

As figuras estéticas kierkegaardianas: um estudo comparativo entre Hoffmann e Guimarães Rosa

The kierkegaardians aesthetic figures : a comparative study between Hoffmann and Guimarães Rosa

Jacob dos Santos Biziak¹

Resumo: Este artigo procura, por meio da interpretação de parte da obra de Kierkegaard, estabelecer um estudo comparativo entre a obra de dois autores: E.T.A. Hoffmann e Guimarães Rosa. Partindo da concepção das figuras estéticas kierkegaardianas, pretende-se uma análise do percurso das personagens centrais de cada texto.

Palavras-chave: Kierkegaard; figuras estéticas; Hoffman; Guimarães Rosa.

Abstract: This article seeks by interpreting, through Kierkegaard's work, establish a comparative study between the work of both authors: ETA Hoffmann and Guimarães Rosa. Starting from the kierkegaardians aesthetic figures conception, want an analysis of the course of the central characters of each text.

Keywords : Kierkegaard , aesthetic figures , Hoffman , Guimarães Rosa .

1. Colocando o porquê

*Onde começo, onde acabo,
se o que está fora está dentro
como num círculo cuja
periferia é o centro?
(Ferreira Gullar, “Extravio”)*

Iniciamos este trabalho com a justificativa de nossos textos de análise. Para tanto, partimos das ideias de Mircea Eliade em *Imagens e símbolos* (s.d.). Nesta obra, o autor chama a atenção para o papel que o mito vem a desempenhar dentro da sociedade, não só nas mais arcaicas – “arcaico” aqui sem qualquer conotação pejorativa, mas de “origem” – como na nossa própria contemporânea. Segundo o autor, o mito é capaz de tornar qualquer experiência do que se pretenda como “real” muito mais rica, polissêmica. Além de uma forma de se explicar um começo, o mito acaba atuando como elemento que permite que a própria existência se dê.

¹ Doutorando em estudos literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – jacobunesp@yahoo.com.br

Gilbert Durand (1999 e 2001), por sua vez e de forma complementar, esclarece que existe uma clássica divisão ocidental que é feita entre os discursos do mito e os da ciência. Como se aquele não fosse capaz de portar uma verdade que este traria em seu bojo. No entanto, tanto o mito quanto a ciência possuem a mesma origem: são elementos criados e pensados pelo imaginário humano. Qualquer distinção que seja feita entre ambos só pode ser realizada a *posteriori* por uma base de valores estabelecida em uma sociedade. Assim, o que dá sustentação ao existir do mito é o mesmo que o permite à ciência. Além disso, todo projeto científico, em seu começo, é “devaneio”, “imaginação”, e quantos mitos já não trazem desejos primordiais do ser humano, como no voo de Ícaro sobre o mar Cáspio?

Retomando Eliade, percebemos o quanto os dois pensadores estão em conexão de ideias. Por extensão, o mito tem uma importância à medida que permite que o próprio homem se sinta menos desamparado. Freud, em *Futuro de uma ilusão* (2006), já afirma que a religião é essencialmente humana, uma vez que o que projetamos nela é a própria visão de um Deus-Homem que nos protege, invertendo a ordem canônica: não somos feitos à imagem e semelhança de Deus; mas Deus é feito à nossa imagem e semelhança. O mais importante é perceber o quanto essa observação corrobora o que Eliade propõe: somos desamparados desde a origem, somos pequenos em relação à natureza e ao cosmos, logo, existe a necessidade de uma crença: a do mito, a da religião e a da ciência, por exemplo, acreditando que estes possam nos oferecer um futuro melhor que o presente.

Nos textos ou filmes de ficção científica, em geral sucessos de público, percebemos o quanto o “científico futurista que ainda nem existe” se equipara ao mítico no sentido do grandioso, do destruidor ou do que nos traz a redenção. O científico ganha ares de maravilhoso. Ou seja, mais uma vez, existe uma relação de semelhança que não pode ser descartada entre o conhecimento de mundo do mito e o da ciência, dado que ambos se originam do capital imaginado humano: são formas de exercermos uma proteção contra o vazio que nos marca, nos funda e nos desampara.

Pensando nisso, nos deparamos com os textos de Rosa e de Hoffman: os dois são autores que, em momentos distintos da historiografia literária, estabeleceram uma íntima relação entre a literatura e alguns elementos mitológicos. O mito surge, em ambos, não como elemento decorativo, mas como importante componente da estrutura narrativa. A partir da constatação de que ele está no texto, a obra se abre em mais de uma direção de sentido. Tanto em um como em outro autor, a retomada

explícita dos mitos é feita para estabelecer um contraste com o discurso logocentrista e denotativo que o Ocidente assume. Hoffman, dentro do *Sturm und Drang* alemão, satiriza o estilo de vida burguês com sua abordagem do insólito. Guimarães, por seu turno, resgata as lendas e histórias maravilhosas do universo do norte de Minas Gerais a fim de transcender o concreto cotidiano, também, de certa forma, instituído pelo discurso burguês.

