

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Grande Sertão: líquido
Identidade em Risco na Modernidade

Pedro Antônio Matias da Silva

Porto Alegre

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Grande Sertão: líquido

Identidade em Risco na Modernidade

Pedro Antônio Matias da Silva

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Sanseverino

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Matias, Pedro
Grande Sertão: líquido / Pedro Matias. -- 2015.
145 f.

Orientador: Antônio Sanseverino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Grande Sertão: veredas. 2. Liquidez. 3. Modernidade. 4. Zygmunt Baumn. I. Sanseverino, Antônio, orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho de pesquisa a todos os meus alunos e aos jovens do Brasil que, devido à falta de acesso a uma educação de qualidade, nunca poderão ler *Grande Sertão: veredas*.

A todos os amantes de literatura, por, mesmo em um mundo tão confuso e misturado, continuarem acreditando que ainda é valioso dedicar suas mentes à organização de um mundo ficcional.

A todos os professores que me educaram e me formaram, em todos os níveis, pois foi a partir deles que decidi me tornar um educador.

Aos autores de todas as obras que já li, já assisti, já escutei, pois sem eles não haveria base para interpretar uma obra como a que analiso.

Aos meus amigos, verdadeiros camaradas, parceiros e família, que fazem possível viver e aguentar as pressões do nosso “admirável mundo cão”.

A Luana Clee, pessoa que fez possível minha dedicação à pesquisa, garantindo que os outros aspectos da nossa vida continuassem organizados, minha parceira nessa caminhada.

A Sílvia Matias e a Carlos Eduardo, meus pais, que me dão o suporte e que me deram a educação, o presente mais valioso que um ser humano pode ganhar.

Ao contribuinte brasileiro, por ter viabilizado esse trabalho, por meio de seus impostos, ao financiar a bolsa que me permitiu alcançar a conclusão desta pesquisa.

A todos os guerreiros que lutam por uma experiência humana mais vívida, por meio das artes ou das ciências, ou pela transformação de nosso mundo, por meio da militância.

A vocês dedico o resultado de meus esforços.

AGRADECIMENTO

Generosidade é a palavra mais importante quando fazemos pesquisa. Talvez outras pessoas pensem de forma diferente, mas o fazer científico ensina todo o resto que será necessário para sua execução. Generosidade deve vir do homem humano por trás do cientista e, muitas vezes, mesmo na crítica literária, é dele que sentimos falta. Se a dedicatória é um lembrete de todos aqueles a quem queremos oferecer esse escrito, independente das razões, os agradecimentos são guardados para aqueles que diretamente ajudaram na produção da pesquisa, para tanto é necessário focar em duas pessoas.

Durante o mestrado, tive diversos colegas, que, com seus conhecimentos, muitas vezes tão maiores que os meus em determinadas áreas, me ajudaram a crescer muito mais do que eu esperava, mas também a perceber o quão pequeno ainda sou e sempre serei em relação ao universo do que existe. Desses, há um camarada que me acompanha desde a graduação, nos graduamos juntos, nos tornamos especialistas juntos e, agora, terminamos o mestrado juntos. Meu muito obrigado a Carlos Rosa, amigo, camarada, crítico do meu trabalho e debatedor incansável. Obrigado pelas indicações de leituras, pelos ataques aos elementos frágeis de minha análise, pela sinceridade e pela parceria, que extravasam o espaço acadêmico.

Além de colegas, obviamente, tive professores, por meio dos quais pude ter acesso a alguns dos debates mais interessantes da crítica e da teoria literária, tive a sorte de aprender com um grupo realmente privilegiado de pesquisadores. Contudo, em um espaço como a universidade federal, é tão fácil para alguém que já é respeitado em seu campo de trabalho esquecer a humildade e a generosidade. No entanto para Antônio Sanseverino foram esses os valores que guiaram seu fazer profissional. Desde quando o conheci, ainda nos tempos da especialização, respeitei seu conhecimento que, diferente do de muitos que se especializam em um nicho muitas vezes tão ínfimo que perdem a noção do todo, foi heterogêneo e transformador. Outro elemento digno de nota é maneira delicada e cuidadosa como cada comentário, posição e ensinamento foi oferecido aos alunos, o que é uma fórmula difícil de ser reproduzida, mas feita com maestria. Além das aulas, meu muito obrigado pelas indicações de leituras e pelos empréstimos de livros. A dedicação e a disponibilidade com que sempre tratou a pesquisa que apresento aqui foram verdadeiramente inspiradoras. Agradeço, também, pelo respeito ao meu conhecimento, que permitiu que esse comentário florescesse sem o risco de ser homogeneizado, como muitos dos estudos que acontecem na academia.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.
Oswald de Andrade

RESUMO

Grande Sertão: veredas ocupa um lugar no cânone literário brasileiro que apenas outros dois ou três romances, se muito, podem ocupar. Devido a isso, uma “enxurrada” de comentários e de leituras foram produzidos sobre a obra, nem sempre partindo dela para compreender seus possíveis sentidos. Este trabalho de pesquisa analisa a obra em seus diversos aspectos (da temática aos personagens, passando por tempo, espaço e narrador) para tentar entender sua dinâmica quase sempre ambígua e volátil. Para tanto, utilizo, aqui, o conceito de liquidez, cunhado por Bauman (2001), oferecendo uma leitura da obra a partir do olhar moderno. Esse comentário se alinha a outros que apontaram a reversibilidade e a mistura de GSV, mas contrasta com alguns, que tentaram fazer uma leitura cristalizada da obra, que não dá conta de todas as suas particularidades.

Palavras-chave: *Grande Sertão: veredas*. João Guimarães Rosa. Zygmunt Bauman. Liquidez. Modernidade.

ABSTRACT

Grande Sertão: veredas occupies a place in the Brazilian Literary canon in which only other two or three novels could possibly occupy. Owing to this, a flood of comments and interpretations was produced concerning the book, however it has not always begun from the book itself to comprehend its possible meanings. This research study analyzes it in its diverse aspects (from character theme, going through time, space and narrator) in order to understand its dynamics, which is usually ambiguous and volatile. For this purpose, I use the concept of liquidity, created by Bauman (2001), which offers a reading from a modern point of view. This comment is aligned with other thoughts that remarked the reversibility and mixture of GSV, although it contrasts with some perspectives, which attempted to do a crystallized reading of the novel, and could not handle all the particularities.

Keywords: *Grande Sertão: veredas*. João Guimarães Rosa. Zygmunt Bauman. Liquidity. Modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1ª PARTE – VEREDAS: O SERTÃO LÍQUIDO E O SERTÃO LÍQUIDO	17
1 GRANDE SERTÃO: LÍQUIDO	17
2 SERTÃO, BRASIL, MUNDO: MARES NUNCA DANTES NAVEGADOS	48
3 A ÁGUA MORAL: O BEM, O MAL E OUTRAS CORRENTEZAS	56
2ª PARTE – ESTRUTURAS NARRATIVAS: AS MARGENS DAS VEREDAS	65
1 O SERTÃO FOGE ENTRE AS MÃOS: MARGENS DA NARRAÇÃO	65
1.1 Antônio Conselheiro estava certo: o sertão virou mar	68
1.2 A caminhada ébria de Cronos pelas veredas	70
2 O NARRADOR LÍQUIDO: POR ONDE ESCORRE MINHA LÍNGUA?	73
3 REDEMOINHO DE GÊNEROS: ONDE ATRACO O MEU BARCO?	81
3ª PARTE – QUEM NAVEGA NESSAS VEREDAS?	92
1 RIO BALDO: UM PERSONAGEM VAZANDO PELO SERTÃO	92
1.1 Riobaldo Xamã: onde deixei meu chocalho?	94
1.2 Riobaldo Índio: onde deixei meu cocar?	100
2 PESSOAS DE PAPEL: BARQUINHOS A NAVEGAR	103
3 MENINO, REINALDO, DIADORIM: PERSONIFICAÇÃO DO LÍQUIDO EM MARIA DEODORINA DA FÉ BETTANCOURT MARINS	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	144

INTRODUÇÃO

Certa vez, em uma aula de ensaio, na especialização em literatura brasileira da UFRGS, com ênfase em escrita criativa, Paulo Guedes falava sobre introdução de produção acadêmica. Um pouco baseado no que ele disse, um pouco em minhas próprias reflexões, cheguei à conclusão de que uma introdução é, em última análise, uma declaração dos princípios norteadores que embasaram aquele escrito. É impossível, ao escrever, despir-se de todos os conceitos que formamos durante a vida, portanto toda escrita é mais ou menos engajada, como disse Barthes (2004), mesmo, ou principalmente, a escrita acadêmica. Faz-se necessária essa pequena reflexão para explicar de que modo cheguei ao conceito de Sertão Líquido, ou como mais tarde veio se chamar, como cheguei ao *Grande Sertão: líquido* (nome que foi contribuição de meu orientador). Em 2011, pela primeira vez, concluí a leitura de *Grande Sertão: veredas* (doravante GSV), de Guimarães Rosa, e, ao mesmo tempo, realizei uma releitura de *Modernidade Líquida*, de Zygmunt Bauman. A leitura do primeiro era fruto da especialização que fiz na UFRGS e a do segundo era fruto de minhas próprias convicções ideológicas, que me levam a ler tanto livros de literatura brasileira quanto produções de outras áreas (algumas cujos ecos serão sentidos nesta dissertação).

A leitura de Bauman levou-me a pensar sobre diversos elementos em relação ao que eu havia lido e com GSV não foi diferente. Ao refletir sobre a obra de Rosa, “enfrentei” uma possibilidade que, até então, não havia encarado e ela foi reforçada pela entrevista do autor a Günter Lorenz, em que Guimarães caracteriza Riobaldo da seguinte maneira:

(...) **Lorenz:** E o seu Riobaldo? Acho que você ainda não acabou de caracterizá-lo.

Guimarães Rosa – Eu sei. Gostaria de acrescentar que Riobaldo é algo assim como Raskolnikov, mas um Raskolnikov sem culpa, e que, entretanto, deve expiá-la. Mas creio que Riobaldo também não é isso. Melhor, é apenas o Brasil. (ROSA, 1965).

Ao indicar que Riobaldo é “apenas o Brasil”, o autor reforça a possibilidade de encarar a obra como uma alegoria da sociedade, mas de que sociedade? Somente a brasileira, restringida àquele contexto em que ela surgiu? Ou podemos imaginar algo mais abrangente? A hipótese que defendo é de que pode ser uma leitura da modernidade de uma maneira geral.

Eduardo Viveiros de Castro (2011) serviu para resolver algumas possíveis incompatibilidades do discurso. Ao analisar o “selvagem” em seu perspectivismo, o antropólogo abre a possibilidade de projetar aquelas características na sociedade moderna e é por meio dele que pretendo fazer essa comparação que sustentará as extrapolações necessárias para abordar a possibilidade de entender a modernidade nas diversas facetas que podem ser analisadas em GSV.

O leitor, a esta altura, pode estar se perguntando, afinal, o que é essa liquidez que quero apontar em GSV. Para responder a essa demanda é necessário recorrer ao primeiro esforço sistemático de entender, com rigor acadêmico, a obra, por isso faz-se necessário lembrar José Hildebrando Dacanal. Dacanal (1973) analisa a obra e sintetiza de sua reflexão a ideia de uma passagem completa entre duas lógicas, da “mítico-sacral” para a “lógico-racional”. No entanto ele aponta para uma transformação completa de Riobaldo, que passa de um ponto a outro, como se “abandonasse” uma instituição para “adentrar” outra. O pensamento de Dacanal, no entanto, é fruto de uma inteligência formada em um estágio “sólido” da modernidade, que procura transformações completas e conceitos cristalizados para organizar o mundo e, por consequência, a estrutura da literatura. Minha hipótese, contudo, constrói-se em contraste a de Dacanal. GSV se prestou a leituras dialéticas, ou outras leituras que tentam chegar a alguma ideia de completude, ou conceitos sólidos de transformação completa; no entanto, hoje, ele também aceita uma leitura mais preocupada em observar os movimentos constantes, o eterno recomeço, em suma, a liquidez, ou uma dialética negativa, se o leitor preferir. Não sou o primeiro a notar a característica fluída da obra: Candido (2002), Pasta Junior (1999) e Arrigucci Jr. (1994) já haviam percebido, à sua própria maneira, facetas dessa inconstância de Riobaldo. Dessa perspectiva, para esclarecer meu ponto de vista, minha proposta é que as leituras cristalizadas não resistem a um olhar mais aproximado. Ao analisarmos a estrutura da obra, perceberemos que nada é estanque, nada é sólido, em outras palavras, GSV só pode ter descrições como fotos momentâneas, pois, em sua totalidade, ele é movimento, é transformação, é, portanto, líquido. As leituras cristalizadas, além de não darem conta da análise das “reversibilidades” da obra, são obrigadas, em muitos casos, a fugir dos temas mais complicados. Muitas tratam, por necessitarem de uma explicação concreta, do problema Diadorim/Reinaldo/Menino de maneira parcial, ou nem tratam dele. Por isso faz-se necessária a análise nos moldes que proponho aqui, para servir como, pelo menos, indicação de um modo de leitura a partir do tempo presente.

Por fim, é necessário dizer, ainda nesta introdução, para que não soe arrogante a minha proposta, que só foi possível chegar a essa hipótese de trabalho, por meio da leitura, primeiramente, de Dacanal e, posteriormente, dos outros grandes leitores de GSV. Não reconhecer isso seria, no mínimo, imprudente. Somente existindo esses textos, que “desbravaram” a minha ignorância sobre a obra, é que foi possível formular este comentário sobre ela; portanto, em certa medida, é necessário modalizar minha crítica aos escritos que vieram antes de mim. Em outras palavras, toda análise literária é uma crítica ao que veio antes, mas é preciso reconhecer o valor desses textos, e isso significa afirmar que eles eram o melhor possível no seu contexto material. Só é possível, hoje, a hipótese de um *Grande Sertão: líquido* porque houve textos anteriores que fizeram outras leituras imprescindíveis e porque o próprio contexto da modernidade mudou, fazendo possível enxergá-la da maneira que eu proponho que olhemos o texto. Dito isso é preciso fazer uma brevíssima reflexão sobre o próprio conceito de modernidade.

Quando o conceito modernidade for usado neste escrito, é necessário saber o que ele quer dizer. Trato como modernidade o período que compreende das revoluções liberais do séc. XVIII, até o momento atual da história. Essa definição deve-se ao próprio conceito de modernidade que Bauman (2001) desenvolve, que é para ele o período em que as grandes instituições começam a se liquefazer, a princípio para serem substituídas por instituições mais duradouras. Todavia, a longo prazo, isso torna-se um processo de constante liquefação, chegando ao ponto em que entramos na modernidade em seu estágio líquido, em que não há mais uma forma sólida a ser alcançada. É importante deixar claro que não são períodos diferentes o da modernidade sólida e o da líquida, porque elas são marcadas pelo mesmo paradigma, do processo de liquefação: apenas são dois estágios do mesmo momento histórico. Se a modernidade, em seu estágio sólido, pode ter como ponto de partida as revoluções liberais, podemos definir (e isso Bauman não diz) que o “crash” da bolsa (1929) é um marco em que a última grande instituição (os Estados Unidos da América, doravante EUA) mostrou sua fragilidade perante o mundo cada vez mais volátil. Ainda houve diversos outros eventos (a derrota dos EUA no Vietnã, o 11 de setembro de 2001 e a denúncia do sistema PRISM¹ por Edward Snowden) que podem servir como indícios para o “derretimento” de instituições como os EUA; no entanto, qualquer escolha não seria mais que arbitrária, pois convencionaríamos apenas um ponto temporal para definir a modernidade em sua fase

¹ O PRISM é um sistema de vigilância global que foi implementado pela NSA (Agência Nacional de Segurança dos EUA) por volta de 2007 e que se manteve secreto até 2013, quando foi denunciado pelo antigo analista da agência, Snowden, para o jornal The Guardian da Inglaterra. A denúncia deu início a um escândalo internacional de espionagem.

líquida, já que o processo de liquefação faz parte do que chamamos de modernidade desde seu início. Baseado nisso, recuso, neste escrito, conceitos como pós-modernidade, pois o paradigma da modernidade (a liquefação) ainda funciona, portanto não podemos falar de um período “pós-moderno”, nem “apelar” ao conceito de contemporaneidade, pois tais conceitos mais confundem do que ajudam a esclarecer o período. Portanto, modernidade é o conceito que utilizarei.

