

GRANDE SERTÃO: VEREDAS E “RAPACCINI’S DAUGHTER”: ENCONTROS INUSITADOS

Profa. Dra. Maria Márcia Matos Pinto (UMESP)¹

Resumo:

Este texto compara o romance Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, e o conto “Rappaccini’s daughter”, de Nathaniel Hawthorne, tendo em vista discutir a elaboração do mito na literatura, a partir de imagens que remetem à origem e à criação. Revendo criticamente conceitos formulados por Northrop Frye, o tema da criação é analisado no sentido de produzir-se uma reflexão sobre como os dois autores apresentam os seres humanos perante o amor, o conhecimento e a morte, questões estas cruciais no desenvolvimento de suas obras.

Palavras-chave: mito, origem, criação, natureza, conhecimento

Guimarães Rosa e Nathaniel Hawthorne, dois escritores pertencentes a contextos completamente distintos: o primeiro, brasileiro do século XX, modernista da nossa terceira geração; o segundo, norte-americano do século XIX, expoente da geração romântica. No entanto, a leitura da obra de Rosa induz aquele que teve contato com a de Hawthorne a um reconhecimento, já que certas imagens e idéias observadas nas elaborações rosianas ecoam algumas daquelas percebidas nos romances e contos do escritor norte-americano.

Entre os temas que permeiam as construções literárias de ambos, o da origem é um dos que figuram intensamente. Em suas obras, essa questão pode ser analisada sob dois ângulos. Um deles é a ligação com os mitos originários da própria humanidade, isto é, os dois autores reelaboram narrativas fundamentais, como os mitos greco-latinos e judaico-cristãos, que identificam a nossa trajetória civilizacional através da relação entre seres humanos e entre estes e a natureza. O outro é o da formação da nacionalidade, ou seja, mesmo colocando em relevo as questões inerentes à condição humana, Rosa e Hawthorne evidenciam em suas representações elementos característicos da origem de seus povos. Apenas o primeiro será aqui abordado dadas as limitações impostas a este trabalho.

Considerando, pois, o tema da origem, tanto no *Grande Sertão* como no conto “Rappaccini’s daughter”, é perceptível a elaboração do mito genesíaco bíblico. Neste sentido, o conceito de mito aqui contemplado vai ao encontro das teorias de Northrop Frye, para quem:

Como um tipo de história, o mito é uma forma de arte verbal e pertence ao mundo da arte. Como a arte, e diferentemente da ciência, ele lida não com o mundo que o homem contempla, mas com o mundo que o homem cria. A forma total de arte, por assim dizer, é um mundo, cujo conteúdo é a natureza, mas cuja forma é humana; por isso, quando ela “imita” a natureza, a natureza assimila as formas humanas. (2000, p. 39).

A idéia do homem como criador é um dos pontos centrais do romance e do conto. Em *Grande Sertão: Veredas*, um ex-jagunço conta a sua história, mas esse contar não se reduz ao memorialismo nostálgico, mera recordação de situações vividas. O contar de Riobaldo é a própria criação daquele mundo bruto, selvagem – tanto de plantas e animais, como de seres humanos nos seus mais básicos instintos –, que se faz aos olhos do leitor pela narrativa do sertanejo. Em “Rappaccini’s daughter”, o Dr. Rappaccini é o criador de um jardim muito especial, ao qual se misturam a essência de sua filha Beatrice e, posteriormente, a de seu amado Giovanni. É nesse

¹ Maria Márcia Matos PINTO, Profa. Dra.
Universidade Metodista de São Paulo (UMESP)
Pós-Graduação Lato Sensu: Português – Língua e Literatura
mariamarci@hotmail.com

aspecto da criação que é possível identificar a retomada de alguns elementos contidos no livro do *Gênesis*, particularmente no que tange a dualidade criador/criação.