Dessa forma, utilizando os textos “O vaso de ouro” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, comparamos os percursos existenciais dos protagonistas de forma a interpretar, sob outra perspectiva, esta presença do mítico que se abre em sentidos diferentes.

2. A presença do narrativo

*Estou disperso nas coisas,
nas pessoas, nas gavetas:
de repente encontro ali
partes de mim: risos, vértebras.*

*Estou desfeito nas nuvens:
vejo do alto a cidade
e em cada esquina um menino,
que sou eu mesmo, a chamar-me.
(Ferreira Gullar, “Extravio”)*

Uma vez estabelecida nossa justificativa para o presente trabalho, pretende-se, agora, localizar os dois textos com que trabalharemos dentro daquilo que chamamos de evolução da narrativa dentro da história ocidental, compreendendo o histórico e o artístico.

Marthe Robert, em *Romance das origens, origens do romance* (2007), propõe uma visão remodelada sobre a evolução do narrativo, especificamente o romanesco. Para a estudiosa, a narrativa que conhecemos hoje, principalmente pela forma do

romance, constitui uma nova maneira do homem se posicionar diante da realidade². Assim, a ficção romanesca se daria em etapas.

A primeira seria a dos *Märchen*: assiste-se a uma forte penetração na fantasia para se explicar o mundo e o ambiente familiar é o centro das narrativas, reproduzindo, em medida considerável, aquilo que era vivido pelos próprios homens de então. Os medos destes – motivo de desamparo – estão claramente retratados aí: a falta de comida, a grande taxa de mortalidade das mães durante o parto, o frio e a falta de proteção para este, e assim por diante.

A segunda seria a etapa inaugurada pela publicação de *Robinson Crusóé* e de *Dom Quixote*. Para Robert, aqui temos a representação pela arte, em especial a literatura, de uma nova postura diante do mundo. O homem agora é tido como aquele capaz de transformar a realidade, ele é um inconformado com as limitações do ambiente em que vive e, assim, parte de casa a fim de promover transformações ou a criação de um novo espaço. Empreendido isso, ele retorna transformado para casa. É o que aconteceria nos dois exemplos prototípicos elencados por Robert: Robinson cria uma sociedade em sua ilha; Dom Quixote atua em um mundo cujos valores da luta, da coragem, do comprometimento dos cavaleiros imaginados por ele existem. Em ambos os casos, o protagonista sai e volta para casa, mas não exatamente igual: Robinson retornará a sua ilha; Quixote cairá em desilusão ao se confrontar com o mundo cotidiano em que a maioria das pessoas vive. Temos, então e até o Romantismo, uma literatura que colabora para a consolidação da classe burguesa por meio do herói que é capaz de recriar o lugar onde vive.

É importante, segundo Marthe Robert, ainda, ressaltar o modelo ficcional colocado pela narrativa de *Robinson Crusóé*. Esta obra institui uma situação típica de conflito que será o protótipo do romance de imaginação: há um choque do indivíduo com a sociedade, mas indo além do período de fantasia dos *Märchen*.

A terceira fase compreenderia em grande parte aquilo que vemos a partir do Romantismo até a literatura contemporânea. Segundo a autora, a partir de então, teríamos uma busca do Absoluto. Assim, a ficção busca a representação de algo que escapa a uma visão de mundo utilitarista e dos significados estanques. Ao contrário, uma espécie de inconformismo também existe, mas, além da consolidação de uma nova sociedade, busca-se uma outra forma de se falar sobre o homem e o mundo,

² Entende-se realidade, neste momento, simplesmente como aquilo que está fora do ser humano, o mundo que nos rodeia, estando à disposição dos cinco sentidos para ser explorado.

como sintoma de algo que, nitidamente, falta e subjaz ao ser humano. Por extensão, certos temas passam a ganhar tratamento diferenciado a fim de explorar a existência: é o que temos com o medo, a angústia, a solidão, o próprio ato de escrever aparece tematizado de maneira renovada. Há uma maneira atualizada de percepção do choque do indivíduo frente ao social, que agora aparece muito mais problematizado do ponto de vista da constituição da subjetividade, uma vez que, paulatinamente, o homem deixou de ser considerado como ser centrado em si, passando a ser entendido como elemento fragmentado, cindido por uma existência sempre a se dar, nunca previamente determinada, certa.

