uma história que me fascinou durante muito tempo, talvez num dos livros do Cassirer, quem sabe, na **História do Egito** de Maspéro... Depois da conquista de Akkad pelos sumérios, foram conservados os livros

sagrados e a língua sagrada continuou a ser usada oficialmente nos rituais, embora a língua dos conquistadores servisse para a comunicação cotidiana. No comentário que tanto me impressionou, falava-se do tremendo treinamento mental que essa duplicidade produziu e da necessidade de constantes traduções de experiências.

Acredito que Rosa tinha noção dessa diferença interior que permite traduzir os conteúdos universais da angústia existencial, das esperanças e dos medos físicos-e-metafísicos. Lembro-me de ter pensado que ele se esforçou para encontrar as transposições desses fantasmas individuais e coletivos, tanto nas falas sertanejas, ou na poesia popular, quanto nos mitos tupis ou gregos, ou ainda nas filosofias ou literaturas européias. Ele criou um idioma novo, mas, ao mesmo tempo, autenticamente brasileiro. Os aparentes “neologismos” e as estranhezas fizeram com que os leitores brasileiros redescobrissem a riqueza da sua própria língua (muito do que parece ser alheio é, de fato, autenticamente brasileiro). Assim, ele integrou as experiências vanguardistas nos hábitos próprios, unindo as formas de expressão mais regionais com um português da cidade e com as línguas de outros mundos. Desta maneira, a sabedoria milenar de outras culturas e as conquistas literárias mais recentes (a livre-associação freudiana e o fluxo de consciência) conservam o sabor autenticamente brasileiro.

O narrador Riobaldo-Rosa defronta-nos com conteúdos específicos (o sertão), ele os traduz para a sua própria cultura, vencendo, graças à nova forma de expressão, as resistências convencionais e a anestesia do hábito (acredito que é isso o que ele quer dizer quando diz que está copiando de um alto original). Ao mesmo tempo em que ele nos abre de novo uma via de acesso ao esquecido, menosprezado em nosso mundo, ele também nos defronta com algo que não se deixa traduzir: com os restos, com aquele halo artístico (que Rosa confunde muitas vezes com o sagrado, bem na tradição do século XIX) que não é passível de ser totalmente descrito e explicitado. O que amamos na poesia tem algum sabor que fica

somente na cor, nos sons e no feitiço original. Conseqüentemente, surge a necessidade de transportar, pelo menos, fragmentos da experiência vivida para a língua da tradução: imagens, sons, fragmentos de outras línguas – as do sertão e as dos outros países do mundo.

Certamente, Rosa teve a esperança de que, renovando a língua, poderíamos renovar o mundo. Mas essa sua esperança tem um marco específico. Ela se mantém nos limites da sabedoria oriental e dos Evangelhos, do Tao e dos poetas-pensadores pré-socráticos, e dos místicos também. Desde Nietzsche e Hölderlin essas formas mais abrangentes do pensamento eram muito apreciadas. Elas abriram a perspectiva para formas de espiritualidade mais atentas à dimensão não-discursiva (ou não exclusivamente discursiva), favorecendo, assim, formas de expressão apoiadas em constelações espaciais e rítmicas (relevos de espaço-tempo que constituem a linguagem). Esse horizonte é importante para a apreciação da obra rosiana, na medida em que ela aceita os limites – e a imensidão – de um corpo físico, descobrindo na permanente re-organização da corporeidade a essência espiritual própria das coisas elas mesmas. Assim, a pedra, o burrinho, o boi, podem aparecer, repentinamente, como revelações da eternidade, do absoluto. Os mestres Zen e todos os sábios (e os loucos) rosianos sabem o quanto a modificação da postura – falo da postura do corpo no espaço, da coisa corporal concreta – modifica a pessoa, a atitude existencial e moral, o sofrimento e o prazer de estar vivo. A linguagem artística, como os sistema dos gestos e das posturas, é apenas um dos modos de configurar os elementos concretos da nossa existência. As grandes imagens do Rosa – o sertão dentro da gente, o corpo enquanto raiz da alma, por exemplo, ou a identificação do autor-narrador com um crocodilo ou com um burrinho – não têm um sentido alegórico-cerebral, mas requerem da parte do leitor ou do interlocutor uma disponibilidade, uma abertura para entrar na experiência vivida de estar no espaço de outro modo, para mover-se de diversos modos nas veredas da vida.

Dito isto, não devemos esquecer, entretanto, que Rosa não tem pendores “hippies”. Ele escreve suas fábulas e parábolas “metafísicas” num mundo estigmatizado (na própria linguagem) pelas descobertas da psicologia, como da biologia moderna, isto é, num mundo que modificou decisivamente as concepções tradicionais do espaço e do tempo e, portanto, da *Lebenswelt*, do mundo vivido (espacial e concretamente) pelos homens. Foi Uexküll quem forneceu as minuciosas descrições dos mundos-vividos de seres “negligenciáveis”, descrevendo o horizonte realmente vivido do carrapato, do mosquito, sugerindo que também o mundo e o horizonte “espiritual” dos homens é nada mais do que uma constelação particular dos corpos no espaço. Uexküll foi um dos autores que tiveram grande impacto sobre Heidegger, que transpôs essa nova visão para a reflexão filosófica sobre o físico e o metafísico¹. Sua filosofia começou a focar a simultânea plasmação do espírito-corpo (ou do espírito/Ser tomando corpo) no espaço-tempo. Por isso, Heidegger coloca no mesmo plano (ontológico) as coisas e as categorias do pensamento. Eu acho que G. Rosa tinha muita afinidade com o “pensamento mito-poético”, ou seja, com a filosofia em forma de poesia (sagrada), e ele admirava, por esse intermédio, a postura de Goethe, a descoberta de Freud e, também, as inovações lingüísticas de Heidegger (que, muitas vezes, procuram derivar categorias filosóficas de termos designando posturas no espaço). A radical renovação da linguagem filosófica heideggeriana visa a uma transformação da metafísica abstrata dentro do próprio tecido da linguagem. Heidegger (como Rosa no domínio da imaginação poética) tenta dissolver a separação rígida entre a vida real e a verdade, ambos procuram explorar os liames sutis que fazem do corpo vivendo no espaço e no tempo a própria trama na qual aparece o Ser ou, dito heideggerianamente, a trama na qual o Ser está-aí/é-aí (está-e-é-aí).

¹ Sem esquecer, é claro, a **Fenomenologia do Espírito**, de Hegel, que preparou o terreno, mostrando não somente os engodos da certeza sensível, mas também o valor da aparência que nos fornece os pontos de apoio materiais, os momentos concretos necessários para a representação e o movimento pensante.

A metáfora da “megera cartesiana”, o desgosto que Rosa sentia com os críticos demasiadamente intelectuais, alude a essas pretensões intelectuais de dominar a *res cogitans* e de subjugar a *res extensa*. Quando ele fala da metafísica do sertão ou do gosto especulativo dos sertanejos, está se referindo ao pensamento dentro das coisas concretas.

O problema é saber o quanto podemos realmente mudar a linguagem, sem correr o risco de cometer graves equívocos e erros históricos. Heidegger é um bom exemplo para as confusões lastimáveis criadas pela tentativa de forjar uma nova linguagem filosófica não metafísica. Rosa falou disto uma vez numa entrevista com G. Lorenz.

Como escritor eu devo prestar conta de cada palavra, pensando-a até o ponto em que ela se torna novamente vida. A linguagem é a porta para a infinitude, mas ela está, infelizmente, sob uma montanha de cinzas. Devo remover este entulho. Uma vez que a linguagem é a expressão da vida, eu devo constantemente “cuidá-la” (*umsorgen*). Aí tem um eco de Heidegger. Este erigiu sobre sua sensibilidade pela linguagem toda uma filosofia estranha, mas, eu acho, ele deveria ter ficado com a linguagem.

Não sei se essa observação alude, para além da filosofia, também à malograda tentativa heideggeriana de transformar o impacto estético da linguagem em pensamento, na esperança de tornar o discurso eficaz no mundo real. Mas, com certeza, o pendor metafísico-contemplativo de Rosa tem a ver com os perigos da recuperação prática e ideológica do potencial poético da linguagem. Por isso, Rosa atribui aos “sertanejos” (à gente do sertão mineiro e a si mesmo, mas também a Goethe, Dostoievski etc.) o pendor valorizado da “especulação” contemplativa. A opção firme e deliberada do não-engajamento ideológico contrasta com as idéias de Heidegger na sua *Rektoratsrede*, como também com as palavras de ordem das gerações pós-45, cujo engajamento tem fortes traços reativos. Para quem observou a Alemanha entre 1933 e 1938, ficou dolorosamente

claro o quanto as linguagens da filosofia e da literatura são maleáveis e o quanto era ilusória a esperança de Heidegger de que a ideologia da “gleba e do sangue” do partido que assumiu o poder em 1933 ia se deixar guiar pelas descobertas de um questionamento filosófico. Há uma fronteira escorregadia não apenas entre o sublime e o ridículo. Rosa chegou na Alemanha em 1938 e viu o quanto é tênue também a divisória entre o sublime dos discursos filosóficos e sua aplicação com fins atrozes (me refiro ao uso que se fez na época de Nietzsche e de Hölderlin). Certas passagens da obra de Heidegger, seu estilo às vezes demasiadamente solene, quase entorpecente, a altivez empoleirada do seu gesto encaixam-se, infelizmente, muito bem nos padrões estilísticos da ideologia desta época.

Insisti nesse aspecto estilístico porque ele pode parecer como que um detalhe sem importância. No entanto, é nesses “detalhes” que pode vir à tona toda a diferença. Quando Rosa se inspira no Tao ou no Zen budismo, suas figuras adquirem uma simplicidade ao mesmo tempo elevada e “chã”. O “Burrinho Pedrês” revela: o que é um burrinho, nada mais nada menos. Essa revelação da espiritualidade dos seres tem um frescor totalmente diferente das névoas de incenso que exalam as ponderações de Heidegger sobre a *Lichtung* do Ser... Para melhor compreender a grandeza de Rosa, seria interessante saber como ele se situava entre Heidegger (que ele trata com pinças, apesar da admiração) e seu contemporâneo austríaco, Robert Musil. Será que ele conhecia as reflexões deste último sobre o perigo dos estados estéticos provocados pela aura intangível da linguagem poética?² Rosa inscreveu seu pendor lírico num molde épico e mantém uma forma “romanesca” voltada para a reflexão. Seus personagens apresentam *pendants* romanescos dos

² Seja como for, Rosa compartilha com Musil uma desconfiança aguçada com relação aos líderes carismáticos. Cf. uma das anotações de Musil (TB, I, 896), logo depois do *Anschluss*, no [verão 1938: “Muito tempo antes dos ditadores surgirem na realidade, nosso tempo já produziu sua veneração espiritual. Vide Stefan George. E também Kraus e Freud, Adler e Jung. Vejamos ainda Klages e Heidegger. O denominador comum é provavelmente um desejo de domínio e liderança, saudades pela essência do salvador. Será que há traços comuns dos líderes? Por exemplo, valores firmes sob os quais, entretanto, podemos pensar coisas bem diferentes....”

caracteres dramáticos da tragédia shakespeariana e não podemos esquecer que Rosa escreve **Grande Sertão: Veredas** nas décadas do pós-guerra, quando a crítica anglo-saxã recupera Shakespeare para uma reflexão sobre os *embroglios* psíquicos, morais e políticos. É nesse mesmo contexto (embora durante a guerra) que Musil optou pela prosa ensaística, na qual os efeitos poéticos estão mantidos no prumo pelas linhas claras da reflexão. Acredito que essas balizas são interessantes para avaliar o engajamento de Rosa, sua afirmação de escrever “contos críticos”, por exemplo. O que está em jogo é a rejeição de todo tipo de dogmatismo e, em particular, a doutrinação recuperada da arte em nome de ideologias da “mudança”.