Ainda para Frye,

O mito [...] fornece os principais contornos e a circunferência de um universo verbal que é mais tarde também ocupado pela literatura. A literatura é mais flexível do que o mito e preenche esse universo de modo mais completo: um poeta ou romancista pode trabalhar em áreas da vida humana aparentemente distantes dos deuses vagos e resumos narrativos gigantescos da mitologia. (Idem, p. 41).

Estas afirmações também se confirmam no âmbito das duas obras aqui tratadas, pois elas incorporam ao mito imagens e reflexões que são próprias ao contexto intra e extraliterário que os dois autores elaboram. Abro aqui um parêntese para fazer uma ressalva às teorias de Frye. Na concepção desse teórico canadense, “A forma literária não pode vir da vida; ela vem apenas da tradição literária e, portanto, em última instância do mito” (Idem, p. 45). Essas palavras refletem uma orientação para a crítica imanente do texto, praticada pelos adeptos do *New Criticism*. Sabe-se que Frye trouxe inovações a essa tendência ao introduzir nela a idéia do mito como “princípio estrutural da literatura”. Contudo, sua visão ainda privilegia a análise literária fundada nos valores intrínsecos aos textos, desprezando a inter-relação da literatura com questões sociológicas, antropológicas, psicológicas etc. Apesar de tomar o conceito de mito de Frye para esta análise, acredito que uma leitura fundada unicamente nos aspectos imanentes empobrece sobremaneira suas possibilidades, particularmente quando se trata de dois autores tão complexos como os aqui abordados. As obras de Rosa são reveladoras de um Brasil que o brasileiro pouco conhece, assim como as de Hawthorne dizem muito a respeito das origens do povo norte-americano, questões estas que não podem ser analisadas apenas como resultado do diálogo com a tradição literária.

Vejamos então como Rosa e Hawthorne recriam segmentos do *Gênesis* nas produções em análise. Obviamente, não será aqui levada a cabo uma aproximação direta do texto bíblico, pois o que interessa de fato são os elementos do mito da criação que pertencem ao senso comum. Nesse quesito, a natureza é um ponto crucial, e, curiosamente, nas duas obras, ela revela-se ambígua no modo como sua relação com as personagens está configurada.

No *Grande Sertão*, a natureza se divide entre o bem e o mal assim como o protagonista-criador. Ao mesmo tempo em que é fonte de beleza e enlevo, apresentando-se como imagem de saúde e bem estar, ela pode ser traiçoeira e mortal aos incautos, como nos exemplos a seguir:

Como não se viu, aqui se vê. Porque nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme. Beiras nascentes do Urucuia, ali o povi canta altinho. E tinha o xenxém, que tintipiava de manhã no revredo, o saci-do-brejo, a doidinha, a gangorrinha, o tempo-quente, a rola-vaqueira... e o bem-te-vi que dizia, e araras enrouquecidas. Bom era ouvir o mom das vacas devendo seu leite. (ROSA, 1994, p. 24).

Dali para cá, o senhor vem, começos do Carinhanha e do Piratinga filho do Urucuia – que os dois, de dois, se dão as costas. Saem dos mesmos brejos – buritizais enormes. Por lá, sucuri geme. Cada surucuiú do grosso: voa corpo no veado e se enrosca nele, abofa – trinta palmos! Tudo em volta, é um barro colador, que segura até casco de mula, arranca ferradura por ferradura. Com medo de mãe-cobra, se vê muito bicho retardar ponderado, paz de hora de poder água beber, esses escondidos atrás das touceiras de buritirana. (Idem, p. 26).

Além disso, a natureza é espaço misterioso, onde acontecimentos insólitos como o pacto com o diabo podem acontecer. Nesse caso, o lugar condiz com a face obscura do evento: “Eu caminhei para as Veredas-Mortas. [...] A encruzilhada era pobre de qualidade dessas. Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado” (Idem p. 267).