Logo, o mais interessante é a percepção de que, entre as três fases elencadas pela autora, há algo que as une, estabelecendo coesão entre elas: existe uma espécie de “abertura” ocorrendo aos poucos. O homem estabelece suas representações a partir da maneira como compreende a realidade que o circunda e o que entende por si mesmo, por sujeito. O choque com o externo, com o social, então, passa a ganhar outro tom. Acreditamos que o desamparo constituinte do ser humano nesse contato com o universo que o rodeia é entendido de formas diferentes e que isso repercute na representação artística. Nos *Märchen*, a fonte de desamparo está na hostilidade da natureza e das condições de vida que esta oferece, com as quais e contra as quais o homem interage. A partir do paradigma de *Robinson Crusoe* e de *Dom Quixote*, há a percepção de que o choque, na verdade, se constitui entre a interioridade humana e a sociedade, tida como responsável pela limitação das nossas capacidades criadoras, dado que somos “domesticados” para sermos aceitos pelo mundo. Por fim, a busca do Absoluto se traduz por uma nova forma de se interpretar nosso choque com o social: o problema é que somos seres inacabados na medida em que nos falta algo que nunca sabemos exatamente o que é. Assim, toda busca, todo desejo é o representar de uma falta permanente cujas formas de saciedade são sempre provisórias, porque a existência nunca está cumprida e somos inacabados; caso contrário, nossa vontade de agir sobre o mundo desapareceria.

Dessa forma, chegamos ao ponto necessário. As obras de Hoffman e de Rosa correspondem a uma mesma fase daquilo entendido por Robert como evolução da ficção. A narrativa ficcional não possui o compromisso de copiar, reproduzir fielmente aquilo que os cinco sentidos oferecem sobre o mundo externo; pelo contrário, o que é captado por estes pode ser traduzido de outras formas. A ficção problematiza o choque do indivíduo com o mundo mas de forma polissêmica, uma

vez que se vale da percepção sempre fragmentada da realidade para reorientar o que vivemos como real, como verdade. Daí, o elemento mítico tão usado pelos dois autores ganha nova direção: ao mesmo tempo que aponta a origem humana, pautada na ebulição do imaginário menos reprimido, traz o mito como uma nova forma de se representar o mundo que nos rodeia sem que se perca o sentido de contemporaneidade.

Agamben (2009), em “O que é contemporâneo?”, desenvolve uma bela metáfora que muito nos será útil para expressar o que pretendemos. A contemporaneidade é aquilo que se aproxima e se afasta de si mesma: é impossível falar do “aqui” sem usar um pouco do “lá”, um distanciamento intempestivo. Assim, mesmo com essa proximidade de nosso tempo que nos afasta dele concomitantemente, o filósofo italiano aponta que contemporâneo é aquele que “consegue ver o escuro de seu tempo”: o presente é sempre uma fratura de onde nos colocamos para entender o que se estabelece como o que já é passado e o que ainda será futuro. Por analogia: ao olharmos para o céu, entre o tapete negro que existe entre uma estrela e outra, não há a ausência de luz, mas o brilho de estrelas que, de tão distantes, não chega até nós, a não ser pela escuridão. Assim é o verdadeiro contemporâneo: aquele que tem a clara percepção do presente sabendo que este não apaga o que já foi em nome de algo que ainda será. Para reconhecer as trevas de seu tempo, é necessário coragem. Temos de lidar com

o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós. (AGAMBEN, 2009, p. 66).

Essa é uma forma inédita de se ler a história. Tanto Hoffman quanto Rosa, ao incorporarem o mito como tema, também o colocam como elemento estrutural da narrativa, já que ele orienta o tempo desta no sentido de que reatualiza o passado, o arcaico, o original, para falar da escuridão do nosso presente. É o contemporâneo que está ali nos jagunços de Rosa, por exemplo, que passam a ser mais presente do que a tecnologia de última geração e a moda. Estes dois estão sempre a mudar, colocando o presente como dissociação, não como renovação ou como continuidade, deixando-nos mais perdidos na escuridão daquilo que não pode ser visto. As narrativas de ambos os

autores apontam que há algo, indizível, no presente que não pode ser alcançado, remetendo-nos à origem como forma de entender o que se passa conosco.