L. ROCHA – Ao ler seu livro **Os Descaminhos do Demo**, de 1993, notei a altíssima qualidade de sua perspectiva, e o seu texto, juntamente com o de J. A. Hansen (**OO – A Ficção da Literatura**), estiveram presentes de modo mais próximo no estudo sobre Rosa que eu então elaborava. Relendo-o, agora, percebo novamente a fineza de muitos momentos “epifânicos” de sua análise, e indago: a) qual o possível impacto na filosofia de uma literatura que se apresenta como contra-filosófica, como diz você, ao apresentar uma “especulação paradoxal, paralógica e subversiva em relação aos conceitos consagrados da racionalidade ocidental” (p. 50)?; b) como filósofa, você mora na literatura ou, como dramaturga, habita a filosofia?

ROSENFELD - Queria primeiro esclarecer um detalhe: não sou uma filósofa. Dei-me ao trabalho de seguir à risca os conselhos que o R. Musil dava a si mesmo – sempre procure ter clara a diferença entre os discursos filosóficos e a arte, nunca faça na arte o que poderia ser feito com conceitos, etc. Acho isso muito importante, sobretudo para os críticos de arte e para os professores de literatura. A diferença aparece quando sabemos e sentimos o que é possível fazermos com o discurso (filosófico, científico, etc.) e o que acontece quando há efeitos e experiências no domínio estético e poético (a era dos manifestos dos artistas do século XX obscureceu

– deliberadamente? – essa diferença). A arte sempre mescla essas duas dimensões. Por isso é preciso estudar filosofia, porém mantendo clara a especificidade artística que visa a complicar o que é evidente e distinto no pensamento. A arte se expande nos limbos que escapam às possibilidades do conceito e às deduções discursivas. É a arte que nos lembra sempre de novo que existem “coisas” como a morte, a vida, o sofrimento e a alegria, isto é, “realidades” que escapam a qualquer explicação...

O que a poesia fez durante milênios foi, primeiramente, organizar realidades como o medo e a alegria. Depois das organizações míticas e da reflexão mitológica, ela começou a “desconstruir” as convicções rígidas, os dogmas religiosos e, posteriormente, as doutrinas filosóficas. Hegel ilumina esse trabalho do conceito na construção artística da realidade. Muitos artistas e críticos se debruçaram sobre essa visão da arte, e Rosa, consciente ou inconscientemente, compartilha a idéia de que a literatura é uma forma de pensamento, uma filosofia. O sertanejo, diz Rosa, tem o gosto de especular idéias, ele é próximo dos místicos. O que Rosa quer dizer com isto? Os movimentos místicos estão, geralmente, apoiados em imagens, ou melhor, na intensidade da experiência simultaneamente física e espiritual de “objetos” poéticos. A rosa mística é um dos exemplos que se tornou um símbolo dessa outra realidade. Isso não tem nada de esotérico, mas significa, simplesmente, que há certas formas (estéticas-e-espirituais) de ver e sentir que liberam e “limpam” nossos sentidos embotados, seja por conceitos, seja por sensações complicadas demais. Nesse sentido, a arte, como a experiência mística, contesta as doutrinas demasiadamente consolidadas e redescobrem as verdades essenciais a partir de experiências singulares que trazem o Espírito, a Verdade, Deus, de volta para o mundo concreto. A “especulação” dos sertanejos rosianos toca nesse processo.

Rosa, com certeza, deve ter gostado de alguns dos trocadilhos de Heidegger que salientam a consistência “crítica” da arte e da

literatura. Por exemplo, a idéia do “cuidado”, da “guarda” (idéia de um manusear concreto) que leva à verdade. A obra poética percebe, isto é, torna verdadeiro (*bewahrt*) o que é... coisas do gênero. Uma coisa que me parece convincente na escorregadia obra de Heidegger (e que também é encontrada em Nietzsche): as grandes obras de arte burilam o nosso olhar, nos ensinam a escolher o melhor, a sermos mais criteriosos. E isso corresponde ao sentido etimológico do “filosofar” (embora não, necessariamente, à filosofia técnica de hoje): distinguir, descrever com precisão são formas interessantes de amar o saber. Quando percebi, no meu estudo da tragédia grega, onde começa a produção de efeitos irreduzíveis a sentidos conceituais, senti a necessidade de fazer dramaturgia (a encenação de **Antígona**), a fim de encontrar o equilíbrio entre a expressão filosófica e a coisa puramente poética, musical, do drama.

L. ROCHA - Realçando o trabalho mimético, em oposição às leituras realistas da obra de Rosa, você apresenta o que é, do meu ponto de vista, o cerne principal de **Grande Sertão: Veredas**: “A verdade de Diadorim não se encontra no nome Deodorina, nem no seu ser-mulher. A sua verdade está no campo da ficção, do fingir, do jogo do fazer-aparecer-aquilo-que-não-é” (In: **Os Descaminhos do Demo**, 1993, p. 182). Então, lendo literalmente, se a “verdade está no campo da ficção”, Rosa inverteria o jogo, mostrando nietzscheaneamente que o fingimento ou o engodo estariam nos discursos dos outros saberes que esconderiam “aquilo que não é”?

ROSENFELD - Quando escrevi o primeiro livro, as abordagens da dimensão realista, sociológica, épica de **Grande Sertão: Veredas** estavam muito presentes, tanto nas universidades quanto na minha mente. Por isso, achei útil entrar na “brecha”, elucidando certas técnicas narrativas pouco comentadas. Mas não vejo nenhuma incompatibilidade, nenhuma oposição entre a abordagem “realista” e a do “trabalho mimético”, muito pelo contrário: sem o último você não chega ao primeiro e vice versa. Entre os aspectos que me chamaram a atenção, encontram-se o jogo onomástico (a distribuição

de nomes luso-brasileiros, tupi, greco-romanos, etc.) e o jogo com o nome Diadorim-Deodorina. Contrariamente ao que a maioria dos meus alunos e interlocutores sempre afirmam, eu acho que Rosa não quis “justificar” o amor de Riobaldo revelando, no final, que o Reinaldo-Diadorim era, “na verdade”, uma mulher. O romance não mostra que Riobaldo, na verdade, sempre amou uma mulher. Se não, Riobaldo não diria que esse seu amor “se desencantava num encanto tão terrível”. O que importa, para mim, não é a charada homo ou heterossexual, mas a bissexualidade psíquica, a indeterminação do ser humano. Para Freud, as formas maleáveis da sexualidade humana representam uma abertura análoga à da própria representação. Nesse sentido, essa charada é, apenas, uma faceta (a faceta sexual) do problema do amor, da arte e da vida humana que dependem inteiramente da imagem que fazemos de nós mesmos e do mundo. Quando amamos, quando achamos algo belo, quando sentimos que estamos (e somos) vivos, já não estamos mais totalmente na realidade, mas acrescentamos algo ao real. Esse acréscimo tem um elo íntimo com o Belo (na sua realidade irreal ou ideal), com um “outro estado” que Kant chama de “favor”.³

Por isso, acredito eu, Rosa confia simultaneamente nas coisas físicas e meta-físicas. Por isso, também, ele não se constrange com temas regionais, nem com motivos que podem parecer anacrônicos aos intelectuais cosmopolitas. Rosa vê claramente os elementos

³ De Kant à lingüística moderna e à psicanálise refletimos muito sobre a importância da imaginação para o conhecimento, sobre a construção da realidade através da representação. Heidegger procurou valorizar a idéia kantiana do “favor”, de uma atitude místico-estética que surge do equilíbrio, da equidistância entre a percepção receptiva e o élan ativo de apoderar-se da coisa percebida. É esse, na essência, o “prazer desinteressado” que suspende a representação (graças ao prazer) num espaço *sui generis*: ela não depende mais totalmente do objeto, nem das nossas categorias ou necessidades. Sem esse outro espaço (estético, poético, “favorável” à pulsação vital do aparecer e do desvanecer), a representação nos fecharia numa prisão asfixiante, vinculada a objetos referenciais, ou então num mundo oco, como vácuos, sem realidade nem vida. Baudelaire transformou em lírica a floresta de signos que nos lançam no tédio, Eliot e Pound se queixam líricamente das cascas vazias que são nossas representações, Freud nos explica o sofrimento neurótico como errância nas imagens resultantes das vicissitudes da pulsão reprimida e “esquecida”, que retorna como fantasma vazio. E o gênio de Rosa conseguiu transformar tudo isso numa experiência autenticamente vivida, numa aventura brasileira e sertaneja que nos faz sentir intensamente o que é “viver” – o volume da vida, do sofrimento, da alegria (corporal e espiritual), não um problema intelectual.

anacrônicos do mundo contraditório no qual ele vive. Ele, provavelmente, concorda com as críticas de Euclides, de Paulo Prado e de tantos outros ensaístas. Mas, enquanto poeta e escritor, ele prefere tirar partido daquele espaço “favorável” da disposição estética, no qual todos esses elementos recebem o frêmito e a ressonância poética. Ele se atém ao que outros consideram condenáveis sinais do atraso e explora suas virtualidades intrínsecas. Quando representa amizade e amor entre dois jagunços, ele elabora tanto o problema da bissexualidade como procura superar os estereótipos da representação da mulher na literatura brasileira. Rosa pega carona no tema folclórico da donzela guerreira e na imagem medieval do amor-morte para explorar uma das experiências que todos nós fazemos quando envelhecemos: a descoberta (que coincide com a perda) dos fantasmas e das ilusões que conferem à realidade seu volume, sua cor, seu encanto. Otacília, por exemplo, sofre a perda dessa aura – a esposa que reza, enquanto Riobaldo ruma, me dá arrepios –, ao passo que o narrador (a técnica narrativa) procura conservar intacta a aura cintilante de Diadorim. O amigo dos múltiplos nomes é um “fantasma”, uma “imago” na qual podem se confundir sentimentos diversos, como o amor e a amizade por um homem valente e violento, ternura pelas mãos maternas e delicadas, admiração pela beleza dos olhos claros e de um rosto alvo, gratidão pela proteção e pelos cuidados etc. Com isto, Rosa se aproxima um pouquinho de ponderações bastante filosóficas sobre o amor – daquela tradição que vai de Santo Agostinho e de Montaigne a Flaubert, Proust e R. Musil. No final de **Tonka**, Musil coloca na boca de seu herói que, no sonho, sabemos que o amor “é uma luz que colocamos atrás da pessoa amada, que amamos mais essa luz do que a pessoa. Mas na vida não admitimos isso totalmente”. É a isso que me referi com aquela frase que você cita. Mas hoje, não falo mais assim. Foi bom você me perguntar sobre isso, o que me obriga a ser mais precisa, menos entusiasta e encantada. Nesse sentido, caberia também uma

investigação das razões (sociológicas, imaginárias) que podem levar uma menina do sertão (ou seus pais) a travestir-se (ou travesti-la) como jagunço.