Lembremos, no entanto, que isso tudo seria feito não para acabar de uma vez por todas com os sólidos e construir um admirável mundo novo livre deles para sempre, mas para limpar a área para *novos e aperfeiçoados sólidos*, para substituir o conjunto herdado de sólidos deficientes e defeituosos por outro conjunto, aperfeiçoado e preferivelmente perfeito, e por isso não mais alterável. (BAUMAN, 2001, p. 9).

Em síntese: modernidade é o período em que a liquefação das instituições se estabeleceu de maneira sistemática. Primeiramente, como já dito, elas “derretem” para se estruturarem em novas instituições mais sólidas e, mais recentemente, para não voltarem a se solidificar novamente com a mesma solidez, pois houve um “derretimento radical dos grilhões e das algemas” (BAUMAN, 2001, p. 11).

O “derretimento dos sólidos”, traço permanente da modernidade, adquiriu, portanto, um novo sentido, e, mais que tudo, foi redirecionado a um novo alvo, e um dos principais efeitos desse redirecionamento foi a dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política. Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas - os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro (BAUMAN, 2001, p. 12).

Os ditos “projetos e ações coletivas” podem passar pelo conceito de Estado. Para que servem as nações em tempos de modernidade fluída? Em um primeiro momento, no que podemos chamar de modernidade pesada, elas serviam para auxiliar na expansão do capital, elas garantiam a reserva de mercado de trabalho, que fazia manutenção dos custos. O papel delas era, em outras palavras, tornar seu espaço cada vez mais atrativo para as grandes fábricas, cada vez mais atrativo para o capital. No entanto é preciso estar claro o que é essa modernidade sólida:

Essa parte da história, que agora chega ao fim, poderia ser chamada, na falta de nome melhor, de era do hardware, ou modernidade pesada - a modernidade obcecada pelo volume, uma modernidade do tipo “quanto maior, melhor”, “tamanho é poder, volume é sucesso”. (BAUMAN, 2001, p. 132).

Vivemos em uma época em que os “Rockefellers” e “Fords” ainda fazem parte do imaginário sobre o capital, mas não são mais sua representação mais acertada. Esses representantes do capital pesado construíam grandes fábricas, seu poder monetário estava materializado em grandes construções e maquinários, suas fortunas podiam ser vistas. Os Estados, nesse contexto, eram responsáveis por se tornarem os espaços atraentes para que o capital se estabelecesse. Entretanto, a condição do trabalho mudou, hoje o dono do capital não quer mais estar preso ao trabalhador, a modernidade liquefez “os grilhões” que prendiam mutuamente as classes.

O trabalho sem corpo da era do software não mais amarra o capital: permite ao capital ser extraterritorial, volátil e inconstante. [...] O capital pode viajar rápido e leve, e sua leveza e mobilidade se tornam as fontes mais importantes de incerteza para todo o resto. (BAUMAN, 2001, p. 141).

O trabalhador que começava sua carreira na Ford (modernidade pesada) sabia que ele a encerraria ali, a relação prendia ambos (trabalhador e patrão), mas o trabalhador da era da Microsoft (modernidade líquida) não sabe até onde irá antes de se retirar do mercado de trabalho (na eventualidade de se retirar), lembra Bauman (2001, p. 70) retomando Cohen. Vivemos em uma era das incertezas e, para que o capital possa se mover rapidamente e não estar preso aos trabalhadores, ele precisa ser mais maleável, mais rápido, velocidade é poder.

Rockefeller pode ter desejado construir suas fábricas, estradas de ferro e torres de petróleo altas e volumosas e ser dono delas por um longo tempo (pela eternidade, se medirmos o tempo pela duração da própria vida ou pela da família). Bill Gates, no entanto, não sente remorsos quando abandona posses de que se orgulhava ontem; é a velocidade atordoante da circulação, da reciclagem, do envelhecimento, do entulho e da substituição que traz lucro hoje - não a durabilidade e confiabilidade do produto. (BAUMAN, 2001, p. 21).

Para garantir essa fluidez, as nações perderam o perfil que tinham na época do capitalismo pesado, agora sua função é não atrapalhar os movimentos do capital, pois “Dominam os que são capazes de acelerar além da velocidade de seus opositores” (BAUMAN, 2001, p. 215). Os representantes mais proeminentes dessa economia, hoje, não são os grandes donos de fábricas, mas os banqueiros, que controlam o capital volátil, não produtivo: o mercado de capitais. Em tempos de capital especulativo, a função das nações é não impedir os movimentos do capital internacional, elas serão tão atrativas quanto forem receptivas, mas, mais ainda, tão atrativas quanto fáceis de abandonar. É importante, entretanto, esclarecer que meu objetivo, aqui, é apenas demonstrar como enxergo as nações hoje, por meio das ferramentas críticas que encontrei em Bauman, o que não quer dizer que concorde ou aprove a situação.

A maneira como essa modernidade se apresenta no Brasil também é algo que devemos discutir. No contexto da obra, falar de capital especulativo ou do advento moderno, em terras tupiniquins, ainda era, em certa medida, uma imprecisão. Há ainda hoje, por aqui, quem defenda que tivemos uma burguesia tardia, pois não tivemos período feudal, baseados na tese de Caio Prado Jr. (2011), que foi revisitada por Florestan Fernandes (2006), entre outros, no entanto essa é uma leitura que recuso aqui. Se para Bauman a modernidade começa com as revoluções burguesas, é justo voltar nosso olhar para o Brasil e nos perguntarmos, houve isso aqui? Defender a revolução burguesa, ou questioná-la, exigiria um estudo monográfico só para isso e não tenho tempo, disposição ou conhecimentos para tal. Restrinjo-me a assumir que houve, pelo menos, movimentos de formação de uma burguesia, concomitante a uma infraestrutura quase aristocrática do setor agrário, com uma distinção entre litoral e sertão, nos moldes em que Caldeira (2009 e 1999) analisa. Simplificando: no sertão (ou interior do país) há ainda valores aristocráticos, e um modo econômico predominante que combina com esses valores, baseado no escambo e no “poder” econômico da terra; no litoral, por outro lado, já temos um modelo burguês, com acumulação de capital, por meio do negócio escravocrata e formação do que viriam a ser os futuros banqueiros. Portanto há burguesia no Brasil, mas não posso afirmar que há uma revolução burguesa, por isso a posição que tomo é que o moderno no Brasil vai ter uma feição diferenciada, não se pode esperar que ele seja como na Europa, pois temos, ao mesmo tempo, características de dois períodos distintos da história e nenhum deles é como ocorreu do outro lado do oceano.

Se não podemos afirmar que houve a dita revolução burguesa, como definir a modernidade no Brasil? O fato é que, apesar de não haver uma revolução, no sentido estrito do termo, a burguesia assumiu o capital político, chegando ao poder no país e expandindo seu modelo econômico, para garantir sua manutenção nessa posição. Ao fazer isso, ela criou uma superestrutura burguesa, que define o início da modernidade, por aqui, mas tornando mais difícil escolher uma data marco para convencionar o advento da modernidade no Brasil. No contexto de criação de GSV, o litoral já vive essa modernidade, mas o sertão ainda parece estar longe desse ponto. No entanto, esse afastamento é meramente ilusório, a hipótese que defendo é que na representação da obra, a modernidade se estabelece nas próprias relações humanas. Antigas estruturas deixam de fazer sentido e são substituídas por estruturas mais fluídas. O próprio espaço, aos poucos, vai tornando-se menos pesado, permitindo viagens antes impensáveis, a moral é maleável, o tempo questionável, tudo aponta para o volátil, apesar de dificilmente ser possível olhar para a infraestrutura do trabalho e dizer que aquilo é moderno, a superestrutura chegou antes no sertão, o que vemos é um mundo manifestando sua

modernidade. Riobaldo é, precisamente, aquele que circula entre os dois espaços, o arcaico e o moderno. Neste trabalho, pretendo demonstrar essa modernidade, essa liquidez, nos diversos substratos da obra.

Ainda há um parâmetro a ser constituído para o início do trabalho: por que escolher um conceito sociológico para abordar um livro literário. Primeiramente, parece-me necessário definir que as “gavetas” que dividem o conhecimento humano são, ou deveriam ser, antes de tudo, apenas divisores para facilitar o estudo e não “represas” que evitem que o pesquisador “navegue” entre conceitos de “fora de sua área”. Secundariamente, é necessário se apropriar dos conceitos de Marx de “estrutura” e “superestrutura”. Marx (2008, p. 47) explica:

[...] na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência.

Nessa perspectiva, a obra de arte está no mesmo campo dos conceitos sociológicos: o da superestrutura. Ambos fazem parte do que se chama, no senso comum, de espírito de época, ou inconsciente coletivo, pois são influenciados por ele. É preciso dizer que o livro pode ser um elemento material cujo estudo oferece uma compreensão melhor desse arcabouço cultural-ideológico, ele é uma “[...] das fontes de nosso conhecimento da psicologia do corpo social numa ou noutra época (por exemplo: memórias, cartas, obras literárias), [...] as fontes de nossa compreensão do ‘espírito da época’”. (BAKHTIN, 2006, p. 42).

Apesar de citar Marx para explicar o porquê de colocar juntos a obra de arte e o conceito de sociologia, é necessário dizer que me afasto dele em uma parte fundamental do conceito de marxismo, pelo menos em sua raiz ortodoxa. Para Marx, ou ao menos para alguns de seus maiores leitores, a estrutura, ou infraestrutura, prevalece como elemento de influência sobre a superestrutura: “A transformação que se produziu na base econômica transforma mais ou menos lenta ou rapidamente toda a colossal superestrutura”. (MARX, 2008, p. 47 e 48). Esse conceito parece-me, no entanto, uma leitura equivocada: há uma “via de mão dupla”, pois a influência dos elementos é recíproca. Se um determinado modo de produção é alterado, isso só é possível, pois houve alguma mudança no modo de pensar daquela sociedade, que levou as forças revolucionárias, ou reformistas, a alterarem aquele modo de produção, de modo a proteger seus interesses. Esse modo de pensar, por sua vez, só é passível de alteração

após a mudança das condições materiais, que alteraram a percepção da própria sociedade. Tentar identificar qual elemento influencia mais o outro, ou o que influenciou primeiro, é uma tarefa tão desnecessária quanto determinar “o que veio primeiro, a galinha ou o ovo”.

É claro, entretanto, que minha posição é necessária, pois defende o campo em que atuo. Se a influência entre os dois estratos fosse uma “via de mão única”, qual seria a função da crítica literária a não ser alimentar a própria crítica literária? Ao assumir a posição de mútua influência, eu assumo que o trabalho do crítico é mais do que apenas entender um livro, é oferecer, a partir da obra de arte, condições para a percepção de ideias que já estão presentes, ainda que não conscientemente, na sociedade e, portanto, oferecer uma oportunidade de ação sobre ela. Não nego, entretanto, o seguinte:

As armas da crítica não podem, de fato, substituir a crítica das armas; a força material tem de ser deposta por força material, mas a teoria também se converte em força material uma vez que se apossa dos homens. A teoria é capaz de prender os homens desde que demonstre sua verdade face ao homem, desde que se torne radical. Ser radical é atacar o problema em suas raízes. Para o homem, porém, a raiz é o próprio homem. (MARX, 2001, p. 255).

A teoria, ou a crítica, inclusive a literária, é uma das armas que dispomos para mostrar a verdade ao homem e fazê-lo agir para a transformação real da sociedade. O conceito de verdade, aqui, é claro, não se trata de uma verdade suprema, perfeita, apenas a verdade de um grupo, de uma classe, mas que serve para a conscientização de nossos pares. Esse preceito é que me dá tranquilidade no trabalho de crítico, que permite que eu veja utilidade social no trabalho acadêmico. Estaria insatisfeito comigo mesmo em produzir algo que fosse apenas um escrito para preencher burocracia da academia e que apenas sanasse minha própria curiosidade. O esforço de escrever este documento só vale a pena pela percepção de que existe a possibilidade de que ele permita uma compreensão mais completa do que é nossa própria sociedade.

A revelação de que o crime e a miséria são gerados por condições injustas, os discursos em prol da salvação coletiva através da fraternidade cristã, as idéias de reforma penal e outras tomadas de posição fizeram com que a narrativa exercesse uma poderosa influência sobre as classes populares francesas, a ponto de se dizer que Os mistérios de Paris é uma das causas prováveis da insurreição de 1848 na França. (SODRÉ, 1988, p. 8).

Se houve essa compreensão, ela é índice de que houve alguma mudança na superestrutura, que permitiu essa nova forma de ver a sociedade, a partir disso é possível que as pessoas passem à luta por transformações concretas na infraestrutura. Àqueles que acham que essa é uma visão muito “utópica”, sempre indico o texto de Sodré, por discutir um pouco

isso. Se um livro pode ter sido um dos elementos para a formação da insurreição de 1848, significa, parece-me, que algum nível de influência a superestrutura tem sobre as forças de luta por transformações da infraestrutura. Uma vez que estão claros os paradigmas que norteiam este trabalho de pesquisa, podemos deixar o “hall de entrada” e adentrar aos corredores desta dissertação, ou mais bem dizendo, às veredas.

1ª PARTE – VEREDAS: O SERTÃO LÍQUIDO E O SER TÃO LÍQUIDO

1 GRANDE SERTÃO: LÍQUIDO

Nonada. Talvez essa expressão seja uma das mais conhecidas de GSV, ela é a palavra que inicia o texto e será completada, simetricamente, pela que encerra, “Travessia”. O choque entre essas duas expressões pode dizer algo sobre a obra. A travessia é, justamente, o tema central deste escrito, a discussão que faço, aqui, é que o texto se foca nessa viagem, não nos locais de chegada, que são “nonadas”, não lugares, pois estão fora do tempo. Nei Leandro de Castro (1970, p. 109-110) faz uma pequena análise do termo que inicia a obra, sendo, em pelo menos quatro das seis vezes em que é empregado, uma dupla negação, ou seja, uma negação reforçada. Colocar essa palavra para iniciar o livro não foi uma mera escolha estética por um termo arcaico (muitas vezes interpretado por leitores desavisados como um neologismo), é uma escolha ambígua, a primeira de muitas. Se a palavra que encerra o livro é “travessia”, seguida do símbolo do infinito, que também é o do eterno retorno (∞), parece-me razoavelmente seguro sugerir que há uma indicação para que o fim seja ligado ao início, uma marca de recomeço. Portanto, a travessia está ligada ao nonada, que é ambíguo por ser uma dupla negativa, o que abre duas possibilidades (1) a dupla negação forma uma afirmação, pois nega a própria negação ou (2) forma uma negação reforçada. Então o nonada inicial pode ser interpretado de três formas: (a) como uma negação da travessia, o que não me parece razoável, o livro é sobre a travessia, portanto ela não pode ser negada; (b) como uma afirmação da travessia, de modo a reforçá-la, o que é coerente, porém não adiciona muito à leitura da obra, apenas reforça ideias que já estão disponíveis ao longo da narração; (c) uma negação reforçada, não da travessia, mas do ponto de chegada e de partida. Vamos analisar esta última um pouco mais. Nesse sentido o romance tem semelhanças com a descrição de Riobaldo dos rios: “Como os rios não dormem. O rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer é chegar a ser mais grosso, mais fundo”. (ROSA, 2001, p. 450).