Por fim, cada fase de evolução da narrativa ficcional mostra que houve formas diferentes de resposta a cada tempo, o que não tira a atualidade dos contos de fada, por exemplo, já que neles ainda vemos o esforço de entender aquilo que não pode ser alcançado por completo porque ainda não chegou até nós. A linguagem, então, vive uma luta de dizer, de falar do que falta, que, exatamente por ser assim, faltante, movimentada o imaginário. Contemporaneamente, então, entre o que se diz, o que se representa, e o sentido final há um abismo proporcional à escuridão que há entre as estrelas. É esta condição que a literatura, principalmente a partir do século XX, naquilo que Robert chama de busca do Absoluto, reivindica para si: reconhecer que há algo que falta, responsável por tornar a leitura do texto sempre atual, sendo resposta ao que não está exatamente no texto mas o constitui. Daí a riqueza, a polissemia do texto. Uma nova forma de lidar com o desamparo é reconhecer que o carregamos enquanto vazio a ser sempre preenchido: no caso de Hoffman e de Rosa, com a ajuda dos mitos.

3. A visão kierkegaardiana sobre o percurso existencial

*Extraviei-me no tempo.
Onde estarão meus pedaços?
Muito se foi com os amigos
que já não ouvem nem falam.
(Ferreira Gullar, “Extravio”)*

A partir de agora, colocamos o pensamento de Kierkegaard como instrumental interpretativo de apoio ao que já vem sendo discutido até aqui. A intenção é apontar a porosidade entre o texto filosófico e o literário. A obra deste autor é fruto de uma época bem específica: a crise do sujeito e da representação ocorrida no fim do século XIX. Pela quantidade de temas que aborda, Kierkegaard, por alguns, é tido como precursor existencialista, ou pensador religioso, ou filósofo, enfim. A verdade é que isso só ajuda a apontar para a riqueza e a profundidade do que foi deixado por ele. Por isso, vale a pena colocarmos alguns elementos que podem ajudar a dar dimensão do quanto ele é cabível nesta nossa reflexão sobre a literatura como representação da realidade.

Kierkegaard produziu seus escritos durante parte do século XIX dentro de um contexto de questionamento do pensamento religioso que vigorava na Dinamarca. Ele acreditava que a interpretação do texto religioso feito neste país não levava o ser humano a alcançar uma redenção, um entendimento mais profundo sobre sua própria existência. O mais interessante é saber que, enquanto no resto da Europa vigorava a moda do pensamento cientificista, representado pelo modelo do pensamento dialético hegeliano, Kierkegaard se voltava para uma visão mais subjetiva sobre o que nos rodeia, a “realidade”. Questiona-se, então, a visão racionalista e objetiva do mundo. O autor dinamarquês fará isso a partir de uma nova interpretação da existência, que, segundo ele, não pode ser racionalizável, dado que se pauta pelo absurdo.

Para tentar falar de algo tão complexo, foram desenvolvidos heterônimos, sendo cada um deles marcados por uma espécie de vida autônoma de pensamento. Eles chegam a dialogar entre si, concordando ou discordando a respeito de pontos fundamentais do existir humano, que nunca pode ser medido pelo externo, mas pelo interno ao homem. Isso deve ser levado em conta uma vez que este é sempre alguém a existir, em permanente estado de construção de si, através das escolhas feitas pelo sujeito.

Por meio de obras capitais como *Temor e tremor* (2009) e *O conceito de angústia* (2010), Kierkegaard interpreta a existência como absurdo, uma vez que devemos assumir a responsabilidade por tudo que fazemos, já que tudo é escolha, mesmo quando nos reservamos o “direito” de não escolher. Escolhemos a todo instante, mas o mais doloroso é: nunca podemos contar com um resultado definido porque este não pode ser dado a *priori*. É necessária uma aposta que envolve uma responsabilidade pelo existir que mostra o poder que temos sobre ele. Obedecer ou não ao que é instituído pelo social, pelo externo, nessa perspectiva, é, antes de tudo, uma opção. A escolha que realmente liberta não é aquela feita com vistas a um bem a ser alcançado – sendo que o “bom” e o “ruim” são sempre definições dadas culturalmente, socialmente – mas apostando na imprevisibilidade do resultado. Segundo Gouvêa (2009), é o que constitui o duplo movimento da fé: compreender que tudo pode ser escolhido, que o resultado é inapreensível de antemão, que se trata de um processo marcado pelo sofrimento. Porém, mesmo assim, quando aceitamos isso, desenvolvemos uma nova visão sobre o homem e a realidade.

O processo de constituição da interioridade humana é algo sempre a se dar, sempre a se executar. Ao longo deste percurso, vivenciamos momentos muito

diferentes de lidar com o absurdo que não pode ser colocado em palavras, mas somente vivido individualmente³. Para tanto, Kierkegaard aponta três estádios⁴ existenciais: o estético (a preocupação extrema com o efêmero, o imediato); o ético (a preocupação extrema com o social, com o ditado pelo externo); o religioso (quando empreendemos o “salto para a fé”, vivenciamos um instante de escolha legítima, aceitando que, aí sim, exercemos nossa subjetividade). Dentro do estádio estético da existência, o autor vislumbra três figuras que simbolizam as atitudes diante do existir: o Don Juan, o Fausto e o Judeu Errante.