L. ROCHA – Sobre a relação de Riobaldo com o doutor da cidade, você diz, no Prefácio a **Os Descaminhos do Demo**, que caberia ao senhor estabelecer as “pontes hermenêuticas” para interpretar a “nebulosa” da narrativa riobaldiana, sua “errança”, a partir da distinção entre discurso poético (contar) e explicitação especulativa (saber). No entanto, ao final, seu texto sugere que o redemoinho da fala de Riobaldo desconstrói a cada momento essas mesmas “pontes”, pois não permite que a leitura se feche, nem qualquer conciliação. Nesse caso, como situar a interpretação e qual postura o leitor/crítico deve assumir diante do silêncio imposto ao doutor pelo discurso ironicamente ignorante de Riobaldo?

ROSENFELD - Sim, o segredo e o silêncio são os dispositivos poderosos para a criação poética do encanto. Até certo ponto, a crítica tem que respeitar esse *topos* secreto. Por outro lado, o senhor é o *alter ego* do leitor e do crítico e eu acho que a crítica tem que descrever, mas também desdobrar o segredo, construindo e imaginando analogias e diferenças entre as tensões do texto poético e os conflitos da realidade na qual vive o leitor. Insisto nos conflitos e nas tensões da poesia, porque eu acredito que a arte não procura as conciliações. Mesmo quando elas acontecem, quando a literatura dá a entender qual seria o sentido ou a solução de uma situação, essas indicações são, sempre, muito precárias – sobretudo no sertão e na matéria vertente do Rosa. A obra rosiana é, como diz o próprio autor, algo como uma lenda ou até um poema. Portanto, Rosa não representa um panorama sociológico histórico, **Grande Sertão: Veredas** não retrata os problemas do latifúndio, nem o processo de modernização do Brasil, mas tão somente a repercussão vivida por uma figura singular de certas virtualidades dos processos históricos. Nesse sentido, a crítica literária tem que aceitar o frêmito e a irradiação da obra, descrever as múltiplas facetas e indicar seu ponto de

convergência. Esse ponto de convergência não nos dá uma interpretação determinada, mas algo como a amplidão da curva de uma hipérbole, cujas hastes se “perdem” no infinito.

No meu segundo livro **Desenveredando Rosa**, voltei para o trabalho (infinito) da crítica. Descrevi e construí possíveis pontes entre o mundo de Riobaldo e a realidade do sertão, tal como ela aparece nos escritos dos pensadores brasileiros, além das pontes com a realidade ficcional e histórica de escritores e poetas estrangeiros. A crítica nasce da impossibilidade de aceitar simplesmente o silêncio, o vazio. Ela o preenche com razões. Mas é bom nunca esquecer que a beleza desta obra reside na arte de manter intacto o vórtice vazio do redemoinho. Nesse, a hermenêutica não consegue avançar.

L. ROCHA – Em diversos momentos de **Os Descaminhos do Demo** seu texto explicita o que seria a “essência da ficção”: figuração de um “algo” indeterminado, inominável, fundo escuro, “matéria vertente” da condição humana como um saber específico que configura “a ‘epifania’ do aparecer da verdade no desaparecer do nome, do significante dizível” (p. 182). A literatura de Rosa, então, se apresentaria como continuamente transcendente, favorecendo uma relação admirativa e extática do leitor com o texto ao realçar o incognoscível?

ROSENFELD - Você tem razão. No primeiro livro que escrevi sobre Rosa, essa experiência epifânica foi predominante por duas razões. Primeiro, porque eu entrei de modo privilegiado em **Grande Sertão: Veredas**: desconhecendo o Brasil e o português (li o livro na França, antes de aprender português, e de ter vindo para cá) eu conheci algo comparável à errância do Riobaldo. Fui jogada – joguei-me num universo lingüístico e imaginário sem dominar as regras e os costumes, fui aprendendo a língua e a cultura de modo “ingênuo”, fazendo o caminho e, com isso, conheci algo da experiência dos “meninos”, dos “loucos” e dos “desamparados” que Rosa privilegia como via de acesso a uma outra forma de conhecer o mundo (no que ele segue outros autores como Dostoiévski, em **O**

Idiota, ou Kafka, em **O Foguista**). É claro que, por essa via, um leitor tem mais chances de experimentar encantamentos e desencantamentos intensos. Falando nisso, me dou conta de por que o gosto da leitura – quero dizer, o encantamento – tende a diminuir hoje: com as literaturas fabricadas especialmente para as categorias infanto-juvenis, paramos de lançar os jovens nas aventuras literárias dos grandes romances que são, no fundo, um pouco complexos “demais” para os jovens e, por isso, criam aquelas bolhas de sombras e luzes que têm um grande potencial de encantamento. Minha leitura de **Grande Sertão: Veredas** era uma leitura “à toa”, como as leituras da juventude, ela me fez saber coisas antes de eu compreender racionalmente o país, os problemas sociais e políticos, de forma que a vida e a obra (a minha e a do Riobaldo, descobrindo o sertão do Brasil e do mundo) se retro-alimentavam constantemente durante minha aculturação.

Acrescente-se a isso o fato de, ainda muito jovem (me lembro de uma conversa que tive com 15 anos), eu ter a nítida sensação de que a vida é uma ficção, de que, constantemente, escolhemos determinados papéis e modelos, gestos e expressões, quando poderíamos ter escolhido tantos outros. Isso é, provavelmente, uma das razões (e conseqüências) de minha mobilidade e fácil adaptação em outras culturas. Rosa e seu herói Riobaldo também cruzam muitas fronteiras culturais, mesmo que seja dentro do sertão. A relação amorosa com a língua e com as diferentes línguas, o gosto de (se) traduzir e transferir para outros países era algo muito meu. Falei um inglês excelente com 13-14 anos e nunca me esqueço o encantamento que me causou a simples frase de uma elegante senhora irlandesa: “Would you like a cup of tea”. Não era o conteúdo, mas a coloração da voz, o gesto e o cerimonial que me encantavam. É claro que, por baixo desse encanto, há um potencial muito forte de estranhamento, de desagrado hostil. Mas quando a gente aprende cedo (ou quando somos obrigados) a transitar entre culturas e línguas, fica mais fácil superar esse choque de alteridade

e isso cria a chance de entrar nesse limbo do encantamento-e-estranheza. Senti fascinada que, com esse convite para o chá, eu já tinha entrado num universo completamente diferente do alemão da minha Salzburgo. Com **Grande Sertão: Veredas** abriu-se de novo esse tipo de universo “encantado”.

Isso favorece, evidentemente, aquilo que você chama de relação admirativa com o incognoscível. Como nas relações amorosas, há, aí, um balão de ilusão. Mas não é mera ilusão: há algo de real nessa intensa e encantadora sensação das diferenças. É preciso acrescentar que o inominável não é uma essência metafísica, religiosa ou oculta – pelo contrário, isto é uma experiência “estética” muito concreta e real. Trata-se de uma experiência bem lúcida da concretude específica, do sabor, do tom, do perfume das coisas particulares, daquelas atmosferas inimitáveis que fazem com que as coisas, as obras, as pessoas sejam inimitáveis e únicas. Esse encantamento tem dois lados: de um lado, ele cria uma relação amorosa de entrega, que apaga e diminui a atitude crítica. De outro, ele é, somente, um halo, uma certa luminosidade que permite assimilar todos os detalhes e suas configurações precisas e, com o tempo, o “inominável” encanto aguça novamente a distância crítica, a visão lúcida das diferenças – às vezes até ressurge uma certa dose de rejeição, de estranhamento hostil.

L. ROCHA – Se achar pertinente, que relação pode haver entre a androginia de Diadorim (como o ser da ficção) e a ausência de feminilidade no sertão (sua dimensão trágica)?

ROSENFELD - Acho isso um ponto importante. A imagem da feminilidade tem na literatura brasileira um leque muito pequeno de facetas. É muito semelhante à imagem feminina na literatura alemã dos tempos de Goethe, na qual a mulher aparece em papéis muito convencionais como: virgem, esposa, prostituta, virago. Os franceses já criticaram essa “pobreza” do “eterno tricô” (paródia do “eterno feminino” goetheano). A androginia de Diadorim, como também a aura quase mítica das damas, ou deuses, da libertinagem de Hortênsia e Maria da Luz, são lances muito felizes que permitem

a G. Rosa escapar de um imaginário erótico e feminino bastante estreito. É importante destacar que ele “escapa” dentro das possibilidades – e dos limites – tipicamente brasileiros, e nisso consiste a verdade de sua arte.

F. PEREIRA - Kathrin, você é uma admiradora incondicional do intrincado bom-senso de Musil, do seu *exoterismo* avesso às “fantasiações” teóricas ou românticas que permeiam a modernidade adiantada e que podem ser resumidas pelos nomes e escolas, todos esdrúxulos e cômicos, que freqüentam o salão da irrequieta Diotima, a dama preciosa de **O Homem sem Qualidades**. No entanto, você, sempre, se surpreendeu que alguns tropeçassem, sobretudo sócio-críticos, ao dizer que seu trabalho tinha um teor *esotérico*.

ROSENFELD - Na crítica literária atual, *esotérico* e *metafísico* são termos usados, geralmente, num sentido pejorativo, como sinônimos de “fechado” ou “incompreensível”, “ultrapassado” ou “ignorante das implicações sociais e políticas”. Nesse sentido, realmente fiquei surpresa quando meu primeiro livro sobre Rosa foi taxado de *esotérico* e ignorante da contribuição que a obra de Rosa faz para a constituição da identidade brasileira. Devido à minha formação na França – estudei com Le Goff, que reunia nos seus seminários uma verdadeira equipe interdisciplinar e repetia cada segunda-feira: “A nova história é boa, mas a erudição é tudo!” – eu estava bem familiarizada com a sociocrítica e com seus desdobramentos na Nova História francesa (Duby, Le Goff).⁴ Nesse ambiente, o primeiro cuidado dizia respeito à definição do ângulo de observação. Minha condição de estrangeira, sem pretensões de brasilianista, já definia meu ângulo com relação a Rosa. Ainda mais que, em 1984, quando cheguei no Brasil, as análises sociológicas de Machado de Assis e de G. Rosa já estavam bem consolidadas e eu as considerei como tarefa cumprida. Por isso, meu primeiro livro, **Os Descaminhos do Demo**, se ateu a um enfoque específico, ainda não explorado

⁴ Na antropologia histórica de helenistas como Vernant, Vidal Naquet ou M. Détiene, na filosofia de Foucault, Derrida e na psicanálise de Lacan.

pela crítica brasileira: o diálogo de **Grande Sertão: Veredas** com as estruturas mentais da mitologia e da filosofia, e a intertextualidade com a narrativa cristã medieval (vidas de santos, lendas, causos, romance), o romance de formação e as tentativas dos pré-românticos de recriação do núcleo trágico. Essa contribuição não se contrapunha aos estudos já existentes, mas visava a acrescentar a eles um outro aspecto.