É claro que, numa obra tão densa como essa, em que a natureza tem papel preponderante, ela acaba por se revestir de grande complexidade, absorvendo as próprias contradições do narrador. Ela vai tomando forma à medida que Riobaldo conta a sua história, como ele diz por “palavras tortas”, estando, pois, intrinsecamente ligada ao estado de espírito dessa personagem e às situações que enfrenta – o amor, a guerra, a morte. A natureza que se configura nas cores das borboletas, das flores, na diversidade do canto dos pássaros, por exemplo, é aquela associada ao encanto que Diadorim lhe desperta.

Quanto ao conto de Hawthorne, o ambiente natural não tem uma dimensão tão ampla, já que está confinado ao limites do jardim de uma mansão num espaço urbano, no caso a cidade de Pádua, na Itália. Nem por isso ele deixa de ser uma representação de grande complexidade, haja vista os elementos ambíguos que o cercam. Mesmo assim, como em outras criações do autor, ele evoca o confronto espaço selvagem/espaço civilizado, tema amplamente explorado pelo escritor norte-americano. De fato, a natureza no seu estado bruto é o local onde os instintos afloram, onde as pessoas revelam certo lado que as práticas do mundo civilizado as levam a ocultar.

Nesse conto, o jardim é produto intelectual; a natureza é criação que se dá por meio do conhecimento de um homem – Dr. Rappaccini –, o qual mistura a substância que ele instila nas flores à essência de sua filha Beatrice. Vê-se, então, que ele não hesita em sacrificar seu ente mais querido em prol de suas práticas científicas. Rappaccini cria um espaço de imensa beleza, cujas flores superam o encanto das mais belas geradas naturalmente. No entanto, elas unem o encanto traduzido em forma e cores à fatalidade, consequência do veneno contido em sua seiva, do mesmo modo que Beatrice, moça dotada de uma aparente graça divina, mas cuja expiração é letal a seres como insetos e plantas.

Pelo olhar de Giovanni, amado de Beatrice, o jardim assim se apresenta:

*All about the pool into which the water subsided grew various plants, that seemed to require a plentiful supply of moisture for the nourishment of gigantic leaves, and, in some instances, flowers gorgeously magnificent. There was a shrub in particular, set in a marble vase in the midst of the pool, that bore a profusion of purple blossoms, each of which had the lustre and richness of a gem; and the whole together made a show so resplendent that it seemed enough to illuminate the garden, even had there been no sunshine. Every portion of the soil was peopled with plants and herbs, which, if less beautiful, still bore tokens of assiduous care, as if all had their individual virtues, known to the scientific mind that fostered them.*² (HAWTHORNE, 1978, 180).

Este é o primeiro contato que Giovanni tem do jardim. Pela janela do quarto, através do qual ele tem uma visão em profundidade, sobressai a riqueza de formas e cores, destacando-se a luminosidade que domina o ambiente. Esta também será a primeira vez que ele verá Beatrice, cuja descrição se confundirá com a do próprio jardim. Ela será vista como “*the most splendid of the flowers, beautiful as the day [...] another flower, the human sister of those vegetable ones*”³ (Idem, p. 182).

Porém, quando o jardim é visto a partir de seu interior, as impressões de Giovanni revelam elementos sombrios, não percebidos anteriormente:

² Em todo o contorno do tanque onde a água escoava cresciam várias plantas, que pareciam requerer uma grande quantidade de umidade para a nutrição das folhas gigantes, e, em alguns casos, flores impressionantemente magníficas. Havia um arbusto em particular, depositado num vaso de mármore no meio do tanque, que gerou uma profusão de flores púrpuras, cada uma revelando o brilho e a riqueza de uma pedra preciosa; e o conjunto todo era um espetáculo tão resplendente que parecia suficiente para iluminar o jardim, mesmo que não houvesse a luz do sol. Cada pedaço do chão estava tomado por plantas e ervas, que, se fossem menos belas, ainda dariam sinais de cuidado assíduo, como se todas tivessem virtudes individuais, conhecidas da mente científica que as cultivou.