Guiomar de Grammont (2003) realizou um minucioso estudo sobre estas três figuras estéticas e que muito nos será importante aqui. Como ela bem alerta, deve-se compreender o estético, aqui, como atitude perante a existência e não como elemento ligado à arte, como outrora fez Adorno (2010). O Don Juan seria aquele que vive sempre no instante, sendo que seduzir é mais instigante do que possuir o que se almeja. O Fausto é o que vive insatisfeito com aquilo que sua realidade lhe oferece. Por fim, o Judeu Errante é aquele que se sente deslocado, sem lugar para se fixar, considerado um pária pela realidade. É usando-se dessas figuras estéticas que Kierkegaard fará sua crítica aos escritores românticos. Estes vivem presos entre as figuras do Fausto e do Judeu Errante: acreditam que o mundo burguês é desprezível, limitante, sentindo-se, então, sem lugar em que possam se fixar. É exatamente onde incide a crítica kierkegaardiana, uma vez que eles nunca atingiriam o absoluto existencial, o estádio religioso, a verdadeira apropriação da interioridade humana, já que assumem uma postura covarde diante do absurdo da vida, em geral marcada pela evasão através do suicídio, da loucura, das paixões extremas, da fantasia excessiva, o sentimento de morbidez, de abandono.

Assim, os românticos, ao empreenderem sua representação do real, buscando atribuir-lhe sentido, estariam se distanciando da figura do cavaleiro da fé. Este, por oposição ao herói trágico, seria aquele que, sozinho em sua interioridade, acredita que a salvação só é possível por meio do absurdo. A figura religiosa (no sentido de estádio

³ É importante perceber como isso está em consonância com aquilo que já vem sendo discutido até aqui: é mais uma forma de interpretar e lidar com o sentimento de desamparo, de vazio que compreende o humano.

⁴ Deve-se, diante da lógica do pensamento kierkegaardiano, usar o termo “estádio”, e não “estágio”, uma vez que este daria a ideia de que exista uma hierarquia, quando, na verdade, os “estádios” coexistem: de um instante para outro seguinte podemos vivenciar a existência de maneiras diferentes.

existencial) do cavaleiro da fé pode ser exemplificada por Abraão: ele entrega seu único filho, Isaac, fruto da providência divina, para um sacrifício exigido pelo mesmo Deus que lhe deu o primogênito. Abraão reluta, mas, acreditando no absurdo da existência, em que qualquer resultado é imprevisível, contraria a ética do mundo externo – onde matar o próprio filho é tido como errado – e faz sua escolha de aceitar o sacrifício, o sofrimento colocado pela vida. A mesma atitude não é vista na trajetória do herói trágico. Este, por seu turno, busca a salvação pautando-se em uma verdade que não está nele, mas inscrita em um moral fora dele. Tal atitude é exemplificada pela atitude de Édipo, que fura os próprios olhos ao se martirizar diante do que fez em relação aos pais: ele se condena a partir do que está no social, no externo a ele. Logo, na visão de Kierkegaard, Édipo não assume a responsabilidade por sua existência como fez Abraão.

Assim, nossa intenção é, a partir do estabelecido pelo pensador dinamarquês, realizar uma analogia com a literatura e a construção do percurso existencial dos personagens dos textos de Hoffman e de Rosa. Pelo colocado acima, então, temos em Hoffman a representação de uma interpretação da existência, do homem, que aponta para uma atitude estética e não religiosa diante da realidade criada no texto ficcional. Enquanto isso, o contrário se daria na narrativa rosiana.

4. Por fim, uma visão comparativa

*Estou disperso nos vivos,
em seu corpo, em seu olfato,
onde durmo feito aroma
ou voz que também não fala.*

*Ah, ser somente o presente:
esta manhã, esta sala.*

(Ferreira Gullar, “Extravio”)

A partir de agora, nossa intenção é, por meio do que foi apresentado até aqui, estabelecer uma leitura comparativa entre os dois autores escolhidos como *corpus* de análise.