Depois desse primeiro livro, escrevi inúmeros artigos sobre a realidade social e política na obra de Rosa. Acredito que os críticos que qualificaram meu trabalho como “esotérico” desconhecem esses artigos, que investigam os elos concretos da arte rosiana com os historiadores, antropólogos e cientistas políticos da primeira metade do século XX. E temo que eles desconheçam, também, meus livros sobre literatura medieval e tragédia, que sempre abordam a criação estética na encruzilhada de estruturas econômicas e políticas, sociais e religiosas. Se dei uma ênfase particular à experiência da morte e às dúvidas existenciais de Riobaldo, isto se deve ao fato de que o autor, G. Rosa, atribui à experiência metafísica (na qual se confundem, como no século XIX europeu, as experiências do sagrado e da beleza) um peso pré-dominante. Esse aspecto “metafísico” é um fato, uma realidade – exatamente como as estruturas políticas e econômicas, sociais e jurídicas!

Sim, pode parecer um paradoxo que eu ame Rosa, quando meus preferidos são narradores como Flaubert e Musil. Rosa pode parecer ingênuo ao lado daquele olhar lúcido que não deixa passar as ilusões da crença, do sentimento e do pensamento. Mas eu tenho que acrescentar que os amo como antídoto contra o perigo da sentimentalidade, da pieguice e das atitudes doutrinárias ou ideológicas do pensamento – e isso é algo muito rosiano. Rosa conseguiu dar um prumo grandioso a uma série de motivos e pendores que, no regionalismo, tendem a despencar. Em outras palavras, o bom senso de Musil e de Flaubert é meu aliado contra o perigo da minha própria sentimentalidade, pieguice e rigidez doutrinária

– eu chamo isso de “minha alma de empregada”, aquilo que (em todos nós) há de demasiadamente ingênuo e primário. Rosa pode parecer mais ingênuo e menos duro que Musil e Flaubert. No entanto, os três têm uma sobriedade que evita a cilada de Maupassant, cujo sarcasmo vê o mundo de fora, como uma espécie de zoológico lamentável da mesquinhez e da estupidez humana. Eles são admiráveis para mim, porque conseguiram conservar, no meio do mais aguçado olhar crítico e nas entrelinhas de novas técnicas analíticas da narrativa, a essência do poético, do estético e do sagrado. “Madame Bovary, c’est moi!”, diz Flaubert, sem temer se associar com uma histérica provinciana, que não domina os modos de expressão do grande mundo artístico e intelectual, social e político de Paris. E, como ele, também Musil detecta na empregada Tonka o mistério da música e do amor, ao passo que o beletrismo de salão cultivado por Diotima lhe provoca o tédio mortal das convenções mecânicas.

Acho que o seu adjetivo “exotérico” significa: abertura da arte à realidade e ao conhecimento, em contraposição ao fechamento hermético das crenças e doutrinas “esotéricas”. Rosa (como Flaubert ou Musil) exige uma abordagem exotérica – primeiro, porque eles pertencem a uma tradição rica, que vem do século XIX –, uma tradição de artistas que refletem artisticamente sobre os grandes problemas do seu tempo. O trabalho analítico pode anteceder, na forma de pesquisas minuciosas, investigações positivistas, adaptação da arte às novas ciências ou formas de expressão. Mas todos eles recusam o deslocamento radical das vanguardas e o ludismo gratuito. Eles continuam acreditando, contra o seu tempo, na beleza, no amor e na essência poética como “acazos” necessários: iluminações que se abrem num estado análogo ao destino que, também, é o encontro de um sujeito criador e aberto com algo que, normalmente, nos escapa. Segundo, o distanciamento crítico do adjetivo exotérico aparece, também, na atitude ponderada frente aos conflitos do velho mundo com a modernidade, das antigas monarquias com os movimentos de emancipação, as ideologias subversivas e as ações

revolucionárias. Rosa se situa numa encruzilhada análoga. Ele compartilha com Dostoiévski, Kafka, Musil e Flaubert um sentimento intenso de perda. A erudição criativa os lança numa sensação atroz de desperdício e a arte destes autores é um trabalho de luto por tudo aquilo que tem que ficar para trás com a vinda dos novos tempos. É nisto que está o segredo “conservador” desses artistas: o progresso para eles precisa salvar a essência entre os escombros do passado para não construir novas formas desalmadas.

Mas esse conflito se depara com outro – o da arte moderna que, no caso das vanguardas, procura romper mais profundamente, pondo em jogo a integração da arte nas convenções sociais que asseguravam seu reconhecimento. Rosa acreditava, como Musil ou como Kandinsky (com quem tem em comum certa veia metafísica), que inventar meios de expressão artística era uma contribuição ética e política, porque a arte recria os elos vivos entre as novas e as antigas formas de estar no mundo.

Trabalho de luto: não há um progresso linear que simplesmente substitui velhas formas por novas, mas cada passagem cultural e artística requer um trabalho de elaboração da perda, um trabalho que suspende (no sentido de destilar), torna novamente maleável o que era e, assim, permite o vir-a-ser de algo novo.

F. PEREIRA - Há uma diferença notável entre os **Descaminhos do Demo** e sua coletânea de ensaios **Desenveredando Rosa**: se, no primeiro, você aceitava o enigma **Grande Sertão: Veredas** enquanto tal e o buscava interpretar sem anular seus paradoxos internos, no seu novo livro você recua estrategicamente a uma posição observatória mais distanciada, que lhe permite ver Rosa trabalhando, matutando, reagindo (às ocultas, sempre) diante de modelos que estão no ar imaginário e conceitual de seu tempo. Autores como Oliveira Viana, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda – assim como o genial e esquecido Simões Lopes Neto – surgem dialogando de algum modo com Guimarães. Valéry dizia que um autor se mede pelas suas rejeições.

Quais eram as de Rosa? E quais eram suas aquisições de coração? Parece existir um momento em que as contradições de partida foram anuladas?

ROSENFELD – Há várias questões nessa sua pergunta. Começo com a primeira parte – aceitar o enigma –, recuar para uma posição mais crítica. Acredito que você me atribui uma posição mais soberana do que tenho. Meu primeiro trabalho sobre G. Rosa foi o resultado de minha posição muito ambígua de crítica literária com certas competências (conhecimento de estruturas míticas e imaginárias com as quais a arte de Rosa dialoga) e de forasteira. Nessa última posição, eu menos “aceitava” o enigma de Rosa, mas me agarrava a ele como a uma tábua da salvação. Não sei se os brasileiros conseguem perceber o quanto é difícil a aculturação de um estrangeiro no Brasil. Como o país é acolhedor, caloroso, cordial, e projeta para o europeu uma imagem idealizada, um apreço exagerado das culturas alheias, a pessoa que vem de fora, muitas vezes, nem sequer consegue perceber quais são os rituais iniciáticos, as regras do jogo da sociabilidade brasileira. Com o estrangeiro, fala-se mais do que o Brasil não é, deveria ser, nunca será, do que do Brasil real, da sua história e da sua razão de ser assim. Com isso, o estrangeiro se parece um pouco com a figura que Musil criou para o início de seu romance **O Homem sem Qualidades**: ele tende a considerar, como Ulrich, quando entra no palácio imperial em Viena, que tudo o que está aí são restos de um universo obsoleto e fadado a desaparecer já, já. E como o herói de Musil, eu levei muito tempo para desfazer a ilusão – sugerida pelos próprios brasileiros – de que os ideais dos quais falamos são realmente o que move nosso mundo. Nesse plano, **Grande Sertão: Veredas** foi muito importante para minha adaptação. Senti, de imediato, que esse era um grande romance, ele me proporcionou um forte encantamento, além de um elo de ligação com minha cultura de origem: os elementos míticos, os motivos medievais, o prazer da estrutura épica facilitaram a entrada no universo desconhecido. Sem me dar conta, recebi da leitura de

Rosa uma privilegiada perspectiva que dirigiu meu olhar sobre o Brasil. Foi imensamente importante a segurança com que G. Rosa dá forma ao que ele considera importante para a cultura brasileira – o popular, mas também todo tipo de erudição, o autêntico rural e regional, mas também a sofisticação dos melhores pensadores brasileiros, a tradição épica e lírica luso-brasileira, mas também as técnicas dos melhores ficcionistas da literatura universal. A importância desse olhar não era simplesmente literária. Rosa foi uma baliza para que eu não acreditasse demais nas promessas redentoras. Com muita naturalidade, ele me levou a duvidar um pouco daquelas promessas de progresso “radical” que, aqui, fazem parte das atitudes juvenis-e-messiânicas. Foi Rosa quem me fez descobrir os ensaístas, Euclides, Gilberto Freyre, S. B. de Holanda, Oliveira Vianna, Paulo Prado. Mas, quando eu escrevi o primeiro livro, tudo isso era, apenas, uma névoa, um perfume rosiano, eu não tinha um conhecimento consciente, crítico do Brasil. Eu tinha tão somente um romance e contos, dos quais gostava muito, que me permitiam amar o Brasil como a gente nunca pode amar a realidade. É muito importante o apoio de uma obra de arte que nos ofereça o mundo em forma idealizada e estenda, como diz Nietzsche, um véu semitransparente sobre os problemas e conflitos, sobre as coisas dolorosas e não resolvidas. Rosa ama o Brasil – sua sensualidade e preguiça, sua cordialidade e as múltiplas formas do favor –, ao mesmo tempo que tem um olhar lúcido, senão crítico, para as conseqüências desastrosas do clientelismo e do sistema dos clãs que sobrevivem nos “sertões” rurais e urbanos. Num primeiro momento, Rosa foi um objeto “transicional” que me permitiu amar o Brasil, admirar sua literatura e sua cultura e adaptar-me à minha nova pátria (adotei a naturalidade brasileira em 1992, no mesmo ano em que publiquei **Os Descaminhos do Demo**). Num segundo momento, ler Rosa também permitiu entrever certos problemas do Brasil, que fui conhecendo lentamente, ao longo da segunda década vivendo aqui. No meu segundo livro, que entreguei ao editor em 2002, dez anos depois do primeiro, vem

à tona esse novo olhar. Considero-o menos como um “recuo estratégico” do que um avanço para uma posição mais ativa e brasileira. Mas, é claro que você tem razão, o maior domínio crítico vem de um distanciamento em relação ao encanto (provavelmente você está pensando na minha mudança de atitude, “encantada” no início, para a postura mais sóbria, de agora). Na minha perspectiva, no entanto, as duas posturas opostas estão intimamente ligadas. O atual olhar analítico corresponde ao que Freud descreve como a eclosão de um efeito retroativo: fazemos experiências importantes – ler Rosa e vir para o Brasil foram traumas, no sentido de impactos fortes, tanto prazerosos quanto inquietantes. Quando fala do efeito retroativo, Freud explica que as experiências complexas não podem ser elaboradas imediatamente. Apenas depois de um certo tempo de maturação ressurgem as múltiplas configurações despercebidas, os aspectos incompreensíveis, as coisas desagradáveis e nada encantadoras que, no fundo, sempre estavam aí, mas que não queríamos ver. Aí começa o trabalho da “perlaboração”, o esforço crítico. A arte, quando é forte, tem essa qualidade do sonho, da condensação e do deslocamento oníricos: ela espalha a verdade em belas configurações que nos agradam e distraem, ao mesmo tempo, também inoculam no nosso olhar as duras verdades. Nesse sentido, o trabalho do crítico é o respeito e o reconhecimento – a dívida de gratidão que se paga ao autor.