A travessia é o elemento fluído, em outras palavras, talvez poderia se dizer que ela é a “matéria vertente”. (ROSA, 2001, p. 116) de que Riobaldo fala. A negação dos pontos de chegada e partida, é uma negação dos elementos estáticos, é um aviso ao leitor, assim o *nonada* se converte em um “não é nada”, e isso não é um fato a ser ignorado. O verbo “ser” representa o presente, traz a ideia do imutável, do perene, do que permanece, do que não é fluído, do que é cristalizado, vai de encontro com o verbo “estar”, nessa leitura, que é a marca do transitório. A obra, portanto, é centrada na passagem, na travessia, e não nos elementos que permanecem contra o tempo, mais do que isso, ela questiona se há elementos que possam permanecer indefinidamente, pois, como afirma Riobaldo: “[...] o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. (ROSA, 2001, p. 80). Dizer real, nesse contexto, é o mesmo que dizer “o que tem real valor”. O leitor pode argumentar, com razão, de que esse recorte de análise, da maneira como foi apresentado até agora, se baseia quase que unicamente em uma livre associação de ideias. Concedo isso. Entretanto, esse raciocínio inicial serve para apresentar sobre o que se trata esta análise, e, antes de prosseguir, é preciso dizer que ela não é inédita, nem tampouco fruto de uma vontade de provar o que nunca foi pensado, ela é, unicamente, uma tentativa de trazer uma perspectiva diferenciada para a análise da obra, que talvez possa, juntamente com outras, oferecer mais subsídio a quem quer entender GSV, fazendo parte de seu “cosmos crítico”.

A perspectiva que eu proponho é a leitura de GSV como uma possível alegoria da modernidade. Já há análises que apontam a obra como o registro de um mundo que está morrendo. Eu trabalho no “negativo” delas, eu pretendo demonstrar como se manifesta essa força modernizante nos diversos aspectos do texto (nos temas, na estrutura, nos personagens), derrubando tudo aquilo que é cristalizado, liquefazendo instituições, oferecendo formas cada vez mais híbridas e ambíguas, nenhuma certeza é definitiva, tudo é reversível, pois estamos no terreno da liquidez. “Ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de parar e ainda menos capaz de ficar parado” (BAUMAN, 2001, p. 37), ao definir assim o que é ser moderno, Bauman recusa a ideia de que o homem moderno do período em que vivemos busca a possibilidade de novas instituições sólidas, que possam satisfazer suas necessidades, permitindo sua acomodação: ser moderno passou a significar, em última medida, abandonar as certezas estáticas e abraçar as infinitas possibilidades da mudança constante. O homem abandona, portanto, o “ser”, não somos mais, para abraçar o “estar”, deixamos definições atemporais para trás, agora estamos sempre à busca de algo novo, de uma nova reconstrução, estamos em constante movimento, definir o homem moderno é uma tarefa que sempre exige a marca do tempo. “Quem somos” depende diretamente da relação

com um momento, pois somos alguém neste instante, no anterior éramos diferentes e seremos outros no futuro. Por isso Bauman recorre ao conceito de liquidez para definir a modernidade.

O que todas essas características dos fluidos mostram, em linguagem simples, é que os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos ao contrário, o tempo é o que importa. Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluidos, deixar o tempo fora seria um grave erro. (BAUMAN, 2001, p. 8).

A maneira como os líquidos se comportam é uma ótima maneira para analisar a modernidade. Somos incapazes de, nos dias de hoje, definir qualquer conceito de maneira a prescindir do tempo. Tudo depende da perspectiva temporal, ao analisar a sociedade, o homem, ou qualquer um dos elementos que compõe os dois anteriores, precisamos da referencial temporal, de modo que possamos indicar que características os definiam naquele momento, mas não existe mais uma definição antológica, uma definição que se sustente por si mesma. A grande angústia de Riobaldo é que os elementos se misturam no mundo em que ele vive, não há mais definição, é disso que trata a obra, dessa mistura, da impossibilidade de definir algo. Ao ingressar na fase moderna o homem passou do conforto das certezas, para o deslumbre das infinitas possibilidades, uma maneira nova de ser livre. É verdade, no entanto, que essa liberdade possa ser meramente aparente.

Uma dessas questões é a possibilidade de que o que se sente como liberdade não seja de fato liberdade; que as pessoas poderem estar satisfeitas com o que lhes cabe mesmo que o que lhes cabe esteja longe de ser “objetivamente” satisfatório; que, vivendo na escravidão, se sintam livres e, portanto, não experimentem a necessidade de se libertar, e assim percam a chance de se tornar genuinamente livres. O corolário dessa possibilidade é a suposição de que as pessoas podem ser juizes incompetentes de sua própria situação, e devem ser forçadas ou seduzidas, mas em todo caso guiadas, para experimentar a necessidade de ser “objetivamente” livres e para reunir a coragem e a determinação para lutar por isso. (BAUMAN, 2001, p. 25).

Como educador de ensino público tenho o costume de perguntar aos meus alunos (a maioria de baixa renda e relegados à situação de cidadão de segundo plano) se no mundo de hoje, no “mundo capitalista”, eles são livres, geralmente respondem que sim (eventualmente um aluno diverge da opinião geral, mas é sempre um fato pontual); logo depois, pergunto quantos deles querem conhecer a Europa (ou os EUA), a maioria (senão todos) levanta a mão

para expressar que quer; então pergunto quantos já foram, a resposta é unânime, nenhum deles foi; por fim pergunto: “você quer, vivem em mundo livre, mas não vão, liberdade é poder exercer a vontade, você são livres?”. A reação de angústia em meus alunos é sensível. Minha intenção com essa pequena experiência é levá-los ao juízo crítico do mundo em que estão inseridos. Riobaldo chega a esse juízo por seu próprio caminho, o que o leva para uma percepção angustiante do mundo, que o “dilacera”, que o questiona. Esse mundo de aparente liberdade oferece ao homem, seja ele indivíduo real, como meus alunos do ensino básico público, seja ele indivíduo ficcional, como Riobaldo, a sensação de prazer pelas milhares de possibilidades, mas conhecer essas alternativas de escolha faz com que esse mesmo sujeito tenha que se responsabilizar por elas, ele terá que escolher uma entre tantas, abandonar as demais e, além disso, conforme entende o funcionamento do mundo, ele compreende que muitas das opções não estão disponíveis para ele. Como estamos em mundo fundado sobre a liberdade do indivíduo, ele não pode culpar ninguém mais pelas escolhas que fez, ou pelas oportunidades que perdeu, pois tudo que ele “enxergou”, para poder fazer suas escolhas, foi um reflexo de si próprio, de sua capacidade de compreensão do mundo, resultado de escolhas anteriores, o que forma uma espécie de “circulo vicioso”. Essa perspectiva funda duas situações: a primeira é o apagamento das margens entre os opostos, os opostos deixam de existir, tudo passar a ser a mesma matéria, ou seja, a maneira como indivíduo enxerga o mundo, baseada nas escolhas que ele fez anteriormente; a segunda é a perplexidade do indivíduo que entende, ainda que de forma embrionária, a primeira situação, pois sabe que a cada escolha ele está deixando de ser tudo aquilo que ele conhece, tornando-se um novo ser, portanto as condições das escolhas que ele teve que abandonar deixam de existir, impossibilitando essas opções. Isso sufoca o sujeito, que busca “desesperadamente” uma maneira de enxergar o mundo com clareza, mas não existe mais essa clareza, tudo foi embaçado, o peso do mundo cai sobre suas costas.

É esse indivíduo perplexo, um sujeito moderno, que é o narrador de GSV, é ele que tenta enxergar aquele mundo, mas vê tudo muito confuso, o que torna tudo passageiro e misturado. Apesar de Riobaldo não ser propriamente moderno, pois acaba tornando-se herdeiro daquele período quase aristocrático da sociedade brasileira, sua maneira de enxergar o mundo já é fruto de uma inteligência moderna, que condiciona todos os aspectos do sertão. Dito isso, Riobaldo é um ser entre dois mundos, que consegue circular entre esses dois espaços, por isso ele é uma espécie de xamã (isso será melhor analisado no primeiro capítulo da terceira parte). Essa maneira de enxergar o mundo como algo muito provisório, desde os nomes, até os homens, tem a ver com essa modernização do mundo pela liquefação.

Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos - contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seus caminhos. (BAUMAN, 2001, p. 8).

Por sua característica dominadora ou destruidora, os líquidos (a modernidade) estão “destinados” a tomar tudo, liquefazer tudo, e é esse processo que presenciamos na obra. Embora alguns elementos pareçam ainda permanentes, outros já dão sinal de que estão para ser vencidos: “O que me dava a qual inquietação, que era de ver: conheci que fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório”. (ROSA, 2001, p. 429). A terra, elemento quase aristocrático no Brasil, é ainda herança do momento sólido da história; todavia, aos poucos, tudo vai se tornando provisório, todos os conceitos são questionados e as instituições começam a cair. Na obra vemos uma outra instituição, que não a terra, mas que aparece como um valor superior a ela, cair: a tradição dos jagunços. A guerra, portanto, aparece como o grande elemento portador da dinamicidade e, portanto, da modernidade, é a partir dela que os velhos valores são abandonados, ou mortos, para que novos surjam: “Mas, agora, tudo principiava terminado, só restava a guerra. Mão do homem e suas armas. A gente ia com elas buscar doçura de vingança, como o rominho no panelão de calda. Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova”. (ROSA, 2001, p. 314). É isso que explica a agressão aparentemente gratuita realizada por Hermógenes, que analisaremos melhor no segundo capítulo da terceira parte, a Joca Ramiro. Voltemos a Riobaldo. O narrador é fruto dessa mistura do mundo e ele a compreende, a questiona:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 2001, p. 237).

Riobaldo tenta demarcar os elementos, mas isso é impossível, pois desde o início da obra já fica claro que não há possibilidade de melhorar o contraste, de enxergar o que existe de maneira essencial, ou seja, como é “verdadeiramente”. Tudo depende da maneira como alguém vê, por isso a obra começa daquela maneira. Chamam o narrador para analisar o bezerro recém-nascido, mas ele mesmo não o vê, ele apenas sabe como ele é a partir dos pontos de vista dos outros.

Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebicado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. (ROSA, 2001, p. 23).

Determinaram que era o demo, não é que ele fosse de fato, apenas era assim que ele era visto. O próprio “demônio”, que é parte do subtítulo da obra “o diabo na rua, no meio do redemoinho...”, precisa ser analisado em relação à leitura que indico. O redemoinho é um cone de ar que “levanta” misturando o que puder em seu caminho, na credence popular, o diabo habitaria seu centro (ou o saci-pererê, que nada mais é do que uma representação nacional dos demônios “brincalhões” que enchem diversas das mitologias do ocidente). O “demo”, portanto, torna-se o centro da mistura, o centro do redemoinho. A pergunta se ele existe, recorrente no texto, é uma discussão que não chega a conclusão definitiva alguma, apenas a mais misturas: “E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe?” (ROSA, 2001, p. 26). Ele existe e não existe, mas o que isso quer dizer? Nessa perspectiva de análise, falar sobre a existência do diabo é análogo ao conflito hamletiano. Ao questionar se o diabo existe, o narrador está questionando se existe um indivíduo no meio da mistura toda, uma subjetividade, algo que pode ser definido como um “ser”, ou, ao contrário, se só existe a mistura, a sucessão de mudanças, apenas um “estar”, que vive ao “sabor da maré”, empurrado pela vida, que é muito dinâmica: “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta”. (ROSA, 2001, p. 334). Essa angústia do medo de se perder, entretanto, não impossibilita a percepção de que é essa instabilidade do ser humano que nos define:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. (ROSA, 2001, p. 39).

Embora a ambiguidade “demoníaca” do homem funde a sua “angústia”, também é ela que permite que ele seja belo, que ele surpreenda, que ele aprenda: ela é a possibilidade constante da mudança. Essa energia “diabólica”, a energia da transformação, que é dinâmica, está misturada em tudo e não tem licença para esperar: “Se sabe? E o demo – que é só assim o significado dum azougue maligno – tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo”. (ROSA, 2001, p. 27). Portanto, essa característica do humano, da sociedade, se misturará com tudo que há: “Azougue’ significa o ser ou a qualidade do mercúrio, isto é, da ‘matéria vertente’ por excelência, da coisa fugidia que se subtrai a todo domínio, a todo controle e limite racional”. (ROSENFELD, 2006, p.

218). Não importa para que substrato da obra olhemos, a mistura e a reversibilidade está em tudo:

Melhor, se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca-doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas – vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandiocabrava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. (ROSA, 2001, p. 27).

A primeira parte do livro, os “causos”, é dedicada a questionar a estabilidade, da natureza à sociedade, passando por todos os substratos. “Desmentimos” nós mesmos, ou pelo menos nossas versões já superadas, - “Mas mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir”. (ROSA, 2001, p. 39). – a sociedade em que vivemos se transforma – “Agora – digo por mim – o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada”. (ROSA, 2001, p. 42). – Nem os nomes dos lugares resistem à contaminação pela instabilidade humana:

Perto de lá tem vila grande – que se chamou Alegres – o senhor vá ver. Hoje, mudou de nome, mudaram. Todos os nomes eles vão alterando. É em senhas. São Romão todo não se chamou de primeiro Vila Risonha? O Cedro e o Bagre não perderam o ser? O Tabuleiro-Grande? Como é que podem remover uns nomes assim? O senhor concorda? Nome de lugar onde alguém já nasceu, devia de estar sagrado. Lá como quem diz: então alguém havia de renegar o nome de Belém – de Nosso-Senhor-Jesus-Cristo no presépio, com Nossa Senhora e São José?! Precisava de se ter mais travação. Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele... (ROSA, 2001, p. 58).

Nesse trecho temos um outro elemento que precisa ser medido nessa análise: Deus. Se o Diabo é a representação do humano, de sua suprema instabilidade, Riobaldo aponta Deus como “definitivamente”, ou seja, seu oposto. Para que essa leitura resista às menções a Deus, é preciso enxergá-lo como o próprio princípio sobre o qual o livro fala. O único fator imutável ao longo de toda obra é a instabilidade de tudo, portanto “Ele” é o avatar dessa liquidez, ele é o princípio moderno, sendo análogo à guerra. Se a guerra é a força que liquefaz tudo, Deus é o princípio que exige a guerra, não é sem razão que os jagunços rezam antes da batalha, é como se reconhecessem essa “vontade” por trás de suas conquistas: “O grande sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?” (ROSA, 2001, p. 359). O que não significa que essa “força” decidirá sempre a favor deles, mas ela decide em seu próprio benefício: “Deus, para qualquer um jagunço, sendo um inconstante patrão, que às vezes regia ajuda, mas, outras horas, sem espécie nenhuma, desandava de lá – proteção se acabou, e – pronto: marretava! Que rezavam”. (ROSA, 2001, p. 250).