Entendemos que Hoffmann e Guimarães Rosa são autores nitidamente marcados por um conceito de mimesis que não se restringe a um sentido

logocentrista, de necessidade de reconstruir de forma direta a “realidade” enquanto mundo que nos rodeia. Ou seja, como já mencionado neste estudo, ambos empreendem um processo de representação do real em que este, na verdade, acaba sendo interpretado de maneira polivalente, múltipla, dado que não pretendem reconstituir mas criar um mundo, uma forma do real ser atingido. Para tanto, como forma de representar o contemporâneo, optam pelo mito, mas, ao nos basearmos no pensamento de Kierkegaard, o fazem de maneiras diferentes.

Assim, começando por Hoffmann, “O vaso de ouro” narra a trajetória de Anselmo, um jovem burguês que busca seu lugar dentro da sociedade em que vive. Isso que dizer, além de assumir uma identidade como trabalhador, enquadrar-se dentro do estilo de vida da sociedade em que está inserido, o que inclui o gerenciamento, inclusive, das formas de amar. Ao longo da narrativa, uma espécie de ambiguidade é instaurada. Por meio de um narrador heterodiegético (Genette, s.d.), temos contato com diversas cenas que, por mais que tenham seu apelo fantástico, também apresentam um segunda possibilidade de explicação. É o que vemos em uma das cenas, onde Anselmo julga ver seres sobrenaturais ao mesmo tempo em que nós, leitores, sabemos da ingestão feita por ele de uma estranha substância entorpecente.

Dessa maneira, o jogo de sentidos entre real e fantasioso dentro deste texto de Hoffmann fica garantido pela forma como o narrador manipula a apresentação do fatos: ele mistura a sua própria visão com a perspectiva da personagem central que, ainda, é a todo momento confrontada com a forma como a sociedade classifica Anselmo enquanto louco. Temos um protagonista que oscila entre uma figura fáustica – não se reduzindo ao que seu mundo burguês oferece – e a errância do Judeu que não encontra pouso para se fixar. Além disso, um movimento de sedução é estabelecido entre Anselmo e Serpentina – uma cobra de olhos verdes, elemento mágico inserido no texto – e estes passam a enfrentar percalços na ânsia de ficarem juntos. Anselmo já havia sido apresentado a Verônica, moça em que se vislumbra uma boa possibilidade de casamento, uma vez que ela é bem aceita pelo núcleo social onde as personagens circulam. No entanto, ao entrar em contato com Serpentina, Anselmo desiste de Verônica em prol de sua musa sobrenatural, vivenciando, assim, as situações mais absurdas, como a relatada abaixo:

“Este senhor não está regulando bem!”, disse uma honrada cidadã que, voltando com a família do passeio, se deteve e, de braços

cruzados, assistia às extravagantes atitudes do estudante Anselmo. Este se abraçara ao tronco do sabugueiro e gritava incessantemente para os galhos e as folhas: “Oh, por favor, brilhem, cintilem mais uma vez, doces serpentes douradas, deixem que eu ouça mais uma vez o canto de seus sininhos! Olhem mais uma vez para mim, encantadores olhos azuis, só mais uma vez, senão sucumbirei de dor e de desespero!” Suspirava e gemia do fundo do peito com muita tristeza e, ávido e impaciente, balançava o sabugueiro, que, como resposta, agitava as folhas suavemente, parecendo fazer troça de seu desespero. (HOFFMANN, 1993, p.13).

Este trecho é muito importante na medida em que elementos diversos podem ser observados: o choque entre a visão da sociedade, representada pela “honrada cidadã”, e a visão de Anselmo; de forma que uma visão não consegue anular a outra, ou seja, permanece o duplo sentido do fato representado. Além disso, podemos perceber a representação de uma crítica aos escritores românticos. Se pudermos entender Anselmo como um símbolo da perspectiva fantasiosa e sentimentalista dos românticos sobre a realidade e Serpentina como um símbolo da obra de arte, criada e fruto da visão do poeta, temos um ironia a respeito do estilo romântico enquanto literatura e enquanto forma de se viver. Dessa forma, a enunciação em terceira pessoa revela-se perigosa na medida em que, ao mesmo tempo que parecer oferecer uma visão distanciada dos fatos, se revela crítica, mergulhando na narrativa de forma a usar os personagens e o espaço que os envolve como elemento crítico.

Logo, temos um pouco do protótipo de narrativa que se deu a conhecer com o modelo de Robinson Crusó e de Dom Quixote: a personagem que se rebela com o universo onde mora de forma a estar disposta a executar uma transformação, sair de casa e voltar com algo novo. Tanto que, ao final do texto, Anselmo e Serpentina decidem pela morada em Atlântida, um outro lugar, na verdade uma espécie de não-lugar, uma fantasia, um local completamente intangível, inatingível por nós. Ao mesmo tempo que isso significa uma fuga pela arte, pela fantasia, representa também um percurso existencial pautada pela não constituição completa da interioridade humana.