Quanto à segunda parte, há várias respostas para a sua pergunta; a primeira, quanto à rejeição, é bem clara: o que Rosa abominava e rejeitava mesmo era a mistura de intelectualismo e ideologia que, nos anos 1950 e 60, criou as palavras de ordem da “arte engajada”. Nessa época já evaporara o entusiasmo convicto do início do século XX e ficara mais claro o quanto o engajamento corria riscos de uma instrumentalização da arte para fins políticos, senão partidários.

No plano propriamente artístico de Rosa, essa lucidez fazia com que ele soubesse resistir à tendência conceitual da arte contemporânea e à experimentação gratuita com técnicas de

expressão novas. Isso se deve, com certeza, a uma certa sensibilidade histórica, ao apreço pelas formas artísticas que o passado conquistara – um “conservadorismo” no bom sentido do termo. Ele, certamente, pensava que seria um desperdício abrir mão do patrimônio formal do lirismo popular, da musicalidade da língua brasileira, da prosa ensaística e conversacional, de certas formas de expressão ligadas à prolongada cultura rural do Brasil – por exemplo, o contar casos: gênero especificamente brasileiro, que justifica e, mais que isso, torna necessário o “regionalismo”. Com isso, Rosa mantinha distância dos entusiasmos exagerados em relação às vanguardas européias. Há, portanto, “rejeições” mais tênues, resistências, eu diria, contra certos pendores e movimento que estavam alterando os rumos da arte no Brasil e no estrangeiro. Rosa resistiu, por exemplo, à rapidez da absorção do modernismo e às inovações “radicais” das vanguardas. Ele refletiu mais que outros autores brasileiros sobre o problema da tradição e tentou, com grande sinceridade, conciliar as visões e técnicas modernas com os dados do patrimônio cultural brasileiro. Ele viu muito bem que nem o romance, nem a poesia, no Brasil, haviam sofrido as mesmas transformações que na literatura européia (me refiro ao que Pound salienta: isto é, ao fato de que o romance de Stendhal nasce da constatação da morte da poesia tradicional, o que leva a um logo trabalho de luto e depuração do lirismo ingênuo e a um renascimento de uma poesia mais “prosaica”, seca, sóbria, no final do século XIX e no início do século XX). Acredito que essa reflexão sobre a evolução das formas de expressão (artísticas e outras) o tenha levado a conservar a idéia da “composição” tradicional contra as tendências da experimentação das vanguardas. Nisso, sua postura se insere mais no espírito de Goethe ou de Musil, com sua mistura de ponderação, bom senso e crítica. Em certos momentos (por exemplo, quando refletem sobre regionalismo, isto é, *Heimatliteratur*), as idéias do Rosa têm tanta semelhança com certas posições do Musil, que cheguei a pensar

que ele possa ter lido ensaios e críticas que Musil escrevia nos suplementos de Jornais. Mas é claro que Rosa adapta as idéias dos outros às condições muito específicas do Brasil.

F. PEREIRA - É sempre curioso notar que Guimarães é resultado de demandas literárias e expressivas contraditórias em aparência e que foram expressas nos binômios: universalismo-regionalismo, lírico-épico e tantos outros. De um lado, um enamoramento com a cultura popular, com o falar coloquial. De outro, a demanda incontornável da sua própria profundidade existencial e filosófica, herdada da tradição romântica (Novalis, Goethe e até mesmo Gonçalves Dias) que não poderia se satisfazer com os limites da chamada cultura popular. Em seu livro **Magma**, essa contradição é patente na fusão de certo decadentismo poético e de uma nítida atração pelo verso popular. Você poderia falar um pouco desses descaminhos de Rosa?

ROSENFELD - Acho que cabe um primeiro esclarecimento. Para Rosa, universal não significa cosmopolita ou urbano. Universal é universal: a concretude das coisas elas mesmas, tais como realmente são. Ele ousou confiar nas coisas mais particulares, por exemplo, no ciclo do boi, e na capacidade da poesia de elevar as coisas mais simples – um boi ou uma pedra – ao objeto que torna possível uma experiência estética forte. Não importa que outros países tenham feito essa assimilação literária da realidade (terra, homem e conflitos) um ou dois séculos antes. No Brasil, foram Euclides e Rosa, Cabral e Manoel de Barros que o fizeram no século XX. Eles tinham que fazer isso, porque a coisa não tinha sido feita antes. Por isso, o regionalismo deles não é *Heimatliteratur* (literatura patriótica) sentimental, nem desprezível. Com isso, o universal e o regional revelam-se como as duas faces da mesma moeda. Os dois termos não constituem um problema a ser superado, mas o próprio processo da criação artística. Essa perspectiva revela, também, certos exageros de cosmopolitismo das críticas segundo as quais Rosa se compraz com uma estética

da pobreza, seria sentimental, ou que ele ficaria aquém da complexidade do romance.

Além disso, sua pergunta me fez perceber com maior clareza um outro aspecto das “resistências” significativas de um artista. Rosa compartilha com o romantismo alemão (isto é, com poetas-pensadores que escrevem um século e meio antes dele) a preferência pela teoria implícita, a descrição criteriosa que dispensa explicações teóricas sistemáticas, a convicção de que poesia é, ela mesma, uma forma de reflexão e de pensamento, que ela não precisa do conceito (ou, pelo menos, não depende do conceito) para pensar com rigor. Há, aí, um gosto pelo estilo, um *élan* estético muito próximo das exigências de Nietzsche (retomadas depois por Heidegger). Sem insistências estruturalistas, esses mestres do grande estilo sabem que, nas composições artísticas bem feitas, acontece uma condensação de múltiplos pensamentos inter-relacionados numa forma aparentemente leve, “fácil”, bela. Essa preferência rosiana pelo “pensamento poético” e suas reticências contra a crítica didática, que procura recuperar a arte para fins determinados, ou fixá-la em molduras hermenêuticas rígidas, é um movimento contra as grandes correntes de seu tempo. Às vezes me entristece um pouco a constatação de que o público de Rosa é pequeno e continua minguando, que não se lê Rosa no secundário, que alunos de literatura, filosofia ou artes chegam à Pós-graduação sem ter lido Rosa. Isso não é triste para Rosa, mas para o Brasil e também para a arte do Brasil. Não que eu considere Rosa um modelo. Não é nada disso. Mas há perguntas no modo como ele aborda questões relativas à arte e à vida, e essas perguntas são indispensáveis – pelo menos quando partimos do pressuposto que uma cultura tem todo interesse de manter um certo nível. Infelizmente, não é mais tão clara essa idéia de um patrimônio cultural inalienável. É cada vez mais raro o apreço pelo valor de uma tradição que (mesmo que não seja seguida) constitui um ponto de referência e, como tal, enriquece as rupturas e modulações.

A obra de Rosa parte do grande estilo de Euclides, compartilha com seu predecessor a intensidade amorosa pela terra, pelo homem

e pela luta, porém, abandona o olhar científico “externo” do engenheiro culto, que sabe, explica e denuncia o Brasil e, com isso, enfraquece o laço de solidariedade com o outro Brasil. Como os pré-românticos alemães, ele atenua a vontade de conhecimento diante do desejo saudoso, ele usa a saudade para reconquistar uma identidade perdida e inverte a perspectiva: o desejo de uma pátria, de uma terra profunda surge de dentro do sertão. O autor urbano torna plausível, desejável, admirável o sertão, fazendo da saudade – que é onipresente, na cultura rural como na urbana – o elo de ligação entre o litoral e o sertão desconhecido. Acredito que Rosa perseguia, apesar da carga de inovação lingüística e estilística, o ideal da “naturalidade”, um pouco como no classicismo francês. O recurso à poesia popular e à diversidade lexical das falas orais é um resgate das melhores formas, daquilo que há de excelente nos modos de expressão cotidianos, uma tentativa de apropriar-se da riqueza e de ampliar a gama da expressividade.

Temo estar usurpando o que aprendi com você, já que seu trabalho sobre os poetas populares brasileiros foi um dos grandes desafios para minha revisão da obra rosiana. Os capítulos que escrevi no meu último livro sobre o equilíbrio lírico-narrativo e sobre as vantagens de Rosa ter abandonado a poesia como gênero partiram da sua influência. Afinal, foi você quem me explicou a Bossa Nova, o Concretismo, Cabral. Mas mais importante do que esses conhecimentos foi sua reação a mim enquanto estrangeira. Você foi uma das poucas pessoas que me disseram que eu não entendia o Brasil (a outra foi Luiz Augusto Fischer) e, num outro momento, que meu amor incondicional pelo G. Rosa estava exagerado e no limite da sentimentalidade. Nunca vou esquecer o choque que isso me causou. E desse estado de alerta, desse desagrado, nasceram muitas perguntas.

GUMBRECHT – You have long [how long?] been working in what I consider to be the one high-quality [and somehow “different?”] university environment outside Europe and North America – i.e. in

the Brazilian academic world. If you look back, how has this presence / life in Brazil impacted your intellectual style [rather than the choice of contents in your work] – and is there something / a specific “difference” that you would like to maintain and preserve as a particular European [Austrian, German-language culture] “difference” or, simply, as your “personal” difference vis-à-vis the Brazilian university and its intellectual style?⁵

ROSENFELD – Acredito que preciso plagiar sua estratégia narrativa (em **Production of Presence**) fazendo um desvio biográfico para responder à sua pergunta. Nós dois nascemos depois de 45 e carregamos uma forte carga de culpa coletiva pelas atrocidades do Holocausto. Eu acredito que meu interesse pela Idade Média foi uma espécie de fuga, como o fascínio pelo trágico é uma das tentativas de lidar com aquela síndrome de culpabilidade vaga, que os antigos chamavam de miasma: o crime, o horror como fato objetivo que afeta, como possibilidade sempre aberta, também aqueles que não causaram o mal. Os holocaustos do século XX tiveram o efeito de recriar esse fantasma arcaico, embora não exista mais a concepção pagã do miasma, nem os ritos de expiação. Com certeza, as rumações de Riobaldo sobre o terror da vida jagunça e sua própria culpa – e implicação fantasmática – nos horrores alheios criaram um traço de união forte na minha aculturação no Brasil. Senti-me “em casa”, sem ter que refletir por quê, e recebi através dessa leitura uma impressão (ou ilusão) de profundidade com relação à cultura brasileira que os meus colegas brasileiros nem sempre compartilhavam.