³ A mais esplêndida das flores, bonita como o dia [...] mais uma flor, a irmã humana daquelas da família dos vegetais.

The aspect of one and all of them [the plants] dissatisfied him; their gorgeousness seemed fierce, passionate, and even unnatural. There was hardly an individual shrub which a wanderer, straying by himself through a forest, would not have been startled to find growing wild, as if an unearthly face had glared at him out of the thicket. Several also would have shocked a delicate instinct by an appearance of artificialness indicating that there had been such commixture, and, as it were, adultery, of various vegetable species, that the production was no longer of God's making, but the monstrous offspring of man's depraved fancy, glowing with only an evil mockery of beauty. They were probably the result of experiment, which in one or two cases had succeeded in mingling plants individually lovely into a compound possessing the questionable and ominous character that distinguished the whole growth of the garden. In fine, Giovanni recognized but two or three plants in the collection, and those of a kind he well knew to be poisonous.⁴ (Idem, p. 195).

Há, nessa segunda descrição, uma ênfase na artificialidade do jardim, e, pelo modo como o conto é encaminhado, há nisso mais de maldição do que de dádiva do seu criador. Estabelece-se aí um confronto com a criação divina, o que leva a de Rappaccini a assumir contornos nefastos, provocando a sensação de um desafio a Deus. Dessa forma, a figura do cientista, cuja associação com Fausto é inevitável, serve a Hawthorne como veículo de crítica à soberba do homem que acredita ser possível igualar-se a Deus através do conhecimento científico, outro tema recorrente na obra do escritor.

Assim, o jardim de Rappaccini e o sertão de Riobaldo têm em comum o fato de serem espaços marcados pela ambigüidade⁵. Ambos incorporam as noções de bem e mal, beleza e perigo, vida e morte de uma forma em que se confundem com a própria condição humana, ao confrontarem elementos humanos essenciais, como sabedoria e ignorância, força e fragilidade, amor e ódio.

É interessante refletir também sobre o papel que Riobaldo e Rappaccini assumem como criadores, pois suas caracterizações se dividem entre os arquétipos de Deus e do Diabo. O sertanejo Riobaldo, durante toda a narrativa debate-se em questões metafísicas, mas uma em especial o aflige mais do que qualquer outra: o Diabo existe ou o domínio da criação pertence somente a Deus? Na verdade, todo o contar do ex-jagunço é uma tentativa de dar uma resposta a si mesmo, de solucionar a dúvida que restou de toda a experiência vivida. Tanto que a fala que fecha o romance é um postulado conclusivo do seu círculo de reflexões:

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigo somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (Op. Cit., 1994, p. 385).

Curiosamente, a palavra diabo, que aparece duas vezes nesse trecho, da primeira está com maiúscula e da segunda com minúscula. Há nisso uma desmistificação dessa figura, que perde sua

⁴ O aspecto de uma e de todas elas [as plantas] desagradaram-no; seu encanto parecia violento, cheio de paixão, e mesmo antinatural. Quase não havia uma única planta que um caminhante, vagando sozinho numa floresta, não ficasse perplexo ao descobrir crescendo livremente, como se uma face sobrenatural o observasse por trás de uma moita. Várias delas teriam chocado um instinto delicado pela aparência artificiosa indicando que teria havido tal mistura e, segundo parecia, adulteração, das várias espécies vegetais, que o produto não mais parecia a criação de Deus, mas o resultado monstruoso da imaginação corrompida do homem. Elas eram provavelmente o resultado da experiência, que em um ou dois casos tinha sido bem sucedida, em combinar plantas individualmente belas com uma substância de caráter questionável e nefasto que marcava todo o crescimento do jardim. Enfim, Giovanni reconheceu apenas duas ou três plantas na coleção, estas do tipo que ele bem sabia serem venenosas.