“O vaso de ouro” apresenta uma visão sobre o real que valoriza, sim, os elementos subjetivos, e isso fica claro não só pelo fato da narrativa abrigar elementos ligados ao tema da fantasia, mas também pela valorização do ponto de vista interno da personagem Anselmo, o que contribui para o efeito de ambiguidade e crítica do texto. No entanto, dentro de uma perspectiva kierkegaardiana, o protagonista, em seu

percurso existencial, acaba por não finalizar a constituição de sua interioridade, uma vez que, no choque com o social, não assume a responsabilidade pela própria vida, optando pela fuga no fantástico, em que constrói um mundo em que a existência com Serpentina é possível, onde o vivido pode ser criado, dado pela imaginação. Logo, o absurdo que movimento a subjetividade, o desejo, é retirado da vida, falsificando a mesma. Não há, então, representação do estádio religioso. Permanecemos entre o estético (do Fausto e do Judeu) e o ético.

“A hora e vez de Augusto Matraga” será aproveitado como elemento de contraponto no que diz respeito à construção da interioridade das personagens, que se dá a conhecer por meio do percurso existencial destas. Nesta narrativa, temos a figurativização de um tema básico da literatura e da cultura em geral: a luta entre bem e mal, incorporados no texto de Rosa também pelo choque, o confronto entre o que é interno e o que é externo ao homem. Assim, mais uma vez, temos um narrador heterodiegético que se usa amplamente da perspectiva subjetiva de seu protagonista para a construção do enunciado que compõe o texto.

Esta narrativa rosiana, como outras várias compostas pelo autor mineiro, aproveita explicitamente elementos ligadas à tradição cultural dos povos, como, por exemplo, a recuperação de uma narrativa semelhante aos relatos de santos, verdadeiras histórias de conversão, e o uso constante do número três, o qual é amplamente recorrente nos contos de fadas como elemento que simboliza a transformação. No conto de Rosa, temos três espaços fundamentais, três épocas distintas da vida do protagonista, e este, em geral, aparece em conjunto com outros dois personagens (ele, a esposa e a filha; ele, pai Serapião e mãe Quitéria; por exemplo). A própria ideia de renovação é muito cara aos mitos. Logo, o caráter mítico da narrativa, ligada a uma origem que fala do contemporâneo a nós, está colocado.

Neste conto temos a enunciação da vida de Augusto Matraga – que, ao longo do texto, também recebe três nomes: Augusto Esteves, Nhô Augusto e Augusto Matraga; cada um marcando uma época da vida do protagonista – marcada por um processo muito doloroso de construção de uma interioridade. Tendo uma vida marcada pela ganância e pelo excessivo egocentrismo, Augusto permanece refém do imediato que nunca sacia, em que sempre se quer mais, mesmo que isso seja massacrar o outro. Temos, então, uma encarnação da figura estética do Don Juan, o que fica mais patente com o leilão das prostitutas no início da narrativa.

No entanto, ao se ver vítima de uma emboscada e quase morrer em razão disso, começa a empreender um outro movimento existencial. Encontrado pelo casal de negros, começa um longo processo de recuperação de si, de sua subjetividade. Ao entrar em contato com o padre, inicia sua entrada no estádio ético, em que a rememoração do vivido surge como elemento de purgação, de penitência. É o que temos a seguir, no diálogo entre Augusto e o Padre:

- Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder. Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um potro bravo, e que você é mais mandante do que ele... Peça a Deus assim, com seta jaculatória: “Jesus, manso e humilde de coração, fazei seu coração semelhante ao vosso...”(...) Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua.

- Eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!... (ROSA, 2006, p. 295).

Dessa forma, em conjugação com um movimento de renovação que acontece na natureza, do lado de fora da moradia do casal de negros, em que as estações do ano se sucedem, Matraga reabilita uma interioridade que estava apagada em função de uma saciedade do presente que nunca se dava. Em uma espera que levará anos, o protagonista vivencia um purgatório, consequência da queda que tivera com a emboscada de Major Consilva. Quando decide ser o momento, empreende a escalada rumo a um novo espaço, símbolo da construção de uma nova ética, pautada na boa-fé consigo mesmo de reavaliar escolhas. A partir daí, temos o encontro com Joãozinho Bem-Bem, cuja onomatopeia do nome carrega um significado muito importante para nossa análise: ao mesmo tempo que estabelece uma representação dos disparos da arma do jagunço, aponta para seu papel de ser instrumento para a realização do bem, apesar de ser uma encarnação do mal.