Isso foi um grande e benéfico estímulo para continuar e desenvolver o elo entre a literatura e a filosofia que se criou no meu doutorado – na verdade, não tanto na Áustria, mas na França, onde fui

⁵ Você vem há tempos [quanto tempo?] trabalhando no que considero ser um ambiente universitário de alta qualidade [e de certo modo “diferente”] fora da Europa e da América do Norte – isto é, no mundo acadêmico brasileiro. Se você olhasse para trás, que impacto essa presença/vida no Brasil teve no seu estilo intelectual [mais do que na escolha de temas em seu trabalho] – e há algo / uma “diferença” específica que você gostaria de manter e preservar como uma “diferença” particularmente européia [austriaca, de cultura e língua alemãs] ou, simplesmente, como a sua diferença “pessoal” em relação à universidade brasileira e ao seu estilo intelectual?

orientanda de Jacques Le Goff e uma assídua freqüentadora dos seminários dos filósofos contemporâneos – Foucault, Derrida, Lyotard, Michel Serres, Lacan, entre outros. O fato de existir em Porto Alegre um Departamento de Filosofia que cultiva o estudo dos clássicos – Aristóteles e Platão, Descartes, Kant e Hegel – facilitou minha transição dos estudos medievais e da teoria da literatura para a estética. Com isso, abriu-se um espaço interessante, sem o qual eu, provavelmente, não teria escrito livros como **Os Descaminhos do Demo** e **A Linguagem Liberada**. Mais tarde, esse espírito de erudição interdisciplinar (que era o mote de Le Goff) transformou-se novamente num interesse mais apurado pelos segredos da poesia que vêm à tona com particular clareza quando temos que traduzi-la para uma outra cultura. Essa reflexão sobre a aura poética na tradução resultou no livro sobre **T. S. Eliot e Charles Baudelaire. Poesia em Tempo de Prosa**, que escrevi com Lawrence Flores Pereira. Foi uma experiência que, certamente, preparou meu fôlego para abrir uma perspectiva nova sobre a tragédia de Sófocles e as traduções de Hölderlin. Sou muito grata pelo ambiente de erudição e liberdade que me proporcionou essa trajetória. Tenho certeza que ela teria sido impossível na Áustria cujo espírito hermenêutico não é muito do meu gosto. Entre as muitas afinidades que existem entre nós, há a aversão instintiva contra a generalização abusiva do controle hermenêutico.

No entanto, a distância da Europa me permitiu recriar novos elos bastante fortes com a cultura austríaca e a alemã – via literatura, bem entendido. Além do meu interesse pelo idealismo alemão, há uma “diferença” especificamente austríaca que é vital para mim: o espírito irônico-e-sério de Musil. Às vezes eu tenho saudades desse olhar complexo e desse equilíbrio de sutileza estética, precisão matemática, sobriedade e bom senso. Essa combinação musiliana preciosa pode parecer (e, de certo modo, é) uma grande exceção que pouco tem a ver com a Áustria real. No entanto, seria difícil imaginar num outro lugar esse tipo de combinação refinada de perspicácia intelectual e humana, de sinceridade e refinamento, de

exigência científica e de sensibilidade artística. Ela surge do apreço pela lenta plasmação de contrastes, durante um longo tempo de maturação e de esforço contínuo para elaborar as contradições de uma sociabilidade multi-étnica, com diversas mentalidades e sistemas de valores heterogêneos. Fiquei sabendo que você, recentemente, deu um *reading group* sobre Musil em Stanford. Isso me deu um ímpeto para propor algo parecido aqui...

GUMBRECHT – If I remember correctly [from long conversations in your beautiful living room overlooking Porto Alegre], you started out as a medievalist [like myself, by the way], and you [not so very recently] added the professional identity of a “philosopher” to your profile. Is there something like a “thread” that leads from your fascination with medieval culture to the philosophical opening [if it is an opening at all for you]? Do you see the range of your personal intellectual interests as “covering an interdisciplinary range” – or do you rather experience it as a unit where those “borders” between different “disciplines” [“inter-disciplinarity”] do not count?⁶

ROSENFELD – Com certeza. Há um fio vermelho que levou da literatura medieval para a filosofia. Primeiro, porque meu trabalho de tese surgiu de um descontentamento com estudos literários muito acadêmicos. Tive excelentes professores, tanto na Áustria como na Sorbonne, verdadeiros *scholars*, mas eles davam aula por assim dizer em “piloto automático”. Erudição sem “presença” alguma, e isso me dava uma sensação de vazio tremendo. A isso se acrescentou, num segundo momento, minha insatisfação com a tranqüila aceitação de pressupostos escolares que me pareciam mais que duvidosos. Por exemplo, Köhler e Jauss olhavam para os diferentes

⁶ Se me lembro corretamente [pelas longas conversas em sua bela sala com vista panorâmica de Porto Alegre], você começou como medievalista [como eu mesmo, aliás], e você [não tão recentemente] acrescentou ao seu perfil a identidade profissional de “filósofa”. Há algo como um “fio” que conduziu da sua fascinação com a cultura medieval para a abertura filosófica [se isso é de todo modo uma abertura para você]? Você pensa que a extensão de seus interesses intelectuais pessoais “cobre um campo interdisciplinar” – ou você antes experienciava isso como uma unidade nas quais essas “fronteiras” entre diferentes “disciplinas” [“inter-disciplinaridade”] não contam?

textos que liam sempre com os mesmos óculos da interpretação sócio-política que já pressupunha o que, depois, resultava das análises – por exemplo, aquela visão panorâmica e didática da literatura, segundo a qual “o romance cortês” seria um “canto de cisne” da cavalaria medieval que aí se representa e idealiza. Isso me irritava duplamente – racionalmente, porque eu achava um desperdício identificar na literatura conceitos e ideologias que já são conhecidos; e isso também irritava meu lado entusiástico e passional. A literatura medieval ora me encantava, ora me entediava, ora eu a compreendia muito bem, ora certos textos me fascinavam pelo caráter enigmático. Deixava-me algo perturbada a facilidade com que os grandes críticos descartavam precisamente os “detalhes” que me fascinavam esteticamente, dizendo que não faziam sentido (sem precisar que era o esquema deles que impedia tanto o sentido, como a aura poética – o que você chama de “presença”).

Acredito que ali começou uma preocupação muito próxima da sua idéia de presença, embora, paradoxalmente, minha inquietude tenha se manifestado como uma exigência de melhorar o método hermenêutico. De qualquer forma, a hermenêutica acadêmica do tipo Jauss não me servia, num primeiro momento, não porque eu quisesse o não-hermenêutico, mas porque eu era fascinada pelos detalhes enigmáticos e queria explicá-los e interpretá-los. Por isso, me mudei da Sorbonne para o núcleo de Antropologia Histórica de Le Goff, na École des Hautes Etudes. Mas eu tampouco queria ser historiadora. Fiquei muito grata pelo generosa acolhida e a liberdade metodológica que meu diretor me dava. Isso me dava o direito de “errar” entre níveis de análise (sistemas gestuais e vestimentares, estruturas econômicas e políticas, sentimentos e expressões induzidas por crenças religiosas ou pretensões laicas diversas, por mitos não tão esquecidos ou dogmas impostos somente na superfície). Isso atiçava minha sensibilidade estética, meu gosto pelas imagens e pela descrição dos truques, das “artes” que a literatura faz com os elementos oriundos desses diferentes planos. E, por essa via, eu

terminei descobrindo que os “detalhes” eliminados eram as chaves que abriam perspectivas de leitura e compreensão novas. Sobretudo, eu descobri que a arte constrói novos universos metafísicos e sentimentais feitos com os elementos muitos concretos da realidade física e que essas construções “imaginárias” retroalimentam a realidade (por exemplo, as estruturas políticas e econômicas de Henrique II Plantagenet, de um lado, fornecem dados para os poetas medievais, por outro, a cultura da sua corte integra a narrativa cavaleiresca na fundamentação da política genealógica). E os detalhes que sobressaem como enigmas rompendo as convenções são os guias para essa especificidade das obras singulares. Com isso, eu ocupava uma posição diametralmente oposta à teoria oficial da literatura medieval e precisava de um apoio para formular minha metodologia da mútua determinação das realidades física e imaginária. Fui ler Kant e Hegel e descobri uma dialética bem mais sutil do que as adaptações escolares que Jauss usava na sua teoria da recepção. A precisão filosófica, e um certo espírito sistemático, eram, para mim, uma condição de sobrevivência na minha pequena luta contra os estudos literários muito escolares, com seus “panoramas” que engolem em teorias-padrão a diversidade das obras (sem falar das diversas respostas emotivas e intelectuais que cada leitor ou diferentes leitores podem dar).

Dito isto, por mais importante que eu considere o treinamento filosófico, não se deve esquecer que ele aprimora tão somente a precisão racional. Mas o olhar límpido, que registra e ordena os conteúdos do entendimento, não deve enrijecer a mobilidade imaginária, uma certa disposição para o encantamento, a abertura para aquele estado propriamente estético que Kant chama de “favor” e que tem muito a ver com a “presença” que está no primeiro plano dos seus livros e artigos.

GUMBRECHT – There is no doubt that those beautiful stage productions with which you have graced Porto Alegre in recent years must have profited, greatly, from your scholarly work on the tradition of ancient Greek tragedy. But my question goes in the opposite

direction: are there moments [“typical” moments] in your work on a stage production when scholarly knowledge and its adaptations reach their limits – moments when you have to switch to and rely on a different mode of cognitive process? If so [if you feel that there is indeed such a discontinuity] how would you describe the “other,” non-academic way of thinking and of working [obviously, I am particularly interested in possible “presence effects” here].⁷

ROSENFELD – Sua pergunta desdobra de modo oblíquo a primeira. Você tem razão – a erudição realmente ajuda muito a compreender certos aspectos da arte, já que a tradição filosófica ocidental sempre se deparou com a tensão entre imagem e conceito, como metáfora poética ambivalente e discurso que estabelece suas regras e limites. Apesar de alguns períodos que levam a abstração a um extremo (a Escolástica, o Iluminismo, os grandes sistemas dos séculos XVIII e XIX) a filosofia, sempre, conviveu muito bem com a arte.

Mas é claro que há aquilo que você destaca no seu subtítulo: “What meaning cannot convey” (“o que o significado não pode transmitir”) – e isso é, afinal, o que realmente conta na arte. Retrospectivamente, acredito que, desde meu interesse pela aura da literatura medieval, eu já visasse, sem me dar conta conscientemente, essa dimensão. Depois de ter feito o caminho entre história e antropologia, psicanálise e filosofia começou a retornar a exigência dessa dimensão, que não se enquadra no discurso e que este não consegue explicar. Tentei adaptar a interpretação, o método de análise, para deixar aflorar a aura da beleza que você chama de presença, mas não fiquei de todo satisfeita. Essa foi a razão pela qual senti muita vontade de passar para outras formas de expressão, unindo a

⁷Não há dúvida de que essas belas produções teatrais com as quais você agraciou Porto Alegre nos últimos anos certamente aproveitaram, e muito, de seu trabalho acadêmico sobre a tradição antiga da tragédia grega. Mas minha questão vai na direção contrária: há momentos [“típicos” momentos] de seu trabalho na produção teatral em que o conhecimento acadêmico e suas adaptações atingem um limite – momentos em que você tem de modificar e confiar em um modo diferente de processo cognitivo? Se for assim [se você sente que há de fato tal descontinuidade] como você descreveria “o outro” modo não-acadêmico de pensar e de trabalhar [obviamente, estou particularmente interessado “em possíveis efeitos de presença” aqui].

pesquisa acadêmica com experimentações nas áreas da dança, da música, dos gestos. A aventura da encenação de **Antígona** foi uma experiência muito gratificante nesse sentido. No trabalho acadêmico lidamos constantemente com o sentido, conteúdos hermenêuticos, a ponto de esquecermos, às vezes, que o essencial na arte é aquilo que o sentido não pode nos dar. Na elaboração de uma nova dramaturgia que procurou um forte contraste entre as partes argumentativas (diálogos trágicos) e as partes líricas levei a análise crítica para esse limbo propriamente estético que constitui o prazer artístico. Acho que essa perspectiva está na mesma linha da sua preocupação com o “frêmito” (*thrill*) da arte e da literatura. E você tem totalmente razão que isto é, por assim dizer, o umbigo da teoria e da prática na arte e nas *humanities*. É o que pode fazer nossa atividade “cantar” (e encantar) novamente – para modular sua citação de Gadamer no seu livro **The Production of Presence**.