Por essas razões se explica o título da obra, nessa leitura, em duas possibilidades (1) o Grande Sertão é o mundo, mas não se falará de qualquer elemento do mundo, mas das veredas, que são caminhos de águas, elementos dinâmicos; ou (2) “Grande Ser Tão: veredas”, nesse sentido o título toma uma dimensão irônica e os dois pontos serve para distanciar e diferenciar o “ser” (no sentido ontológico) das “veredas”, o estático do dinâmico. Essa segunda leitura parece-me, no entanto, menos proveitosa, pois o “ser” é um tema muito delicado para o narrador da obra, portanto não me parece coerente que ele tratasse com ironia essa condição. Por esse motivo a pequena mudança para o título da dissertação, trocar veredas por “líquido” é descarnar a estrutura em que se baseia este comentário, ou seja, é expor a liquidez, expor a modernidade. Talvez possa parecer, ao leitor, forçada essa identificação tão direta entre a ambivalência da obra e a modernidade atual. Concedo que em 1956, ano de lançamento da obra, esses conceitos de modernidade não existiam e, então, é, no mínimo, forçado dizer que essa era a intenção do autor. Entretanto, a visão do narrador, que organiza todos os “níveis” da obra, certamente tem traços dessa modernidade, que, de alguma maneira, já fazia parte do “inconsciente coletivo” da época de sua publicação. Em outras palavras, o que quero afirmar é que a leitura que proponho torna-se possível, nos dias de hoje, e se sustenta pela possibilidade de que Riobaldo já seja uma inteligência moderna, formada a partir da incerteza da identidade, da autoconstrução constante e, portanto, essa modernidade “vaza” para todos os níveis da obra.

Para quem nele nasceu e viveu e com ele se identificou, o “sertão” acaba sendo toda a confusa e tumultuosa massa do mundo sensível, caos ilimitado de que só uma parte ínfima nos é dado conhecer, precisamente a que se avista ao longo das “veredas”, tênues canais de penetração e comunicação. Assim o sinal - : - entre os dois elementos do título teria valor adversativo, estabelecendo a oposição entre a imensa realidade inabrangível e suas mínimas parcelas acessíveis, ou, noutras palavras, entre o intuível e o conhecível (RÓNAI, 2001, p. 17).

Rónai faz um comentário pertinente à nossa análise, sua percepção do valor adversativo dos dois pontos é uma leitura que nos serve para entender que o livro não trata do mundo todo, mas das veredas, ou seja, desses caminhos líquidos, que levam ao mundo moderno. O livro torna-se, portanto, uma alegoria da modernidade, desde que lido da maneira como indico aqui (ainda deve haver outras maneiras para enxergar a mesma alegoria, uma grande obra se presta a diversas leituras e não me iludo que a minha seja melhor, ou inédita, creio-a possível e interessante). Os elementos que aponto aqui como índices desse processo de liquefação já foram notados por outros autores, por isso é interessante fazer uma recuperação, para apontar as limitações das leituras cristalizadas, para que fique clara a necessidade de uma

leitura fluída, nos moldes do que proponho aqui, que é exatamente analisar a obra em todos os substratos: “Para avaliar-lhe a importância total, falta um estudo das personagens, do ambiente, dos episódios, do estilo, que constituem um conjunto único e inconfundível, algo de real e de mágico sem precedentes em nossas letras e, provavelmente, em qualquer literatura”. (RÓNAI, 2001, p. 20). Para iluminar a obra nesse viés, proponho esse estudo sistemático, para que fique clara a liquidez que já foi enxergada por outros autores, em seus próprios termos, e até apontada como o motivo da beleza da obra: “O que é bonito no *Grande sertão: veredas* é a extrema ambiguidade. É um romance muito fluído, as coisas são e não são, há um lado negativo e um lado positivo”. (CANDIDO, Antonio. In: CALLADO, 2001, p. 24). Tudo é muito misturado, em outras palavras, pois esse mundo das instituições bem divididas, das certezas, é o mundo da modernidade pesada. Riobaldo desconfia dessas instituições, tudo ele questiona, pois é de sua natureza (analisaremos melhor o personagem no primeiro capítulo da terceira parte), como ele mesmo afirma: “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa”. (ROSA, 2001, p. 31). Apesar da confusão do mundo, Riobaldo “circula” por ele, tentando descobrir alguma certeza, mas ele não pode, pois é exatamente sobre isso o livro, a mistura completa e a reversibilidade de tudo:

Isso está tão trançado que a linha central do livro é quase a impossibilidade de distinguir o que é um e o que é outro, porque se o direito é o lado do bem e o esquerdo é o lado do mal, coisas boas acontecem à esquerda, que é o lado do mal, e coisas más, que deveriam acontecer à esquerda, acontecem à direita, que é o lado do bem. Está sempre misturando. Há uma divisória teórica, mas tudo se embaralha de tal maneira que fica difícil de determinar como e quando. (CANDIDO, Antonio. In: CALLADO, 2001, p. 24).

A divisória que Antonio Candido aponta talvez seja mais fruto da tentativa dos teóricos criados dentro de uma tradição sólida de encontrar essa concretude na obra, do que elemento dela mesma. Se existem certezas, divisões claras, em GSV, elas são resquícios, pois a mistura é seu princípio organizador, o aparente caos de tudo, só parece caos para uma inteligência que procura elementos concretos e transformações completas, para o leitor moderno, isso é algo muito natural do mundo de hoje. Podemos comparar a obra a outra que fala do mesmo “espaço ficcionalizado” e, como descreveu Antonio Candido, veremos uma diferença importante. Em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, os elementos sobre os quais se organiza a narrativa têm uma relação causal, já em GSV não:

No fundo se esquematizarmos a visão dele, é uma visão que lembra a do Euclides da Cunha, porque tem o meio, quer dizer, a terra, o homem e a luta. [...] Quer dizer, a terra condiciona o homem, o homem condiciona a luta. [...] Nós podemos reconstituir o *Grande sertão: veredas* exatamente: a terra, o homem e a

luta. Só que aí não há nenhuma relação casual. A terra não condiciona o homem e o homem não condiciona a luta, os três estão mais ou menos postos no mesmo plano. Há uma terra, há um homem, há uma luta, todos embaralhados. E não se pode dizer que o homem é fruto daquele meio, não existe no *Grande sertão: veredas* essa ideia. (CANDIDO, Antonio. In: CALLADO, 2001, p. 23).

Guimarães Rosa era um autor já em sua maturidade intelectual quando produziu GSV. O fato de não haver um condicionamento explícito não pode ser descartado apenas como uma característica da obra que não diz nada sobre suas temáticas. Na obra de Rosa não há esse sistema de influência em três níveis, como há na de Euclides, o que existe, ou o que fica mais evidente na leitura que proponho, é a exposição mais clara da fugacidade das questões humanas, que é um traço profundamente moderno, portanto a obra pode ser compreendida como uma alegoria dessa maneira de enxergar o mundo. Desse modo, essa característica humana condiciona, ou melhor, contamina todos os estratos do mundo, por isso temos a guerra e a terra, mas elas estão contaminadas por esse princípio que norteia toda a obra, essa lógica modernizante. A guerra, inclusive, é a representação da força disso, já a terra manifesta isso. Como todos os outros estratos narrativos (personagens e tempo) o espaço é ambíguo e misturado e será analisado mais cuidadosamente no primeiro capítulo da segunda parte. Tudo se renova, tudo é abandonado, e talvez recuperado mais tarde, nada é permanente, mesmo o “para sempre” depende do tempo, para sempre até que algo mude. Quando Zé Bebelo é exilado em Goiás, Riobaldo diz que ele vai embora para sempre, mas ele volta: “Zé Bebelo tinha ido embora, para sempre, no cavalo de duas cores, fez pouca poeira”. (ROSA, 2001, p. 299). Isso tudo é característica do fluído, tudo se revigora, nada se perde completamente, como o ciclo da água, é exatamente essa a alegoria que está no título “veredas”, “É uma travessia, é um rio, e o rio, por exemplo, é uma coisa que sempre se renova”. (SANT’ANNA, Sérgio. In: CALLADO, 2001, p. 87), e é por isso que recupero esse elemento para este comentário. Se tomarmos as veredas, o elemento fluído, como a “coluna vertebral” da obra, veremos que ela está em tudo, é quase que uma “assinatura” de GSV, nada resiste a essa reversibilidade e isso torna o mundo muito turvo, muito confuso, tudo vira problema:

A inversão de posições, misturas e reversibilidades em vários planos — do sexual ao metafísico, do moral ao político — com as complicações decorrentes, não devem causar estranheza a um leitor de *Grande sertão: Veredas*, onde fatos como esses ocorrem com frequência, expondo o desconcerto na conduta dos seres e quebrando a ordem linear do relato. Um deles, no centro do enredo, é nada menos que a paixão entre dois jagunços, num meio onde manda quem é mais forte, e a paz depende da guerra, sendo a regra a violência. Ali tudo vira problema (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 8).

Enquanto, na obra, tudo vira um problema para os personagens por causa da mistura do mundo, hoje isso já não nos deixa mais perplexos, pois nos “debateamos” com isso no dia a dia. Ir às compras, por exemplo, torna-se um problema, pois estamos constantemente sob a ameaça de perdermos nossa identidade: quem sou eu hoje é representado por o que eu quero hoje. Os homens do capitalismo pesado, da modernidade em seu estágio mais sólido, não tinham essa preocupação, não é raro encontrarmos, e encararmos com certo humor, as histórias de nossos pais ou avós, que compravam sempre os mesmos produtos, cortavam o cabelo no mesmo lugar, tinham os mesmos amigos há décadas e não havia questionamentos sobre isso, sobre se não poderia ser melhor, ou diferente, pois a identidade não estava em jogo e as diferenças estavam bem demarcadas, diferente do que acontece em GSV: “Se não, o senhor me diga: preto é preto? branco é branco? Ou: quando é que a velhice começa, surgindo de dentro da mocidade. Noitezinha, viemos. Primeira coruja que a ãoar, eu era capaz de acertar nela um tiro”. (ROSA, 2001, p. 262). Mesmo o inimigo de morte é “reversível”, é um quase igual. Isso seria impensável para alguém de uma inteligência atrelada ao estágio sólido da sociedade: “Surdo pensei: aqueles Hermógenes eram gente em tal como nós, até pouquinho tempo reunidos companheiros, se diz – irmãos; e agora se atravavam, naquela vontade de desigualar. Mas, por quê? Então o mundo era muita doideira e pouca razão?” (ROSA, 2001, p. 361). Os amigos, os melhores, que nunca o abandonam, mesmo quando Riobaldo deixa a jagunçagem, mesmo esses têm seu status questionado, nada resiste enquanto conceito cristalizado, tudo se liquefaz, tudo é provisório, tudo depende do momento e de suas condições:

[...] se fosse eu tivesse tido sina outra, sendo só um coitado morador, em povoado qualquer, sujeito à instância dessa jagunçada? A ver, então, aqueles que agorinha eram meus companheiros, podiam chegar lá, façanhosos, avançar em mim, cometer ruindades. Então? Mas, se isso sendo assim possível, como era pois que agora eles podiam estar meus amigos?! (ROSA, 2001, p. 423).

A explicação de Riobaldo para tudo isso é simples: “Natureza da gente não cabe em nenhuma certeza”. (ROSA, 2001, p. 433). O leitor que procura margens bem definidas, transformações completas e conceitos cristalizados corre sérios riscos de se frustrar, ou, para evitar isso, de projetar para a obra sua própria visão de mundo e não tentar analisar o que já está ali, pois esse sertão, que é o mundo, é fugidio: “O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente... E – mesmo – possível o que não foi”. (ROSA, 2001, p. 538). É essa característica que me parece profundamente moderna, a falta da cristalização dos conceitos em GSV. Além disso,

sistematicamente as imagens “líquidas” aparecem na obra, por vezes de maneira tão discreta que nem percebemos, mas elas estão lá:

Ora, o grande sertão é uma espécie de mar. Desde o começo, o mar se infiltra no imaginário do livro. Quando o imaginário guerreiro e literário aparece reunido pela primeira vez para Riobaldo, quando os jagunços chegam à Fazenda São Gregório e ele pode experimentar o contacto direto com o mundo romanesco que antes só conhecia pelas estórias de seu padrinho (como um pequeno aprendiz de narrador escuta do pai as narrativas que passará também a narrar), quando ele vê encarnados diante dele aquelas grandes figuras dos casos sertanejos, eles são cavaleiros que tinham navegado na sela a noite toda pelo sertão. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 24).

Talvez tenha sido Arrigucci quem melhor atentou para as figuras “aquosas”. Sua leitura da mistura do mundo faz diversas referências aos elementos fluídos da obra. Arrigucci percebe que, em GSV, há uma perspectiva de mudança, vários estágios de um processo é o que ele aponta, a partir do princípio da mistura desse mundo ficcional:

Por esse princípio, se verifica ainda mais claramente que o grande sertão representado no livro, através de seus personagens, supõe uma perspectiva histórica da mudança, com figuras em gradação diferente, em diferentes estágios de realidade, envolvendo temporalidades distintas, ainda que combinadas. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 16).

Essa mistura que Arrigucci aponta é exatamente esse “borrar das margens” que me parece ser o centro de GSV e é o que eu aponto nesta leitura. Ao lidar com isso, no entanto, temos de ter um cuidado extra com o olhar que procura um “porto” a que a obra quer chegar. Esses estágios misturados não podem ser compreendidos como uma evolução, no sentido de chegar a um ponto melhor, a própria mudança constante é a lógica, e há retornos. Tudo é reversível, por exemplo, Riobaldo acredita no demônio, vai ao pacto, o diabo não aparece, logo não há demônio? O jagunço perde a crença nele, porém, de maneira quase incrível, encomenda rezas de várias fontes, de modo a salvar sua alma, portanto o demônio ainda existe em seu imaginário. Nada é definitivo.

Equivale, de qualquer forma, no plano real da experiência à passagem da ignorância ao conhecimento, momento de reconhecimento ou revelação simbólica, em que se dá a descoberta do que mal se pode formular, pelo poder de síntese de uma totalidade complexa, abrangendo aspectos e contradições de toda a existência: do sexual ao afetivo, do ético ao político. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 26).

Deve-se tomar o cuidado para não confundir a trajetória de Riobaldo com a do monomito, como descrito por CAMPBELL (2007, p. 36): não há aqui um retorno para a sociedade com o status de iluminado, não há uma tentativa de passar a experiência de iluminação adiante por meio da narração. Contudo, ao mesmo tempo, há diversos elementos

da jornada mítica misturados na trama. Por isso, o que temos é diferente, Riobaldo não narra para convencer o outro, ele narra para convencer a si mesmo, ele não se sente iluminado e não compreende bem o que se passou com ele, o jagunço ainda está no terreno da confusão moderna mesmo que fazendo isso ele possa, no terreno da mistura, “iluminar o interlocutor”. Sobre a narração explicarei melhor a posição que assumo no segundo capítulo da segunda parte. O importante, agora, é entender que não creio que Riobaldo passe para o campo da compreensão, sua experiência é intuitiva e não cognoscível, ele apenas vai passando por esses estágios, descobrindo elementos de sua subjetividade, se autodescobrindo e autoconstruindo, mas não alcança um entendimento profundo do processo, ele apenas reconhece a mistura de tudo.