O enunciador, ao misturar sua voz heterodiegética com a perspectiva interna de Matraga, traz à luz a ambivalência que existe na mistura entre bem e mal. Somos portadores de possibilidades várias de concretização da existência, tudo depende da escolha empreendida. Por isso, Augusto aceita o absurdo da existência. Diante do desafio imposto por Joãozinho, um duelo, Matraga transita a outro estádio existencial, assumindo a figura do cavaleiro da fé kierkegaardiano. Sendo sujeito sozinho em sua

consciência, faz uma escolha baseada em uma ética que, agora, está dentro dele: em um jogo de vida e morte que incorpora o dualismo entre bem e mal, o protagonista exerce, enfim, sua interioridade, realizando sua escolha. Mesmo o ato de matar alguém sendo algo condenável em relação à ética pregada pelo mundo externo e mesmo o duelo tendo um resultado impossível de se deduzir *a priori*, Matraga executa o duplo movimento da fé. Mesmo a morte sendo uma consequência, seu movimento de contínua ascensão, como fazem os santos do imaginário popular, acontece.

Na verdade, é importante deixar claro o que se pretende aqui. Não se trata de classificar as duas narrativas como melhor ou pior uma em relação a outra. Isso seria leviandade. As duas compartilham de uma mesma ideia de mimesis: levam em conta uma ideia de sujeito sempre a se construir, que é muito mais interioridade que exterioridade, como fundamento da representação do real. Por isso, o narrador, mesmo com voz heterodiegética, interage com as perspectivas internas dos protagonistas, relativizando sentidos e propondo significados que não sejam absolutamente permanentes.

Chamamos a atenção para as formas diferentes de construir a interioridade das personagens. Pensando que existem fases de evolução da ficção narrativa, acreditamos que o conto de Rosa encontra-se no terceiro momento proposto por Marthe Robert. O que significa que a narrativa indica formas de falar da realidade, do humano, mas como algo sempre a se construir, sempre inacabado, provisório. Assim, o conto de Hoffmann apresenta um protagonista com uma interioridade mais limitada se comparada com a de Matraga e se levarmos em conta as ideias de Kierkegaard.

No entanto, isso não retira a qualidade artística do texto, mas, ao contrário, aponta para efeitos de sentidos diferentes. Hoffmann parece, por meio de Anselmo e utilizando da ironia, satirizar a própria postura romântica que, apesar de defensora da interioridade humana, parecia estar longe dela ao se limitar à construção de uma fantasia que preenche muito provisoriamente o caráter de falta, de vazio que movimenta a existência humana, suspendendo o sofrimento necessário ao processo de construção de si. Por outro lado, Guimarães Rosa parece empreender um outro efeito de sentido: habilitar um novo olhar a respeito do mistério que compreende a vida, que, em outras palavras, acreditamos ser esse mesmo sentimento de desamparo que funda, que inaugura o humano. Há um sofrer sem o qual – na visão de Kierkegaard – o autêntico viver não se constrói. Assim, com um protagonista que precisa rolar morro

abaixo para empreender a conquista da fé em si: do salto do absurdo, Rosa sintetiza vida e morte, bem e mal em uma lógica que não seja excludente.

Por fim, este trabalho pretendeu mostrar como uma forma específica de se conceber a criação artística pode representar a subjetividade humana, remetendo-nos ao mítico, ao fabuloso, como forma de ver as fissuras que constituem o imaginário humano, uma vez que o mundo só pode ser absorvido por meio de um filtro interior. Kierkegaard é tomado como parâmetro de análise na medida em que seus pensamentos apontam para uma autêntica crise do sujeito, sem a qual a compreensão do existencial não se processa. Logo, Hoffmann e Rosa indicam essa crise, esse sujeito fraturado e suas possibilidades de concretização da subjetividade, porém, de formas distintas e com efeitos de sentido distintos.

Referências

- ADORNO, T. **Kierkegaard**. Tradução de Alvaro M. Valls. Editora da UNESP: São Paulo, 2010.
- AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. P. 55-77.
- DURAND, G. **O imaginário**. São Paulo: Difel, 1999.
- _____. **Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.
- FREUD, S. **O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega. s.d.
- GOUVEA, R. Q. **A palavra e o silêncio – Kierkegaard e a relação dialética entre fé e razão**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.
- GRAMMONT, G. **Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard**. Petrópolis: Catedral das letras, 2003.
- HOFFMAN, E. T. A. O vaso de ouro. In: _____. **Contos fantásticos**. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- KIERKEGAARD, S. **Temor e tremor**. São Paulo: Hemus, 2009.
- _____. **O conceito de angústia**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ROSA, J. G. A hora e vez de Augusto Matraga. In.: _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro:
Nova Fronteira, 2006.