GUMBRECHT – I seem to remember how you once remarked, *en passant*, that after years of working on Guimarães Rosa and publishing very successful books and essays on his work, you had gained the impression that, perhaps, he might not be all that important in a wider international [“Weltliteratur”] context? Did I misunderstand you? Would you want reformulate the way in which I render your statement? Now, where I really want to go is the work of Machado de Assis who, for me, does belong to the all-time greatest authors within the western tradition. In this sense then, do you see [or do you not see] a decisive difference “in rank” between Guimarães Rosa and Machado de Assis when you compare them to the authors of the European and Northern American canon?⁸

⁸ Tenho a impressão de lembrar-me que você certa vez observou, *en passant*, isso após anos de trabalho sobre Guimarães Rosa e a publicação de livros bem sucedidos e ensaios sobre sua obra, que você tinha a impressão de que, talvez, ele pudesse não ser tão importante em um contexto internacional mais amplo [“Weltliteratur”]? Compreendi-a mal? Você gostaria de reformular o modo como expus a sua colocação? Agora, onde realmente eu quero chegar é no trabalho de Machado de Assis que, para mim, realmente pertence ao grupo dos maiores autores dentro da tradição ocidental. Nesse sentido então, você vê [ou não vê] uma diferença decisiva “de grau” entre Guimarães Rosa e Machado de Assis quando você os compara aos autores do cânone europeu e norte-americano?

ROSENFELD – Sempre considere Rosa como um autor da maior importância (senão o grande romancista brasileiro). Sua impressão de que minha avaliação tenha mudado deve ter sido um mal-entendido. Provavelmente, devo ter dito que os estrangeiros que lêem G. Rosa e Machado em tradução podem ficar com a impressão de que Machado seria mais universal e mais importante num cânone da *Weltliteratur*. Mas isso se deve à dificuldade de traduzir para uma outra cultura a aura que Rosa criou para o Brasil profundo, e para dimensões secretas da mentalidade brasileira. Considero Rosa tão importante quanto Machado (e digo isso sem nenhuma preocupação diplomática), mas a verdade é que é mais fácil traduzir Flaubert e Machado, Musil e até Proust do que G. Rosa. Isso não diminui, entretanto, a importância de Rosa que aguarda, ainda, um bom poeta-tradutor e críticos estrangeiros que se interessem autenticamente pelo Brasil, não apenas pelo verniz exótico. Nesse contexto, cabe mencionar que a importância de Joyce para a *Weltliteratur* repousa, também, sobre a rápida absorção crítica de sua obra, a exploração da riqueza das diferentes camadas semânticas. Com a densidade crítica melhora a percepção e aumenta o cromatismo da obra rosiana que é, e continuará sendo, uma das minas mais ricas para compreender a cultura e a alma brasileiras. E mesmo comparando com outras literaturas que podem ser mais ricas em tradição e variedade, o mérito de Rosa é grande, como já expliquei em outras partes da entrevista. Entre Machado e Rosa, eu fico... com os dois!

COSTA LIMA – Tomo duas passagens do “Prefácio” a **Os Descaminhos do Demo** que me parecem antecipar o caráter de sua análise: “A aspiração do narrador não consiste na rememoração enquanto tentativa de estabelecer o que lhe aconteceu individualmente. [...] A narrativa riobaldiana não alinha fatos, porém aventura-se na ‘matéria vertente’” (p. 12). Pergunto então: (a) não se estabelece, assim, uma divisão abissal entre o plano da história, i.e., dos eventos em que se dá a vida em comum, e o da “matéria vertente”; (b) não se confunde o sentido com o mero enlace gramatical, tornando-se,

pois, o enredo algo descartável, (c) se a “matéria vertente” é o que se oculta, a abordagem não se torna, como alguns a criticam, necessariamente *esotérica*?

ROSENFELD – Fico feliz por você ter escolhido essas passagens. Assim, posso esclarecer o equívoco da interpretação esotérica. O hermetismo refere o sentido ou a razão de ser da obra a uma essência ou verdade ocultas, de forma que temos que acreditar num além escapando tanto aos nossos sentidos como ao nosso entendimento. O que eu quis assinalar com a frase: “a narração não é a revelação e o desvendamento do *sentido*, mas o desdobramento de uma densa trama de imagens nas quais ele – a verdade, a essência, o Nome – *se oculta*” (p. 14) é a concretude da revelação, o revelar-se de algo que está aí, nas próprias coisas e no relevo específico da expressão. Em matéria de arte (diferentemente de religião e teologia), somos confrontados com configurações concretas da expressão – Nietzsche diria: uma rica superfície sem a profundidade e sem o “além” dos obscurantistas. O que me interessa como crítico é essa densidade da configuração dos elementos que compõem a superfície da obra. É nessas configurações que ocorrem as constelações movediças – e vertentes – das figuras que têm, na realidade, certos valores históricos e sociológicos. Por exemplo: Riobaldo é um fazendeiro que herdou as fazendas de um latifundiário e tem o ócio de ruminar sua vida pregressa, enquanto sua esposa, Otacília, vai rezar. Mas o modo como **Grande Sertão: Veredas** faz aparecer esse dado sociológico nos faz sentir menos o “dado” frio e abstrato, do que os processos sofridos ou encantadores que poderiam animar o vir a ser dessa figura histórica e sociológica bem conhecida do proprietário de terras. Você pergunta se o sentido não se confunde com o enlace gramatical? Sim – mas a densidade artística faz um uso artiloso da gramática, comprime vários sentidos na mesma palavra, permite duas ou três leituras da mesma frase. Assim, Riobaldo chega à conclusão de que uma coisa “é e não é”. Ele mesmo é e não é tantas coisas, pobretão e fazendeiro, por exemplo: ele é filho de Selorico Mendes e, ao

mesmo tempo, o filho de uma índia solteira, desamparada, que carrega todo o peso do abandono daquela “plebe rural” que se sujeita, ajeita, agrega em torno das casas grandes. A construção ficcional dramatiza essa ambivalência com a dupla (ou múltiplas) identificação/ões. De um lado, Riobaldo se identifica com a mãe, de outro com o pai que reconhece tardia e implicitamente esse filho. Mas há também identificações com o ambíguo Diadorim, com Hermógenes, Zé Bebelo, Joca Ramiro... O pertencer-a-algo desliza e muda constantemente. É a configuração de gestos, ações, sentimentos, pensamentos que desdobra, de modo dinâmico, as múltiplas possibilidades de ser/estar no sertão. Sem mencionar categorias sociológicas, ideológicas, religiosas, vemos a história do Brasil tal como ela é, as condições sociais e, além desses “dados” movediços, uma maneira particular, individual, única de vivenciar esse condicionamento. Essa vivência, a verdade de Riobaldo, não se deixa expressar em uma ou outra dessas múltiplas figuras (filho de Bigri ou de Selorico Mendes, deserddado ou rico, jagunço, chefe ou proprietário), essa verdade buscada pelo relato aparece e desaparece, ela vem à tona e já desvanece diante de uma outra figuração que conjuga de outro modo os mesmos dados, torturando o velho fazendeiro que tenta em vão estabilizar os episódios “vertentes” de sua vida, que não consegue, nem através da narração, controlar os processos instáveis que mudaram drástica e repetidamente seus papéis, suas máscaras, suas alianças, amizades e amores.

Quanto à última pergunta – sobre a matéria vertente que se oculta – chego à conclusão de que eu deveria acrescentar um detalhe para deixar mais clara a frase. Quando eu digo que algo se oculta, estou me referindo ao fato de que não há “revelação definitiva e unívoca”, mas um constante desvelar e velar de possibilidades (sociais, políticas, religiosas, de identidades e caracteres). Assinalar essa complexidade não tem nada de hermético, pelo contrário, mostra como os dados sociológicos se conjugam com a psicologia de um indivíduo, com anseios

existenciais. Não há, tampouco, nada de hermético no meu enfoque que mostra os apoios concretos das estruturas imaginárias. Essas não são inventadas por indivíduos ou grupos, mas o “imaginário” preexiste materialmente, nos hábitos de contar casos e provérbios, nas cantigas, nas rezas, nos mitos e motivos míticos reintegrados em crenças e superstições etc. A cena do pacto reconfigura os elementos das crenças medievais e renascentistas ligados ao conhecimento e à culpa, à dificuldade de assumir a autonomia do corpo e da mente. Claro que esse núcleo fáustico tradicional se conecta com elementos antropológicos e sociológicos interessantes (por exemplo, o tema da preguiça e da melancolia, a sensualidade – Paulo Prado diria: luxúria – e seus refluxos culpados, a ambivalência erótica e a angústia de sentir as emoções oscilarem entre possíveis amantes homo e heterossexuais).

COSTA LIMA – Como situa sua abordagem face ao entendimento analítico mais geral do **Grande Sertão**?

ROSENFELD – A resposta anterior já trouxe alguns elementos quanto a essa questão. Queria acrescentar somente que considere as análises históricas e sociológicas como um pré-suposto tácito do enfoque que escolhi em **Os Descaminhos do Demo**. Aqui, provavelmente, cabe um esclarecimento sobre o contexto no qual escrevi o primeiro livro. Quando cheguei no Brasil, me defrontei com uma predominância surpreendente da crítica literária sociológica. Digo surpreendente, porque eu tinha vivido o auge da sócio-crítica na Áustria e na França nos anos 1970 e um forte recuo no início dos anos 1980. Li muito Roberto Schwarz, Antônio Cândido, Walnice Faoro etc.; aqui no Rio Grande do Sul, Flavio Loureiro Chaves e Hildebrando Dacanal escreveram e falaram bastante da integração da estrutura épica na visão das estruturas políticas e econômicas. Considerei, portanto, que esse mapeamento estava razoavelmente concluído e senti falta de um outro enfoque, melhor, de outros enfoques que completassem essas análises com esclarecimentos

sobre o estilo, motivos, gêneros, teoria da narrativa, palimpsestos e vínculos genealógicos com outras literaturas. Claro que essa minha demanda era muito influenciada pela minha formação na França nas áreas de antropologia histórica. Daí meu interesse pelo substrato das estruturas imaginárias, a reconstrução moderna dos relatos míticos do sincretismo brasileiro.