É nesse sentido que questiono o seguinte: “O sertão é um espaço tão vasto, tão vago e indeterminado quanto o mar dos narradores épicos, mas é também o lugar de uma travessia individual, ou seja, da travessia de um romance de formação”. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 24). Não fica claro para mim o que Arrigucci Jr. tem como conceito de romance de formação, entretanto nenhum dos conceitos que me vêm à mente pode descrever GSV em sua essência. Se quisermos usar um termo semelhante, classificaria a obra de Rosa de um romance de deformação (ciente que esse termo já foi usado em outros comentários, sobre outras obras, mas não tenho certeza se há uma associação entre seus usos anteriores e este). Uso esse termo, pois não há uma formação, por assim dizer, um acúmulo de aprendizados e transformações no personagem central, que o levam a uma compreensão iluminadora sobre sua trajetória, que o permita narrar e dividir essa experiência humana. Na verdade, acontece o contrário, Riobaldo transita por diversas experiências, notando como é diferente de tudo, tentando manter sua identidade, mas quando chega ao final, ele não tem experiência palpável a transferir, pois, basicamente, ele não compreende bem o que viveu, ele conta sua história na tentativa de compreender. O jagunço passa por uma espécie de formação negativa (uma dialética negativa, sem síntese), ou seja, é uma formação, pois ele tem experiência de vida, mas não é, porque Riobaldo não tem uma compreensão de sua vida como um aprendizado: “Triste é a vida do jagunço – dirá o senhor. Ah, fico me rindo. O senhor nem não diga nada. ‘Vida’ é noção que a gente completa seguida assim, mas só por lei duma idéia falsa. Cada dia é um dia”. (ROSA, 2001, p. 415). Na prática ele não enxerga esse sentido totalizador, que me parece ser a matéria do aprendizado de um romance de formação, pelo contrário, sua vida é fragmentada, “cada dia é um dia”. Passar a experiência para seus semelhantes é algo que Riobaldo não faz, ele tenta encontrar os diferentes, para que talvez eles possam explicar o que ele não entendeu, mas sempre com cuidado, pois estar no meio dos diferentes é um risco: “convém nunca a

gente entrar no meio de pessoas muito diferentes da gente”. (ROSA, 2001, p. 405). Isso acontece, porque a identidade está sempre em risco, em autoconstrução, no homem moderno, e, portanto, ela deve sempre ser vigiada, como um tema delicado a ser cuidado. Por isso, mesmo com os amigos, Riobaldo nunca se entrega de todo: “A gente nunca deve de declarar que aceita inteiro o alheio – essa é que é a regra do rei!” (ROSA, 2001, p. 39). Se até a unidade mínima, mediadora de toda a relação com o mundo, (o “eu”) não é um dado concreto, cristalizado, e, portanto, ele está sempre em risco, não há como garantir um aprendizado e sem esse acúmulo concreto de sabedoria, não se pode passar adiante a informação aprendida. Por esses motivos é arriscado tratar GSV como um romance de formação ou fruto de uma jornada como a do monomito. No terceiro capítulo da segunda parte tratarei isso com maior atenção.

Estas considerações sobre o poder recíproco da terra e do homem nos levam à idéia de que há em Grande Sertão: veredas uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade, dando-lhe caráter fluído e uma misteriosa eficácia. A ela se prendem as diversas ambigüidades que revistamos [...]. Ambigüidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambigüidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambigüidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora “militriz” Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambigüidade da mulher-homem que é Diadorim; ambigüidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem. Estes diversos planos de ambigüidade inicial compõem um deslizamento entre pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, - que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambigüidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo. (CANDIDO, 2002, p. 134 - 135).

Candido busca essa tríade de “terra, homem e guerra” que aproxima GSV de *Os Sertões*, mas também distancia as duas obras. Como já dito, há esses elementos em ambos os livros, mas a lógica por trás deles é profundamente diferente, pois em GSV o homem “contamina” tudo com o que se relaciona com o seu modo de ver o mundo: “Nesta grande obra combinam-se o mito e o logos, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem a sua instrospecção tactante e extravasam sobre o Sertão”. (CANDIDO, 2002, p. 139). O comentário de Candido ajuda a ilustrar o que ele chama de “princípio geral da reversibilidade”, que é justamente uma das características da liquidez que aponto, “o líquido do humano, extravasando para o mundo”.

- “Mano velho, tu é nado aqui, ou de donde? Acha mesmo assim que o sertão é bom?...”
[...]

- “Sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano!: —... ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo.” (ROSA, 2001, p. 537).

O sertão (o mundo), portanto, age conforme o próprio homem, ele é uma extensão da vontade do ser humano. Como estamos o olhando pela perspectiva de Riobaldo, que é capaz de transitar entre os opostos, vemos esse mundo que parece “contaminado” pela perspectiva moderna desse narrador, para quem as certezas não existem e tudo são possibilidades. Cada dia é diferente e serve para propósitos diferentes, não há estabilidade e se vive “ao sabor da maré” da vida:

O senhor entende, o que conto assim é resumo; pois, no estado do viver, as coisas vão enqueridas com muita astúcia: um dia é todo para a esperança, o seguinte para a desconsolação. Mas eu achei, aí, a possibilidade capaz, a razão. A razão maior, era uma. O senhor não quer, o senhor não está querendo saber? (ROSA, 2001, p. 426).

A travessia do sertão, então, é, além da jornada física, uma figura metafórica para a descobrimento interno do narrador: “Travessia – do sertão – a toda travessia”. (ROSA, 2001, p. 518). Essa viagem, no entanto, não serve para chegar a algum lugar de equilíbrio e tranquilidade, mas para perceber que não há mais porto-seguros, que, para o homem moderno, não existe um lugar a chegar. Essa travessia é solitária, pois o sertão está dentro de cada um de nós: “Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente”. (ROSA, 2001, p. 325). É por essa travessia ser dentro do ser humano (suas diversas idas e vindas na constante construção de sua identidade) e fora (as andanças e batalhas pelo sertão) que os elementos daquele plano (a liquidez, por exemplo) condicionam os deste. Por isso que muda a geografia, os nomes dos lugares: tudo está condicionado à liquidez. Pasta Jr. aponta a “hibridização” como a “lógica de base” de GSV:

Enigma e mistério, objeto de contrato e de pacto, processo e rito, individuação romanésca e fusionalismo mítico, regressão e esclarecimento — tudo nos infinitos hibridismos do romance de Rosa parece apontar para a mistura das misturas, ou a matriz de todas as misturas: a vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto — um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos. É o caso de insistir que, salvo interpretação imediatamente mística ou assemelhada, não se trata aí de uma mistura entre outras, a acrescentar à extensa lista de hibridismos, mas do princípio mesmo de hibridização que, dando-se no nível fundamental da própria relação sujeito-objeto, determina a lógica de base do livro e responde pelo conjunto de sua estruturação formal. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 62).

As indistinções e misturas organizam o livro e, talvez, seja Pasta Júnior quem deixa isso mais claro em seu comentário. A própria leitura da obra exige que o leitor se debruce e a aceite, ao mesmo tempo que se afasta e analisa a obra. Para passar realmente pela experiência que GSV tem a oferecer, é preciso abandonar esquemas de leituras que fizemos previamente,

ele não pode ser lido como um romance moderno, tão pouco como uma epopeia clássica (analisarei melhor isso quando falar de Dacanal), nos obrigando a nos colocarmos na obra de uma maneira singular híbrida:

Vistas as coisas pelo ângulo dos gêneros e das formas literárias, pode-se dizer que, quem quiser de fato ler o Grande sertão guardando fidelidade à demanda do livro, terá de lê-lo ao mesmo tempo com o isolamento e a distância que supõe o romance moderno e com o fusionalismo e a participação que, no limite, só conhecem o mito e o rito. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 62).

Essa exigência se faz porque o livro não comunica como o romance moderno, sua tessitura é diferente, as únicas vezes que me deparei com tamanha falta de capacidade de expressar experiência cognoscível foi lendo os relatos de sobreviventes das Grandes Guerras, principalmente da Primeira Guerra Mundial (doravante 1ª GM). Não pode haver uma superação do estágio inicial de Riobaldo, pois ele é um personagem perplexo com tudo o que lhe aconteceu, procurando um sentido, que talvez não exista. Como a vida, GSV constrói a ideia de que a única certeza é a mudança constante de tudo, portanto não há uma explicação para os fatos ruins, não há um princípio que dê significado a tudo, pois tudo muda. Isso guarda pelo menos uma semelhança com alguém que sofreu com uma guerra sem precedentes, como a 1ª GM: não há explicações plausíveis que façam aqueles fatos vivenciados virarem experiência a ser aproveitada na vida, portanto não há o que contar, para tentar “iluminar” os ouvintes da história. Riobaldo, por sua vez, não entende o sentido de tudo o que ele passou, pois se até o “eu” é uma unidade em risco, sempre autoconstruída e volátil, como entender o porquê de tudo que aconteceu com esse eu, logo como contar isso a outros e esperar que haja um aprendizado? Riobaldo não aprendeu nada com sua história, ele apenas sabe que a viveu, a conta a outros, para, quem sabe, alguém explicar para ele. Ninguém será capaz disso, por isso ele a reconta indefinidamente (o que reforça a necessidade do símbolo final - ∞), tentando entender por si mesmo o que se passou com ele. Talvez o leitor se questione, afinal, por que, agora, falar sobre a 1ª GM, isso é relevante para a análise da obra? Sim. É a partir da 1ª GM que os rompimentos com uma certa lógica de mundo se tornam mais óbvios, a humanidade não é mais a mesma depois dessa guerra (há uma série de textos sobre o silêncio dos sobreviventes), chegou a se cogitar que a guerra teria acabado com a possibilidade das grandes narrativas. GSV contradiz isso, como outras obras que vieram depois dela, mas ele assume tão profundamente essa falta de comunicabilidade, em relação à literatura pré-guerras, que não pode ser tratado simplesmente como um romance épico. Ele exige uma leitura diferenciada, em que participamos da perplexidade e, para sentirmos prazer

com a leitura, nos atentamos às pequenas belezas e à força dos sentimentos que, embora transitórios, tornam o livro inteligível. Por isso desconfio fortemente das análises que ignoram a relação com Diadorim, é impossível entender GSV sem tentar explicar Diadorim, isso será melhor analisado no último capítulo deste escrito. Voltando à falta de comunicabilidade, é por isso que não há superação em GSV, pela falta de compreensão:

No passado do narrador, no presente da narração — nenhuma superação —, o mesmo dilema se põe e repõe inteiro, irreduzível: como o mesmo pode ser outro? Na observação da natureza, na interrogação do cosmo, na demanda religiosa mas, principalmente, na observação de si mesmo, Riobaldo trata de compreender—debalde — como coisas, plantas, pessoas podem passar bruscamente de um modo de ser a outro, de um pólo a seu oposto. Como tantos outros heróis brasileiros, ele também muda, ou melhor, se altera continuamente, sem que, no entanto, isso lhe proporcione a acumulação de experiência que finalmente lhe permita explicá-lo. No entanto, a responder continuamente que o mesmo é o outro, é que Riobaldo estava condenado pela contradição de base que o constitui. Indivíduo isolado, de um lado, membro de fratria ou clã de outro; livre e dependente; homem de lei e de mando, de contrato e de pacto; letrado e iletrado — moderno e arcaico —, como pode a sua consciência obedecer simultaneamente aos regimes antagônicos de constituição do eu que lhe são imperativos — aquele que lhe impõe a distinção do mesmo e do outro e aquele que lhe torna inconcebível essa mesma distinção? A rigor, só há um modo de fazê-lo: "afirmar" que o outro é o mesmo — o que a um tempo preserva a referida distinção e a abole. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 63-64).

O grande problema de Riobaldo é, nesse sentido, o “quem sou eu?”, é a angústia profunda do homem moderno: o que define o que eu sou? São minhas roupas? Minhas ideias? Meu corpo? Se tudo é transitório da mesma maneira, então tudo tem o mesmo valor. A alma (ou seus conceitos semelhantes), elemento permanente, que identificou o ser durante muito tempo deixou de ser um elemento do cosmos de compreensão do ser humano na modernidade (é isso que explica uma legião de pessoas de todas as idades buscando tão avidamente a religião e se entregando totalmente aos mandos e desmandos de padres, pastores, xamãs e assemelhados, para ter um elemento externo que as defina). O “eu” é uma categoria em risco na modernidade (isso também poderia ser um elemento a explicar a impressionante proliferação de narrações em primeira pessoa no séc. XXI, pois, a partir da narração da própria vida, o “eu” produz uma espécie de confirmação de sua existência). Essa categoria em risco é, portanto, a fonte da angústia que dividimos, durante toda a obra, com o narrador e que se manifesta, principalmente, no plano da narração (sobre os planos falaremos no segundo capítulo da segunda parte), que corresponde a uma sensação de que nada ajudou a entender o “eu” e, portanto, apesar de todas as mudanças, nada mudou: “É esse movimento frustrado da formação supressiva que responde, no livro, pelo regime de eterno retorno do mesmo e pelo sentimento da imutabilidade”. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 64). Por isso me coloco diametralmente oposto, neste comentário, às leituras que propõem uma formação, um

aprendizado ou uma transformação completa e irreversível. Aproveito, aqui, para entrar brevemente em um tema que o leitor mais atento ao problema da brasilidade deve ter sentido falta em minha explanação, como essa modernidade que proponho pode ter aparecido em um romance brasileiro, que se passa em um tempo “arcaico” e em lugar em que o moderno ainda não era um problema, além de ter sido escrito em um período que a maior parte dos conceitos que utilizo nem tinham sido cunhados ainda. O romance fala sobre o Brasil, sobre isso não há dúvida:

"Riobaldo é apenas o Brasil", disse Rosa em célebre entrevista — afirmação que, por si só, relança a polêmica quanto a se saber se, enfim, em Rosa, o salto do sertão para o mundo é imediato ou se, ao contrário, ele passa por uma mediação essencial, que é o Brasil. Observando o regime do limite que vige no livro, talvez vejamos que ambas as posições estão certas e erradas ao mesmo tempo. É inerente à formação supressiva, própria ao regime do limite, que ela ponha a mediação no e pelo mesmo movimento em que a subtrai. Assim, é certo que o Grande sertão passa pela mediação do Brasil, mas é igualmente certo que, nele, a mediação é a imediatidade. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 70).

Não me estenderei, aqui, sobre se o romance fala sobre o Brasil ou sobre o mundo, pois isso é tema do segundo capítulo desta parte. O mais importante é marcar que ele também fala sobre o Brasil, falar sobre um ou outro não são elementos auto-excludentes, portanto é possível tratar de ambos. Fica a pergunta, como o Brasil pode ter produzido esse constructo híbrido que é GSV? A resposta, obviamente, passa pela mente inventiva e cosmopolita (intelectualmente falando) de João Guimarães Rosa, mas isso não é o suficiente para explicar o fenômeno que é a obra. Para isso é preciso entender que o Brasil é, um pouco, GSV.

Com as variações importantes que seria preciso avaliar em cada caso, a literatura brasileira não cessa de pôr e repor as figuras de um hibridismo que constitui uma espécie de marca de nascença do próprio país, igualmente posta e repostada ao longo de sua história. Nação colonial e pós-colonial, o Brasil já surge na órbita do capital e como empresa dele, mas se estabelece e evolui com base na utilização maciça, praticamente exclusiva e multissecular, do trabalho escravo. Essa contradição de base forma uma espécie de enigma histórico e sociológico que as ciências humanas permanecem a interrogar, entre nós. [...] Com a agudeza literária que era a sua — e retomando em novo patamar tantas indicações que o precederam —, Guimarães Rosa vai reencontrar no fundo Sertão essa contradição insolúvel e central que singulariza o Brasil. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 67 – 68).