⁵ Vários críticos apontam a ambigüidade como um ponto marcante nas construções hawthornianas, entre eles Richard Harter Fogle no seu *Hawthorne's fiction: the light and dark* (1952).

força sobrenatural e se reduz à reles condição humana. Assim, o poder que Riobaldo acredita tê-lo tomado após o pacto, quando se sente capaz de derrotar o maior dos inimigos e perpetrar atos inexplicáveis como assumir a chefia do bando sem que ninguém lhe contrariasse a vontade ou fazer uma mulher num difícil trabalho de parto dar à luz apenas se visse diante de sua presença, assume-se como o mero resultado do mais puro desejo íntimo, do poder de sua vontade. A trajetória do sertanejo oscila, pois, entre Deus e o Diabo, já que incorpora criação e destruição, cura e danação, redenção e pecado. Sua narrativa cria um mundo, mas, ao colocar em xeque certas crenças que têm guiado a existência humana, Riobaldo acaba por destruir algumas das certezas às quais o ser humano se apegava para tornar seu trajeto de vida mais maleável.

Quanto ao Dr. Rappaccini, a dualidade Deus/Diabo é marca indelével de seu caráter. Assim como o protagonista do *Grande Sertão*, ele incorpora os elementos criação/destruição, pois é capaz de criar plantas que emulam a perfeição divina, mas que são objeto maligno, em virtude do veneno que carregam. Porém, seus métodos nefandos são ainda mais abomináveis quando se pensa no modo como ele usa a própria filha e o homem por quem ela se apaixona como cobaias de seus experimentos. Conforme afirma seu adversário científico Baglione, “[Rappaccini] cares infinitely more for science than for mankind”⁶ (Op. Cit. 1978, p. 185). A ciência torna-se, assim, o elemento que lhe dá poder para manipular o destino daqueles que são alvo de sua atenção.

É inevitável, entretanto, que o poder que as duas personagens acreditam ter em mãos os faça perder o controle dos seres que crêem dominar – afinal, o próprio Deus acabou perdendo as rédeas da humanidade, optando pela destruição para a renovação. Após o pacto, mesmo acreditando ser capaz de controlar qualquer ser vivente, Riobaldo não consegue evitar a morte de seu grande amor. Como ele diz: “A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada.” (Op. Cit. 1994, p. 293). Do mesmo modo, Rappaccini não consegue evitar a morte da filha, que, por escolha própria, prefere perecer a continuar espalhando seu veneno mortal pela humanidade, como fez a seu amado Giovanni.

Em conclusão, mesmo que as teorias de Frye pareçam ultrapassadas, especialmente no mundo atual em que as análises críticas tendem cada vez mais a justificar a arte pela vida, elas levantam uma questão de grande importância para a interpretação literária: o valor da tradição e como cada obra recupera aquilo que ela consagrou. Ambos os autores aqui discutidos dialogam com a história literária ao reelaborar seus mitos fundamentais, e é por meio desse diálogo que se pode aproximá-los. Mesmo que Rosa jamais tenha lido Hawthorne, ele não perdeu de vista elementos fundamentais da criação literária de todos os tempos que o escritor norte-americano soube incorporar ao conjunto de suas produções para fazer surgir obras de valor artístico inquestionável.

Referências Bibliográficas

- [1] FOGLE, Richard Harter. *Hawthorne's fiction: the light and the dark*. Norman: University of Oklahoma Press, 1952.
- [2] FRYE, Northrop. *Fábulas da Identidade: ensaios sobre mitopoética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo; Nova Alexandria, 2000.
- [3] HAWTHORNE, Nathaniel. “Rappaccini's daughter”. In: COWLEY, Malcom (ed.). *The portable Hawthorne*. New York: Penguin Books, 1978.
- [4] ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

⁶ [Rappaccini] se importa infinitamente mais com a ciência do que com a humanidade.