COSTA LIMA – Tendo em conta a contraposição, no plano da “matéria vertente”, da história de Aleixo com a de Pedro Pindó e do menino Valtei (p. 13), quais as conseqüências da subversão operada da “célula metafórica do cristianismo”?

ROSENFELD – A estrutura narrativa cristã é redentora – ela conjuga queda e ascensão e tende a enfatizar o exemplo da possibilidade da redenção. Onde essa não é possível, a queda é analisada como claramente necessária. Os casos que Rosa escolhe parecem partir desses pressupostos e partilhar a tendência esperançosa, mas, insidiosamente, mostram paradoxos como o amor sádico, o incesto, o prazer da violência, que inspiram dúvidas quanto à retidão dos próprios sentimentos que repercutem sobre os nossos atos. Rosa inocula uma sensibilidade psicológica, psicanalítica e sociológica, que transforma a dúvida religiosa. O manejo desses casos mostra a maestria artística e cultural do autor. O que eu aprecio muito em G. Rosa é sua habilidade em incorporar-e-modular as convicções mais profundas da sua cultura. Ele sabe como ninguém o quanto o imaginário cristão está entranhado nas mentes – até nas mais progressistas e atéias há sempre esperanças de redenção, sejam revolucionárias, sejam messiânicas, sejam simplesmente cordiais (expectativas de conciliação possível, embora remota). É com esse horizonte que o escritor brinca quando usa a narrativa cristã, desconstruindo-a lenta, porém radicalmente.

COSTA LIMA – Julgo extremamente valiosa sua análise da questão do mal, entendido como uma substância e não pura privação do bem. Creio que o leitor ganhará em que faça uma formulação compacta de como vê a questão.

ROSENFELD – Há uma longa tradição ocidental que, desde Platão, localiza o mal na dificuldade do regramento, na ambivalência, na confusão de coisas, práticas e sentidos. Essa tradição, ainda sob o impacto do pensamento poético e mítico, não pré-supõe um princípio do Bem, como o nosso Deus cristão, mas trata o mal como um efeito (igual ao Bem), que surge com certas configurações de gestos, palavras, coisas. Acredito que essa representação do mal em moldes míticos ou pagãos é muito adequada num país como o Brasil, onde o sincretismo é muito disseminado, penetrando em quase todas as camadas da população. Eu quis mostrar, no meu ensaio, que Rosa trabalha com os dois esquemas – o mítico e o cristão – e que as dúvidas existenciais do seu herói se acendem pelo caráter inconciliável dessas duas concepções. O problema de Riobaldo, que não sabe se duvida de Deus ou confia na Providência, levanta o problema do sujeito moderno em geral. As superstições do Renascimento – isto é, da época da descoberta do Brasil – foram imensas (basta ler algumas passagens de Jacob Burckhardt) e essas crenças mítico-mágicas se conjugaram com as dos índios e dos negros, modulando de modo significativo a visão do bem e do mal e da redenção cristã. Por isso, assistimos também a uma modulação importante do tema fáustico. Acho que posso continuar, aproveitando sua próxima pergunta.

COSTA LIMA – A indagação da “matéria vertente”, por exemplo, o sertão como imagem “de um mundo fora dos eixos”, de não haver no pacto riobaldiano a figura mefistofélica, parece tornar secundária a indagação da dimensão sócio-histórica. Isso é verdade? Qual sua consequência?

ROSENFELD – Iluminei, no meu primeiro livro, a alteração da figura fáustica. O que me chamou a atenção foi o tema do Fausto e do pacto, ao mesmo tempo em que falta um Mefistófeles. Rosa eliminou o sedutor irônico, culto, cínico e manipulador dos bens culturais mais cobiçados: conhecimento e prazer sensual. Eu vejo

nessa alteração um convite para uma indagação mais intensa das condições sócio-históricas que levam Rosa a reformular a fé cristã ao mesmo tempo em que ele a adapta a um sincretismo pagão e a uma espiritualidade moderna. Nesse ponto, eu acredito, há ainda muito a pesquisar sobre a visão de mundo do Rosa: qual o papel dos grandes traumas do século XX, do Holocausto nazista por exemplo? Onde estão as raízes sociais e históricas da culpa compulsiva que anima a narrativa de Riobaldo? Essas são questões nas quais toquei apenas tangencialmente, mas que exigiriam uma investigação mais completa.

COSTA LIMA – Como caracteriza sua própria abordagem?

ROSENFELD – Sinto certa dificuldade com a resposta a essa pergunta. Acredito que isso se deva ao fato de que meu primeiro livro, **Os Descaminhos do Demo**, é o testemunho sincero das minhas afinidades pessoais e culturais com **Grande Sertão: Veredas**. É um testemunho bastante pessoal, embora eu seja também um leitor que dispõe de informação e experiência no que diz respeito às formas narrativas que existem neste mundo e na história...

COSTA LIMA – Como veria a posição do **Grande Sertão** quanto às direções dominantes no gênero, com a exploração do trivial e cotidiano que não impedia uma dimensão nada trivial (desde Defoe até Phillip Roth), ou com o desmantelo das expectativas congeladas (sobretudo no **Ulysses** joyceano). Rosa não teria aberto uma outra trilha? Se concordar, como ela se caracterizaria?

ROSENFELD – Concordo plenamente com sua idéia da “outra trilha” do Rosa. Ele realmente aproveitou de tudo e de todos – do Tao a Dostoiévski, de Plotino a Cervantes, e daí para fora –, mas sem esquecer jamais as raízes muitas vezes menosprezadas da sua própria cultura – os poetas e contadores populares, os modelos de erudição e sofisticação da narrativa científica e da popular (Euclides, Simões Lopes Neto), os pendores líricos e musicais da expressão cotidiana etc. Cheguei à conclusão de que Rosa, deliberadamente, não seguiu as direções dominantes do gênero

romance do século XX (que se debate com a hiper-complexidade do indivíduo na sociabilidade urbana e industrial).

Mas sua pergunta é mais sutil, ela diz respeito aos elementos e tendências históricas múltiplas que, gradativamente, determinam uma certa direção. Você tem razão, Rosa põe em jogo o resgate emancipatório do trivial e do cotidiano (afinal, a simplicidade, a ingenuidade etc. sempre adquirem um vulto admirável) e eu acho que Rosa dinamiza, como Joyce, as expectativas convencionais e endurecidas. Mesmo assim, ele abre uma outra trilha, ao recuperar a moldura épica, as formas narrativas simples, e conjuga essas formas da prosa com o lirismo luso-brasileiro.

Rosa começou como poeta e contista e desenvolveu sua técnica “romanesca” a partir desses seus pendores predominantes. Seu **Magma** queria transformar a poesia popular em poesia popular-e-erudita, mas o próprio poeta julgou que essa tentativa redundara num beco sem saída. Dessa constatação e da grandeza de abandonar a poesia nasceu uma nova maneira de contar, que enxerta o pendor lírico na prosa saborosa dos contistas (de Minas, mas também do Rio Grande do Sul), aliando o realismo muito concreto com fantasias amorosas e místicas e com o desejo de elevação metafísica. Tudo isso representa uma criação bastante voluntarista, a partir de dados históricos especificamente brasileiros. O gênero que Rosa criou, e sua pré-história, são muito distantes do romance (gênero europeu) propriamente dito – e Rosa o sabia, senão não teria dito que **Grande Sertão: Veredas** é mais uma lenda e “até um poema pudesse mesmo ser”... Essa observação assinala a diferença em relação aos romances modernos de Proust e Henry James, de Joyce e de Musil. Esses representam a fina flor de um longo processo de fermentação artística e acúmulo intelectual, de uma “tradição formal”: essa não consiste, apenas, em um desenvolvimento narrativo, mas na plasmação de hábitos comunicativos diversificados (uma multiplicidade de registros de expressão distintos e concorrentes) que não existia no Brasil de G. Rosa.

Os temas amorosos que Rosa escolhe, por exemplo, podem parecer limitados quando pensamos que, desde o século XVIII, o romance chamado “licencioso” integra os sentimentos e desejos desviantes na reflexão moral, força uma porta para um continente não tanto desconhecido, mas, antes, não falado: o mundo de emoções complicadas, dúbias e fora da teia dos discursos legítimos. Crébillon Fils é, apenas, um dos representantes dessa tradição de “libertinos” no século XVIII, enquanto Proust é o apogeu dessa tradição. Ambos são representantes de uma longa e lenta complexificação da arte narrativa, dos salões, do movimento dos escritores libertinos, dos desafios de centros, como a corte de Versailles, com seus satélites antagonônicos (Port Royal, etc.). É absolutamente impossível julgar Rosa a partir desse tipo de parâmetro que pressupõe não só um mundo e seus discursos, mas um longo processo de ambientação mimética desses discursos na literatura.

Seria muito mais útil comparar Rosa a Goethe e aos pré-românticos alemães (Novalis e Rilke, por exemplo, cujos “Hinos à Noite” e “O Porta-Estandarte...” ecoam nas narrativas roseanas), do que aos romancistas modernos, a partir de Proust e Joyce. Isso não significa que Rosa cultive o “atraso” em qualquer sentido que possa ter esse termo. Ele faz o que é possível e necessário dentro de determinado contexto. Isso aconteceu também em outras culturas. Goethe, por exemplo, que tanto fez para alçar a literatura alemã a certo patamar, também foi alvo de remoques sarcásticos que o tacharam de provinciano e sentimental. Sempre é possível criticar – até um monumento literário como Goethe – quando se escolhe uma perspectiva perspicaz, por exemplo, parâmetros franceses para um narrador alemão. Barbey d’Aurevilly, grande narrador, embora quase desconhecido no Brasil, assumiu, em relação a Goethe, o papel do crítico provocador que ridiculariza as “matutices sentimentais” de Goethe, ridicularizando o que havia de “regional” e provinciano no grande poeta alemão. Escreveu que “morre de tédio” com os romances de Goethe, “obusado” [metralhado] pelos clichês das suas

figuras femininas, pela repetição do *étérnel tricot* que parodia, evidentemente, o “eterno feminino”, a representação goetheana do feminino que os alemães apreciaram como algo inimitável e preciosíssimo. Pessoalmente, gosto dessas vozes dissonantes que aguçam o olhar. Mas acho importante, também, ver qual era o projeto de Rosa: a tentativa de reforçar os elementos propícios para criar uma tradição autenticamente brasileira e a audácia de não temer os perigos do regionalismo. No Brasil, o problema da expressão literária de sentimentos interiorizados, das perversões, das mil dobras interiores da alma, surge abruptamente, sem o preparo lento, no século XX. Mário de Andrade, por exemplo, no romance-novela **Amar, verbo intransitivo** toca na diferença abissal que separa a sensibilidade amorosa e estética alemã (Fräulein) da do adolescente paulista. Mas todo esse problema se resume em uma curta cena, numa alusão importante, ainda que germinal, às atitudes totalmente diversas (brasileira e alemã) diante da natureza, do corpo físico, do corpo feminino. Ainda nos anos 20, esses problemas de adequar forma e conteúdo da interioridade são pouco elaborados – Clarice Lispector, Osman Lins, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, dentre outros, se debruçam sobre a conquista das formas especificamente brasileiras de sutilezas que já fazem parte de uma longa tradição européia.