O Brasil já nasce com uma contradição. Nascemos modernos, de certa maneira, o trabalho já se transformava no mundo, quando o Brasil começava a se tornar um país com identidade histórica. Os primeiros anos da nação comportaram uma espécie de aristocracia quase feudal que dividia espaço com um mercado de capitais fundado basicamente a partir do trabalho escravo (o lucro dos traficantes de escravo permitiu que eles se tornassem uma espécie de banco privado, oferecendo empréstimos a juros até para a Coroa Portuguesa) e essa

mistura de contradições segue durante toda a constituição do país. Quando as contradições modernas chegaram aqui, elas encontraram um solo muito fértil, pois já vivíamos contradições muito parecidas, devido a nossa formação híbrida e estranha, há outros países no mundo com uma formação como a brasileira? Difícil de informar, as particularidades de nosso processo de constituição nos tornaram um receptor muito interessante para os problemas modernos, que, captados pela inteligência sensível de Rosa, puderam dar nascimento a GSV. Em outras palavras, de uma maneira muito estranha, quando a modernidade chegou às terras tupiniquins, já encontrou um povo que se contorcia com o problema da identidade em risco desde seu nascimento. O “quem sou eu” encontrou um povo que já duvidava da categoria do “eu”, mesmo que intuitivamente, há muito tempo. Por isso recupero Viveiros de Castro, que tem uma leitura que, de certa perspectiva, complementa a de Pasta Júnior: “sempre disseram que o Brasil era o país do futuro, iria ser o grande país do futuro. Coisa nenhuma, o futuro é que virou Brasil. O Brasil não chegou ao futuro, foi o contrário. Para o bem ou para o mal, agora tudo é Brasil”. (CASTRO, 2008, p. 170).

Essa mistura, que já estava entre nós, também é identificada na obra por outros autores:

Na visão que o narrador nos dá do sertão afloram as novas condições sociais (a República, o sufrágio, a educação democrática) que se intercalam com estruturas políticas muito arcaicas. Estas afirmam-se com vigor nas mentes dos jagunços, cujos pensamentos aparecem profundamente marcados pelo espírito de obediência a um chefe idealizado. (ROSENFELD, 2006, p. 19).

Enquanto a maioria dos jagunços resolve o problema da identidade se colocando sob a “tutela” de um chefe, que pensa por eles, Riobaldo constrói o seu “eu”. Aos poucos ele percebe que ele não é capaz de colocar de lado essa identidade e seu conflito se intensifica, mas no início de sua jornada como jagunço ele simplesmente escolhe a que chefe aderir, como na cena do julgamento de Zé Bebelo, em que escolhe Titão Passos como seu cabo-chefe (ROSA, 2001, p. 290).

[...] a guerra jagunça em Grande Sertão: Veredas é atemporal e metafísica. Em outras palavras, ela remete ao paradoxo da fundação instável do ser humano, ao “sertão dentro da gente”, à mostruosidade que nenhum ato de fundação pode definitivamente eliminar. (ROSENFELD, 2006, p. 26).

Kathrin reconhece a instabilidade do ser humano e que está presente nele apesar de qualquer ato civilizatório. No entanto, a crítica parece ligar isso apenas à guerra e, em outros momentos (como demonstrarei mais adiante), parece acreditar em transformações completas na obra, como ritos de passagem. Essa instabilidade ontológica do ser humano, no entanto, é

uma característica que está em todos os planos da obra, como já indicado e como ainda iremos analisar melhor, e é ela que é aguçada pela modernidade, por isso o livro é tão ambíguo, pois na modernidade há a hipertrofia dessa característica. O que a crítica percebe bem é o que Riobaldo quer:

A aspiração do narrador não é a rememoração enquanto anamnese das suas próprias determinações geográficas (o sertanejo) e sociais (o jagunço). O que está em jogo é a memória – busca de uma verdade universalmente válida que transcenda os fatos particulares da vivência singular. (ROSENFELD, 2006, p. 201).

O fato é que não existe, em GSV, essa verdade. Essa verdade universal que ressignifica o mundo, trazendo entendimento sobre tudo o que se viveu é algo que não existe na obra de Rosa, e é isso que obriga Riobaldo a recontar indefinidamente sua história, procurando uma lógica para os acontecimentos. Riobaldo até percebe que tudo que foi importante em sua vida foi resultado do acaso e se pergunta o que teria acontecido se algo tivesse sido diferente.

Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram – pelo pulo fino de sem ver se dar – a sorte momenteira, por cabelo por um fio, um clim de clina de cavalo. Ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? Coisa vã, que não conforma respostas. As vezes essa idéia me põe susto. (ROSA, 2001, p. 142).

Essa falta de lógica, fruto da “sorte”, assusta Riobaldo, pois tudo é tão ambíguo, tão volúvel, que uma pequena mudança e seu destino poderia ter sido totalmente diferente. Ao tentar juntar esses fatos todos de sua vida, frutos da imprevisibilidade, Riobaldo tenta construir um sentido, mas não para outros, para si mesmo, ele tenta compreender o que é aquilo pelo que ele passou, ele tentar cerzir os elementos dessa história.

Trata-se, portanto, de “desemendar” e remendar, de tecer de “cerzir”, enfim, de construir com elementos descontínuos, em si mesmos insignificantes, a imagem de uma “catástrofe” fundamental da existência humana. Um dos nomes de Riobaldo, “Cezidor” (GSV, p. 126), recebe assim uma significação particular: cerzir e tramar são as tarefas da construção narrativa da memória, de uma história que transcende os aspectos contingentes da vida particular. (ROSENFELD, 2006, p. 202).

Ainda assim, apesar de não haver uma lógica que “ilumine” Riobaldo, como o herói do monomito ou o de um romance de formação, há um elemento “universal”, que é construído a partir da narração de Riobaldo. Esse elemento se comunica com cada leitor, a inconstância da obra é um dos elementos que faz com que nos identifiquemos com o livro (ainda que, talvez, com menor força do que o relacionamento de Riobaldo e Diadorim). “O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção

no real” (FOUCAULT, p. 28, 2010), Rosa, por meio das inconstâncias da obra, a insere no universo do leitor, podemos nunca ter estado no universo geográfico de GSV, nem, ao menos, termos conhecido alguém que lá esteve, mas o livro ainda comunica, pois consegue fazer parte do que conhecemos, mantendo-se atual, pois é capaz de espelhar elementos da modernidade.

A leitura de Kathrin recorre aos mitos, aos elementos da cultura ocidental e, muitas vezes, se preocupa em achar sentido para cada elemento, mesmo que ele não ajude diretamente a entender o sistema de sentidos que a obra produz. No entanto, nessas tentativas de “decifrar” a obra, há algumas percepções que podem servir para construir o nosso “cosmos” de análise. Algumas dessas tentativas se baseiam em anagramas: “O ‘medo’ e o ‘demo’, termos anagramáticos, tornam-se mutuamente intercambiáveis, enquanto o estranho nome ‘Siruiz’ mantém relações crípticas com seus “irmãos” anagramáticos ‘Sírius’ e ‘Osiris/Usiris”. (ROSENFELD, 2006, p. 203). O anagrama de “medo” e “demo” é especialmente interessante para a nossa análise. Há algumas páginas construí a ideia de que o “demo”, e a pergunta de sua existência, se relaciona, principalmente, com o “eu”. Existe uma identidade que se pode definir como “eu”, ou só existe a mudança em si? Essa dúvida, que não pode ser respondida pelo livro, pois ele não tem essa verdade universal e iluminadora para oferecer, funda um medo (fonte da angústia do narrador) da não existência do eu, do não ser. Portanto o anagrama “medo” – “demo” torna-se interessante nessa perspectiva, pois funde dois conceitos que são caros para essa análise, o “eu” e o “medo”, no caso medo de não existir o “eu”.

As coisas passadas fazem “balancê”, constata Riobaldo, assinalando com isso que “a verdade e o sentido do passado fogem”, e que o “contar” – a travessia riobaldiana – coincide com uma errança que rastreia, na confusão nebulosa do vivido, suas linhas de fuga, anunciando no vivido individual as marcas de uma modificação universal, assim como a vinda de uma nova época. (ROSENFELD, 2006, p. 205).

A vida de Riobaldo toma, portanto, proporções de exemplo de algo que pode acontecer a qualquer um, mas também anuncia uma nova era. Esse novo momento não irá substituir o anterior, ao contrário do que pode parecer o caminho natural, a modernidade não termina com o período anterior, ela mistura seus elementos com outros, novos, acabando com as certezas e a estabilidade. “Longe de ser apenas uma realidade geográfica e local, o sertão torna-se o emblema da multiplicidade de ordens e desordens contraditórias inscritas nos “dizeres” divergentes de ‘uns e de outros”. (ROSENFELD, 2006, p. 360). É isso que vivenciamos no mundo de Riobaldo, a chegada, ainda que embrionária, da modernidade. “Um

luto e uma saudade análogos afloram, em Grande Sertão: Veredas, no desdobramento das imagens do “sertão” confuso e misturado que impede a visão imediata da verdade, obrigando-nos a seguir laboriosamente os rastros sinuosos das veredas labirínticas”. (ROSENFELD, 2006, p. 207). O luto e a saudade que encontramos em GSV são frutos do mundo que não mais existe, o luto pela morte da certeza e a saudade do tempo quando tudo era mais claro, que gera a angústia de que falamos.

Outro autor que é importante para entendermos GSV é Dacanal. Para a análise que eu faço ele é imprescindível, não porque ele seja uma grande fonte de argumentos para o meu ponto de vista, porém, principalmente, porque foi a partir da discordância em relação à análise de Hildebrando que eu formei a minha. Ao ler o texto do crítico, apesar de seus argumentos serem interessantes, ficou muito claro que nós não havíamos lido o mesmo texto, ou ao menos não lido o mesmo texto da mesma maneira. Isso me forçou a buscar uma lógica que amarrasse as profundas ambiguidades e, por que não, paradoxos do texto, o que me levou a resgatar minha leitura de Bauman.

Para começar pelo princípio, toda análise de Grande Sertão: Veredas, explícita ou implicitamente, querendo ou não, se ocupa de uma obra cuja estrutura é a dialética, a contínua contraposição entre passado e presente, em todos os aspectos. Esta dialética informa, é toda a obra. A análise cujo ponto de partida ou, pelo menos, cujo campo de movimento não for esse, corre o sério risco de se tornar periférica, o que não significa sempre não ter nenhum valor, pois a plenitude existente em Grande Sertão: Veredas possibilita as perspectivas válidas mais diversas. (DACANAL, 1973, p. 29).

Dacanal fala em dialética, o movimento que logo vem à cabeça do leitor, quando defrontado com o termo, é o processo de confronto entre tese e antítese, que resulta em uma síntese e isso não me parece se aplicar em GSV, pelo menos não de forma direta. Como há todo um campo de pesquisa dialética, que escapa das dialéticas platônica e hegeliana, e não sei em que condições Dacanal usa o termo, prefiro não me arriscar a analisar a afirmação sobre a estrutura da obra. Logo em seguida, o autor afirma que a leitura que não trabalhar com a ideia de estrutura dialética “corre o sério risco de se tornar periférica”. A minha forma de tratar do texto, então, parece-me está no campo das que correm o risco de se tornar periféricas, pois, partindo da leitura de Dacanal, percebemos que ele afirma que a estrutura é baseada no confronto entre duas lógicas. Como veremos mais a seguir, podemos perceber que o autor realmente aplica o movimento sobre o qual falei, no início deste parágrafo, para a seguinte estrutura: “Na consciência de Riobaldo se digladiam dois mundos. O mundo de estruturas conscienciais mítico-sacrais, primitivo, e o outro, o mundo da civilização, o mundo de uma consciência reflexiva já ao plano do lógico-racional”. (DACANAL, 1973, p. 37). Da

mente do protagonista narrador uma dessas estruturas “emerge” vitoriosa; todavia, em GSV, não podemos falar em transformações completas e é isso o que mais me incomoda no comentário do autor.

A semente do mundo lógico-racional lançada por Mestre Lucas vai inchando. Lentamente, lentamente. E vai explodir no episódio das Veredas Mortas (p. 316), sempre de novo adiado por Riobaldo (<<só não quis arrependimento: porque aquilo era sempre começo, e descoroçoamento era modo-de-matéria que eu já tinha aprendido a protelar>> p. 110) Não há dúvida, o que está em jogo neste episódio central de Grande Sertão: Veredas é a luta entre dois mundos, entre dois planos de consciência. (DACANAL, 1973, p. 38).

Então ele segue essa lógica, do embate entre dois modos de ver o mundo, que, para Dacanal, resulta na vitória de um deles: “No episódio das Veredas Mortas [...] ocorre o duelo final. O diabo não aparece porque não existe (p. 319) e o mundo mítico-sacral começa a ruir”. (DACANAL, 1973, p. 39). A vitória de uma lógica sobre a outra, parece-me, é mais consequência da própria história de vida e da formação intelectual do autor como fica claro em DACANAL (2009), do que propriamente uma leitura totalizadora e que inviabiliza outras possibilidades, por dar “conta” de todo o universo “em jogo” na obra. Enquanto compreendo o episódio de Veredas Mortas ou Altas como uma saída para manter a ambiguidade, pois o Diabo não aparece, portanto sua existência não é confirmada, mas há transformações “terríveis” no poder de Riobaldo, logo também não podemos descartar a existência dele, e do pacto, enquanto força transformadora (explicarei melhor no capítulo sobre Riobaldo), mas reversível; Dacanal compreende a não aparição do demônio como a prova de sua não existência e como momento em que a visão lógico-racional “empodera” Riobaldo, marcando uma etapa de um processo irreversível.

E Riobaldo continua a narração de sua experiência: << E foi aí. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado.>> (ib.) Agora – seja no momento da narração, seja no momento imediato à terrífica invocação – a certeza de Riobaldo sobre a não-existência do demônio é clara, definitiva, ficando subentendido que antes da invocação sua alma estava em dúvida. (DACANAL, 1973, p. 75).

Se estivermos usando os termos “claro” e “definitivo”, parece-me, não estamos falando de GSV, nada é claro, tudo é borrado e neblina, nada é definitivo, tudo é reversível. A certeza da não existência do demônio não é clara, ou, então, por que Riobaldo encomendaria rezas? O narrador estava em dúvida antes da aparição e continuou depois, a única certeza que ele conquistaria (e arriscou tudo pela possibilidade dessa certeza) é se o diabo aparecesse, pois a partir daí não haveria mais argumentos plausíveis contra sua existência, ele não aparecendo,

não confirma nada, pois ele pode existir e simplesmente não quis vir, ou não precisou e o pacto pode ter se dado nos mesmos moldes do “pacto” de Dorian Grey, em que não há um demônio, mas algo definitivamente acontece quando Dorian vê seu quadro.

Riobaldo marcha para a transformação com a qual pretendia alcançar dois objetivos: encontrar, como foi visto, um fundamento que pudesse dar sentido totalizante às realidades desconexas, contraditórias, do mundo e subir, deixando de cachorrar pelo sertão como um raso jagunço. Hermógenes reúne tudo: seguro de si, inteirado, legítimo, senhoraço, elitário, rico. Ruim, claro, mas inteirado. (DACANAL, 1973, p. 68).

Ao falar do pacto, propriamente dito, portanto, apesar de concordar com Dacanal sobre o que Riobaldo esperava desse “rito”, discordamos do resultado. Riobaldo caminha para o pacto para se aproximar de Hermógenes, que apesar de ser terrível, e causar asco a ele, tem uma qualidade que é invejável, ele não parece sofrer com as dúvidas quanto a identidade que assombram o narrador, ele nasceu e viveu da mesma maneira sempre: “Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assim”. (ROSA, 2001, p. 33). Na visão de Riobaldo, o pactuário Hermógenes estava acima do risco da identidade, apesar de tudo ele sabia o que era, não negava isso, é esse conforto que o protagonista vai procurar no pacto, ou pelo menos compreender o porquê de sua vida ser tão confusa (fruto da interferência do “demo”). Quando o diabo não aparece, sua existência, como já foi dito, não é confirmada, mas não é descartada também, pois Riobaldo sente diferenças em sua relação com o mundo, mantendo a ambivalência da possibilidade de existência dele.

[...] Diadorim, cumprindo também seu próprio destino [...] se desvelando como mulher e, ao lado de Riobaldo-homem, surgindo como último fundamento objetivável da condição humana para uma consciência que aceita apenas o mundo imanente, horizontal, destrói Hermógenes, personificação do mal, isto é, do demônio. Mas o demônio não existe depois de Veredas Altas. Personificação, portanto, em última instância, dos terrores primitivos, inerentes a um mundo de estruturas conscienciais mítico-sacrais. Terrores estes já vencidos por Riobaldo pela primeira vez nas Veredas Altas. Depois daquele episódio central terminara praticamente a travessia interior de Riobaldo. (DACANAL, 1973, p. 39).

A escolha de palavras e a maneira como Dacanal analisa o livro dá a entender que a relação dele com o livro é de um processo de transformação, em que os elementos deixados para trás não passam de degraus, galgados para chegar a uma condição, talvez, mais elevada: “Em outras palavras, o núcleo central da obra de Guimarães Rosa e da travessia de Riobaldo é o salto qualitativo antes mencionado”. (DACANAL, 1973, p. 78). Ao dizer que Diadorim destrói (e não mata) Hermógenes, ele parece indicar que ele(a) destrói aquilo que o outro representa, ou seja, a “personificação” dos medos da consciência mítico-sacral. Portanto o

golpe de Diadorim, em Hermógenes, para Hildebrando, veja bem, é o golpe final nessa perspectiva e, logo, ele “mata” os medos que são inerentes a ela (como o inferno). Se o que foi dito é verdade, por que Riobaldo continua encomendando rezadeiras? Durante vários momentos, no plano da narração, ele faz comentários sobre pessoas a quem ele encomendou, ou vai encomendar, rezas.² Isso é realmente atitude de alguém que encerrou seus medos em relação a tudo que era representado por Hermógenes (o pactuário), ou é de alguém que ainda não tem certeza sobre o que aconteceu? Dacanal ainda vai mais longe: “O conflito entre os dois planos de consciência encerra-se com a vitória das estruturas conscienciais lógico-racionais e com a aceitação, por parte de Riobaldo, de uma visão de mundo imanente, agnóstica, temperada por certo estoicismo [...]” (DACANAL, 1973, p. 40). Não tenho interesse de atacar o texto do crítico, que tem diversos pontos positivos e que realmente ajuda a esclarecer a leitura de GSV, minha proposição é que a leitura dele é fruto de uma inteligência formada em um estágio sólido da modernidade e, portanto, é uma leitura muito cristalizada, que, dessa maneira, não consegue dar conta de uma estrutura dinâmica como GSV; todavia, o comentarista diz que há uma aceitação do personagem principal de uma visão de mundo “imanente, agnóstica, temperada por certo estoicismo” e não esclarece com propriedade de que parte da obra saíram esses conceitos utilizados que são atribuídos à nova visão de Riobaldo. Basicamente, Dacanal afirma essa transformação e acredita que seu raciocínio demonstrou isso com propriedade e faz uma análise apenas dos pontos que ele credita como marcas de transformação e ignora o que há entre eles, fazendo que a única opção para o leitor seja acreditar “na palavra” dele sobre as transformações do personagem, é uma crítica “no fio do bigode”, como o sistema de honra dos jagunços. A vontade afirmativa da crítica de Hildebrando é tanta que ele chega a apelar para o uso excessivo de sinais de pontuação: “Por que toma conta de tudo? Porque se o demônio/entidade real não existe – e Veredas Mortas/Altas o provou!!! – então os limites do demônio/personificação do mal são os limites da <<ruindade nativa do homem>> (p. 33), da própria condição humana”. (DACANAL, 1973, p. 90). Se escolhermos, cuidadosamente, partes específicas da obra, podemos, ignorando os conflitos de Riobaldo entre eles, provar que qualquer uma de suas facetas é a vencedora, pois até o final elas são apresentadas pelo personagem. O romance não pode ser analisado a partir de “cortes de cena”, deve ser olhada a partir de seu fluir, sob risco de perceber cristalizações que serão questionadas em outras páginas entre as que escolhemos.

² Para a esposa (p. 31 e 40) e para Maria Leôncia e Izina Calanga (p. 32).

Ao contrário do que acontece no epos clássico, onde o tempo existe, mas existe estático, suspenso, (como *durée* é apenas contado, não vivido, e psicologicamente simplesmente não existe, pois os caracteres são dados, imutáveis, intransformáveis) no romance o fluir é sua própria natureza. Eu chamaria o romance de epopéia na finitude, expressão tão paradoxal quanto o é a realidade artística que define. Epopéia: portanto ação e celebração da ação do homem sobre o mundo que o cerca. Na finitude: portanto ação no tempo, no fluxo geral do mundo. Em última instância, ação que se nega a si própria, implícita ou explicitamente. Nega-se porque, ao enquadrar-se nos limites do fluir do tempo, reconhece sua provisoriedade como realidade mutável e finita, na qual tudo é relativo. (DACANAL, 1973, p. 42-43).

Apesar de acreditar nesses pontos de chegada, de transformação, que eu insisto que não se sustentam na obra e pretendo convencer o leitor até o final do escrito, a leitura de Dacanal converge com a minha na percepção dessa “fluidez”. A nossa divergência, portanto, é que para ele Riobaldo é como um navio, que parte de uma margem para chegar em outra, não exatamente na mesma altura, é verdade, mas ele parte de um lugar para chegar em outro – “A trajetória de Riobaldo não é uma sucessão de eventos ocorridos no interior de um plano de consciência. O evento essencial desta trajetória é a superação de um plano de consciência por outro: do mítico-sacral ao lógico-racional”. (DACANAL, 1973, p. 74) –; para mim, o personagem é como um barquinho de papel, seu objetivo não é chegar a lugar algum, é só navegar, navegar enquanto ainda há “vida” e, então, afundar: para o barco de papel não há lugar de partida e de chegada, eles são nonadas. A certeza do crítico é tamanha que ele chega a cristalizar cada uma das lógicas em um dos planos da narrativa: “Em Grande Sertão: Veredas há dois planos temporais nitidamente distintos, morada de dois planos de estruturas conscienciais de natureza diversa, oposta”. (DACANAL, 1973, p. 44). Isso quer dizer, parece-me, que o plano da narração (Riobaldo velho na fazenda contando suas histórias ao doutor) é a “morada” da visão lógico-racional e que o plano das ações (a história que ele conta) é a da visão mítico-sacral. O leitor pode, e com razão, criticar-me pelo mesmo motivo que eu critico Dacanal, debato contra ele, neste momento, sem citar o texto sistematicamente para mostrar que o argumento do comentarista é mais fruto de seu raciocínio do que de elementos concretos da narrativa. Isso se deve ao fato de que eu acredito já ter dado um panorama inicial da liquidez e, portanto, das reversibilidades da obra, que permite entender minha divergência com Hildebrando. Nos próximos capítulos, além disso, me aprofundarei nos ambivalentes níveis estruturais e temáticos até o fim deste escrito, logo não há necessidade de voltar a citar trechos já reproduzidos de GSV. Dacanal ainda vai mais adiante, falando sobre o impasse que há entre os dois Riobaldos:

O plano da consciência presente, lógico-racional, de Riobaldo, não pode negar o plano da consciência passada, mítico-sacral. Negá-lo seria negar a própria *travessia*. Por outra parte, não pode simplesmente aceitá-lo, pois seria negar o presente. Este o

dilema, o impasse que resulta e, à primeira vista, surge como insolúvel na dialética que contrapõe dois planos temporais e conscienciais. Há que descobrir a ponte que os liga e dá, em consequência, unidade ficcional e grandeza artística à obra.

Esta ponte é a posição filosófica-existencial de Riobaldo. Explicando melhor, o impasse tem sua solução – tornando-se, com isto, integrante essencial da estrutura da obra – na aceitação, por parte do protagonista, de uma visão de mundo existencial-imanente, horizontal, sem que tal venha a significar – ponto básico! – cair na crise de fundamento própria aos heróis romanescos – e ao momento sócio-histórico do qual nascem – do mundo da burguesia europeia em seu declinar.

Agora se pode compreender melhor porque o plano do presente – temporal e psicológico – em *Grande Sertão: Veredas* é e deve ser estático, porque sua estrutura é circular, não se projetando no tempo (como ocorria no romance real-naturalista) e impondo o retorno ao início, *ad infinitum* (a propósito, alguém já tentou interpretar o símbolo ∞ que encerra o livro?). Para Riobaldo, o caráter imutável, estático, do presente é o penhor de sua própria existência, é o que garante a manutenção da ponte entre dois mundos de estruturas conscienciais de natureza diversa, oposta. A *weltanschauung* existencial-imanente de Riobaldo. (DACANAL, 1973, p. 44-45).

Na perspectiva do comentarista, essa transformação “gesta” um problema, pois o Riobaldo encara sua “consciência passada” e não pode negá-la, sem negar seu aprendizado, sua “travessia”. Esse impasse só ocorre porque a visão cristalizada da obra, que fala em uma transformação que se completa e, portanto, se cristaliza, cria esse problema e exige que Riobaldo reconheça sua nova visão de mundo e, portanto, reconheça que ela já foi diferente.

Se não ficou ainda claro: Riobaldo é um anti-Fausto. Precisa negar o demônio para ser. Não houve pacto. Mais ainda, não pode ter havido, pois a aceitação da existência do demônio como ente real por parte de Riobaldo/narrador seria autodestruir-se através da volta ao passado e do abandono do plano temporal e psicológico estático do presente, seria negar-se a si próprio como consciência lógico-racional de narrador, ordenadora do passado. (DACANAL, 1973, p. 78).

Negar o “demo” ou o pacto com ele seria negar o medo de perder a identidade, isso Riobaldo não pode fazer, pois ele não tem certeza sobre o “eu”, é isso que ele vai procurar no pacto e não encontra, uma certeza sobre o “eu”. O problema apontado por Dacanal só existe na leitura que ele faz: quando Riobaldo mergulha no passado, ele acaba com a aparente “estática” do plano da narração, porque ele mistura os dois planos, ele é os dois ao mesmo tempo, ele é aquele Riobaldo vivendo aquela situação pela primeira vez e é este que a está contando, pelo menos, pela terceira vez (Zé Bebelo, Quelemém e o Doutor) e continuará contando *ad infinitum* (∞). Riobaldo ainda não entendeu sua história, por isso ele a conta, e nunca conseguirá entender, pois ele procura (como todo homem moderno) nela uma lógica sólida que não pode mais existir.

No romance, a experiência passada é sempre recuperável, pelo menos teoricamente, desde que surja um outro portador do destino do herói [...] Na obra de Guimarães Rosa parece-me que não. Repetir a trajetória não é mais possível porque houve um

corde (é este corte, ocorrido em Veredas Mortas/Altas, que torna o passado definitivo e permite, em consequência, o distanciamento épico). O mundo no qual Riobaldo/jagunço viveu não existe mais, desapareceu para sempre no horizonte histórico. Ninguém mais poderá repetir sua travessia. Foi uma estrela cadente. Da mesma forma que para o aedo ninguém mais podia repetir as façanhas dos heróis argivos da idade minoico-micênica. (DACANAL, 1973, p. 100).

O narrador é como um Odisseu, que, ao contar sua história, revive aqueles momentos, se emocionando com eles, a diferença é que o herói grego (conhecido por suas transformações e artificios engenhosos, como Urutu Branco) tinha a lógica dos deuses para explicar os casos aparentemente sem explicação de sua vida, o jagunço não tem esse recurso. Odisseu significa “O Irritado”, talvez por sua profunda confiança em seu “eu”, que faz com que ele se irrite facilmente quando contrariado; Riobaldo, no entanto, é o contrário disso. “Baldo” é a característica daquele que é desprovido de algo, mas também significa barrado e serve como sinônimo de “baldado” que quer dizer “malogrado”. O que pode significar que Riobaldo é o Rio desprovido de algo (da certeza da identidade) e que por isso é frustrado, ele não pode se entregar completamente ao fluir, pois tem medo de perder essa identidade, esse é o limite do personagem, sua “barragem”. Riobaldo recupera sua experiência, sua jornada, por meio da narração, ele mergulha de volta naqueles momentos e retoma as ações. Ele está sempre entre os dois planos.

Eu me pergunto exatamente em que momento da obra é possível perceber Riobaldo reconhecendo essa transformação? No final do texto, quando ele diz que “existe é homem humano” (ROSA, 2001, p. 624)? Não. A relação “demônio” e “humano” é complicada desde o início da obra, os dois termos já são misturados desde as primeiras páginas, não podemos declarar que essa afirmação de Riobaldo resolve o problema. Ainda mais se assumirmos a posição que defendo, para o texto, de que ser humano é ser ambíguo e essa é, justamente, a característica que o identifica ao diabo. Ainda que a análise de Dacanal tenha problemas do ponto de vista da atualidade, pois ele é um homem de seu tempo, principalmente, ele faz importantes concessões que precisam ser reconhecidas:

Ninguém, para citar Auerbach, tem o monopólio da crítica e da verdade, apesar dos cézares que assim pensavam. Há, porém, uma exigência cujo desrespeito é imperdoável: o ponto de partida deve sempre ser objetivo, adequado à realidade artística analisada. E a arte, por mais que não concordem os defensores do reacionarismo implícito na crítica esteticista e em parte da crítica estruturalista, não cai do céu, a não ser para os ignorantes. Para os demais ela está ligada, de uma ou de outra forma, às realidades históricas no seio das quais nasceu. (DACANAL, 1973, p. 47).

É por concordar que a arte está ligada à realidade histórica, e por saber que ninguém tem o monopólio da crítica, que esse estudo se faz necessário. O esforço sistemático de

Dacanal para entender GSV, e seu resultado, fazia sentido no contexto histórico em que ele foi produzido, hoje, entretanto, partes do escrito já estão datados, é o destino de qualquer texto de crítica, ainda mais os de grandes clássicos, pois as condições sociais mudam, impossibilitando certas visões, ou possibilitando outras. No texto de Dacanal o exemplo mais claro é a observação final do livro, que o autor admite ter pensado em remover da segunda edição (2009, p. 287), mas ele o manteve, porque algumas pessoas voltaram à questão. Que questão é essa, o leitor pode se perguntar, e ela é a da possibilidade de leitura de Riobaldo como (bi)homossexual, por causa de Diadorim. Dacanal “resolve o problema” dizendo que: “Seu *faro* de macho e sua sensibilidade mais profunda estavam corretos, como fica provado ao final” (DACANAL, 2009, p. 288). Uma resposta como essa, se era aceitável na década de 70, com certeza, hoje não é mais. A relação de Riobaldo e Diadorim será aprofundada no último capítulo desta dissertação; contudo, como resposta ao comentário de Hildebrando, cito a obra, quando se questionando sobre a atração pelo(a) amado(a) Riobaldo diz o seguinte: “De Diadorim eu devia de conservar um nôjo. De mim, ou dele?” (ROSA, 2001, p. 332), que fato há aqui? Que percepção? Nenhuma. “[...] Diadorim dá a Riobaldo outro elemento de importância essencial para a estruturação de sua visão de mundo agnóstico-existencial: a aceitação do amor e da relação homem/mulher como fundamento último da condição humana [...]”. (DACANAL, 1973, p. 83). Esses julgamentos são apenas do crítico e não da obra. Em que momento Riobaldo coloca em seu relacionamento com as mulheres a significação de seu mundo? A amizade com os jagunços e o amor por “Reinaldo” são relações com homens, mesmo Diadorim sendo do sexo feminino, porque isso não descarta “Reinaldo” enquanto do gênero masculino. Gênero e sexo são conceitos diferentes (este é biológico, aquele social) e são tão importantes, enquanto fundamento da condição humana, quanto o é o relacionamento com Otacília, ou qualquer outra faceta da obra. Dizer que a relação homem-mulher é revelada como “fundamento último da condição humana” é fruto dos preconceitos do autor da crítica e não da obra de literatura, pois Hildebrando estava à procura de um mundo com contrastes claros e fronteiras demarcadas. Talvez, na década de 60, isso pudesse ser crível, baseando-se nos indícios da sociedade, mas certamente não o é hoje.

Apesar de a crítica de Dacanal ser baseada na cristalização de conceitos, é impossível fugir dos termos que indicam a liquidez: “Os Gerais são fluidos, sociologicamente. Riobaldo também. Difícil situá-los, ambos, de um ponto de vista sócio-histórico”. (DACANAL, 1973, p. 47), porque a obra exige essa abordagem. Apesar das diferenças entre minha maneira de enxergar GSV e a de Dacanal, há momentos em que comentários pontuais da obra dele servem para mostrar elementos que eu considero importante para minha abordagem.

[...] os fenômenos – isto é, o captado ou captável através dos sentidos – tem apenas uma dimensão, a da sua objetividade. Uma árvore é uma árvore, um raio é o resultado do encontro de forças elétricas de cargas contrárias, a morte é a irrupção do desequilíbrio num complexo sistema orgânico regido pela lei da compensação, a economia é um sistema cujas leis podem ser descobertas pela observação empírica e Deus – entre São Tomás e Voltaire a diferença praticamente inexistente nesse ponto – é a causa última e necessária, o motor primeiro do sistema cósmico. (DACANAL, 1973, p. 56).

Deus, como eu havia citado anteriormente, é a representação do princípio da instabilidade, e é a partir desse princípio que a obra se organiza em seus diversos substratos. No trecho acima, Dacanal explica alguns elementos da perspectiva lógico-racional e o conceito de Deus parece ir ao encontro de minha análise. Se para Hildebrando o Riobaldo do plano da narração entende o mundo a partir dessa perspectiva, pelo menos em relação a Deus, posso conceder que nossas análises se tocam, mesmo que, para mim, essa leitura do conceito seja mais uma das tantas possíveis que há nas misturas do livro. O que não se pode perder de vista, nesse caso, é que no principal, a tese que embasa o comentário, este texto e o de Dacanal são opostos. “Aceite-se ou não esta perspectiva crítica, não há como negar a obsessão de Riobaldo na busca do apoio de seu interlocutor para sua certeza, vacilante porque nova.” (DACANAL, 1973, p. 63) diz o crítico, mas eu discordo, sua certeza não é vacilante porque nova, é vacilante porque não é uma certeza, Riobaldo tenta construir um conceito que organize os eventos de sua vida, de modo a dar um sentido transcendente, e que ele ainda não conhece e nem pode conhecer, porque isso não existe para o homem moderno, o que existe é “o homem humano”.

Finalizando: que Grande Sertão: Veredas gire em torno de um conflito de níveis de consciência não está escrito na obra, forçoso é reconhecê-lo. Aliás, se estivesse ali escrito seria ensaio, pesquisa científica e não literatura, arte. Contudo, os marcos semeados do longo da travessia de Riobaldo trazem ou – na perspectiva histórica de hoje – parecem trazer em si elementos suficientes para que a obra possa ser analisada sob este ângulo crítico. Penso tê-lo demonstrado. (DACANAL, 1973, p. 83).

Se nas condições históricas em que Dacanal escreveu seu comentário a obra apresentava elementos que corroboravam com sua leitura, creio que em nossas condições atuais, da maneira como apresento a leitura, há elementos que corroborem a hipótese da liquidez. É claro que na obra não há isso escrito, não é preciso nem lembrar isso, como fez Dacanal, mas tudo é uma interpretação, cada marca no papel é um signo que deve ser interpretado. Espero que, com este primeiro capítulo, que embora extenso, serve para adiantar muitas das discussões da obra, eu possa ter oferecido ao leitor a compreensão do que

proponho, enquanto contrastei minha tese com as de diversos outros comentaristas da obra. O mosaico de comentários serve, em última análise, para colocar o leitor a par de em que “cosmos” de discussão o meu comentário quer se inserir. No próximo capítulo tratarei da situação da obra na discussão: “regional, Brasil, Mundo”.

2 SERTÃO, BRASIL, MUNDO: MARES NUNCA DANTES NAVEGADOS

Neste capítulo quero fixar qual o alcance da discussão de GSV. Para entender a obra, na perspectiva que eu a abordo, devemos içá-la para fora de discussões que a pretendam como parte de um regionalismo. Isso pode parecer ao leitor mais informado sobre literatura brasileira algo desnecessário por sua obviedade, mas creio que alguns conceitos óbvios precisam ser revisitados, de modo a garantir que eles permaneçam dessa maneira. Embora não comece falando propriamente de GSV, é a partir de Candido que iniciarei esse processo:

Tenho a impressão que eu dizia que havia ali um conto que tinha que entrar certamente entre os dez maiores contos da literatura brasileira, que é “A hora e a vez de Augusto Matraga”, e não sei se já dizia por aí por que ele não era um regionalista propriamente dito. É porque através do homem do sertão havia uma presença dos problemas universais. (CANDIDO, Antonio. In: CALLADO, 2001, p. 19 – 20).

Quando temos os problemas universais sendo tratados na obra, estamos circulando fora do regionalismo. O leitor pode perguntar, então, o que pode ser considerado regionalismo. Como toda obra de literatura, ou pelo menos de boa literatura, trata de algum problema universal e nem todas que tratam conseguem sair do campo regional, devemos nos perguntar o que parece ser a intenção da obra. Se a intenção da obra parece ser discutir uma experiência palpável, potencialmente interessante para qualquer ser humano na terra, não estamos falando de regionalismo – “O sertão está em toda a parte”. (ROSA, 2001, p. 24). – , se a intenção da obra parece ser um interesse didático nos modos, nos costumes e nos elementos pitorescos, então estamos no campo do regionalismo. Uma obra regionalista pode ser muito interessante, mas seu potencial impacto é somente naqueles interessados naquela área.

Depois, quando saiu *Grande sertão: veredas* eu estudei isso mais detalhadamente, eu falei, se não me engano, em romance metafísico. Não se tratava mais de regionalismo; e não se tratava de regionalismo porque eu entendo que se

pode considerar como regionalista propriamente dito o romance, o conto em que o que sobressai é o choque de exotismo. O homem da cidade vê aquela matéria diferente, aquela matéria como se fosse quase de outro mundo, e aquilo é interessante, e o enredo então se beneficia com este exotismo. A mim pareceu que em Guimarães Rosa isso era apenas um ingrediente, e que o importante eram os grandes problemas do homem. Além do mais, a linguagem dele não era propriamente documentária, o que acontece no regionalismo. (CANDIDO, Antonio. In: CALLADO, 2001, p. 20).

Tratar GSV como regionalismo seria, no mínimo, um erro conceitual. É claro que há elementos regionais e que eles ajudam a estruturar a obra, mas eles não passam de um ingrediente, não são o centro de interesse da obra. A matéria humana é o que nos chama a atenção, a relação entre os seres e as decisões que tomam, quem são eles, em GSV, podemos dizer, há a celebração dos personagens. Você está lendo e vê, a cada linha, se formar a personalidade daqueles jagunços todos, suas afinidades e limitações, e vê como são humanos, parecidos com gente comum que conhecemos no dia a dia – “E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente”. (ROSA, 2001, p. 116) – e, embora sua caracterização seja detalhista, por vezes até os esquecemos, tamanha é a força do conflito e da angústia de Riobaldo. Tudo se eclipsa à sombra da personalidade viva e ambígua do narrador. A partir dele vivemos todo o espectro de emoções que encontramos na vida e isso tem um potencial enorme de comunicação para qualquer leitor, em qualquer momento da história em qualquer lugar do mundo:

O seu Riobaldo, esse Fausto sertanejo, ente inculto mas dotado de imaginação e poesia, ao passar revista aos acontecimentos de sua vida aventureira, enfrenta seguidamente todas as contingências do ser – o amor, a alegria, a ambição, a insatisfação, a solidão, a dor, o medo, a morte – e relata-as com surpresa, a reação fresca de quem as experimentasse pela primeira vez no mundo, reinventando as explicações dos filósofos numa formulação pitoresca e ingênua. (RÓNAI, 2001, p. 19).

Por vezes o leitor tem a impressão de estar se deparando quase com um ensaio, tamanha é a força das teses por trás de GSV, por isso, dizer que ele se limita a um regionalismo não seria apenas um erro, mas também um desserviço à leitura da obra, que perderia muito a sua potência. Seu alcance universal é tão fora do que estamos acostumados a ver que só há uma comparação lógica na literatura brasileira, que é Machado de Assis, mas: “Não há nada mais diferente da obra dele do que a de Machado de Assis, por exemplo”. (CALLADO, 2001, p. 11). Outros autores que, talvez, possam ser colocados nessa constelação de grandes são Graciliano Ramos e Clarisse Lispector; entretanto, ainda assim, não sinto na obra desses escritores a tão pulsante força humana que sinto na de Guimarães, mas isso fica no campo dos gostos e estes não se discutem. Não tenho interesse, neste escrito,

de contrastar a obra de Rosa com a desses outros grandes narradores, mas é interessante demonstrar em que patamar da literatura brasileira se enquadra sua obra. É importante notar que dizer que uma obra não é regionalista, não quer dizer que, de certa forma, ela não seja regional, ou melhor, não trate do regional: “Os escritores regionais não têm nada que ver com ele. A escritura regional dele é completamente diferente de uma escritura de nível muito bom como a de Graciliano Ramos”. (CALLADO, 2001, p. 11). O texto de Rosa é regional, porque trata de uma região do país – “Agora, por aqui, o senhor já viu: Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é vereda”. (ROSA, 2001, p. 90). –, mas se difere muito dos outros regionais, porque não é regionalista, pois seu interesse não é ser didático sobre o sertão, mas comunicar sobre a matéria humana.

Ele fez um livro que supera o regionalismo através do regionalismo. Esse, do ponto de vista da composição literária, a meu ver, é um paradoxo supremo. Tanto assim que eu me senti obrigado a criar uma nova categoria que é o transregionalismo ou surregionalismo. Assim como você fala em surrealismo, você pode falar, no caso de Guimarães Rosa, em surregionalismo. (CANDIDO, Antonio. In: CALLADO, 2001, p. 28).

Dito isso, é preciso entrar em outra discussão que é mais “espinhenta”. Do que fala GSV? Eu digo que é de uma maneira de ver o mundo, uma maneira angustiante, volátil, ambígua, cheia de reversibilidades, portanto líquida. Essa maneira, como tentei demonstrar ao içar o texto para fora do regionalismo, não tem a ver com uma identidade particular do sertão, mas sobram ainda duas instâncias para analisar: o Brasil e o mundo. Essas três instâncias não podem ser, no entanto, dissociadas. O sertão é o espaço geográfico em que essa história acontece, portanto, seja a temática brasileira, seja universal, ela fala a partir do sertão: “O sertão está em toda a parte”. (ROSA, 2001, p. 24) e, portanto, ele está refletido em tudo.

Para mim o mundo do Guimarães Rosa não é em Minas, o mundo do Guimarães Rosa é o mundo. Porque o sertão é o mundo, porque, dentro daquele enquadramento rigoroso, documentário, do sertão mineiro, aquilo serviu de palco para ele desenvolver um drama que ocorre em qualquer lugar do mundo – ocorre em Dostoiévski, ocorre em Proust, ocorre em Stendhall, ocorre em Joyce -, que são os problemas do homem: Quem sou eu? Quem é você? Deus existe? Deus não existe? O que é o bem? O que é o mal? O culpado é ele ou sou eu? Isso que é a base dos problemas do homem, e é isso que está em *Grande sertão: veredas*. Isso transcende muito o sertão, por isso eu digo que o sertão é o mundo. (CANDIDO, Antonio. In: CALLADO, 2001, p. 22 – 23).

No sertão acontece o que acontece no mundo, os grandes problemas do homem são discutidos no sertão, fazendo com que, por uma espécie de contaminação, o sertão seja o

mundo. Para o sertanejo, o único mundo que ele conhece é o sertão, portanto não há outra opção, levando em consideração que são humanos ali, eles manifestaram tudo que há “lá fora”, esses grandes problemas humanos, em seu universo particular, por isso que dizer que o sertão não é o mundo seria uma atitude, no mínimo, temerária.

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, - tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (CANDIDO, 2002, p. 122).

O sertão, pelo menos, é o mundo do sertanejo e, portanto, pode manifestar toda a matéria humana de seus “moradores”. O comentário que mais me esclareceu sobre a relação sertão ↔ mundo foi: “Esse não é apenas o sertão, não é mesmo? É o grande sertão, ou seja, o mundo, se fosse só o sertão podia ser que falasse apenas dessa região do Brasil, sendo o grande sertão tem que ser algo maior, tem que ser o mundo”. Embora, depois de dito, pareça um tanto óbvio e, talvez, nenhuma novidade, esse raciocínio, produzido por minha esposa, ao ler um comentário meu no “Homem dos Avelos” de Candido, nunca tinha me ocorrido e nem mesmo me lembro de ter lido isso em outro lugar. Agora, depois que ele foi produzido, tenho sempre a impressão de já ter lido isso em algum lugar, tamanha a impressão simplificadora que esse comentário teve em minha leitura do livro. Não podemos tratar de GSV, sem ter o mundo em mente.

Se quisessem falar da alienação do Rosa – eu não acho que é alienação -, é que em plena era do Sputnik, em plena era da energia atômica, ele vem contar a história de uma paixão gay lá no sertão de Minas, na confluência do nordeste, nos fins do século passado. A história não se passa nem neste século, ela é um pouco atemporal, mas ela se passa supostamente no fim do século passado. (PIGNATARI, Décio. In: CALLADO, 2001, p. 35).

Esse comentário de Pignatari é tão irreverente, em um sentido positivo, que acabou se tornando um dos meus favoritos sobre a obra. A potência humana universal é tão sensível em GSV que, “em plena era do Sputnik”, aquele universo do sertão quase atemporal consegue, sem uma (infra)estrutura adequada, abarcar esse mundo já tão dinâmica, ambivalente e, portanto, moderno, que temos em seu contexto de lançamento e, por que não, no contexto atual. Por isso, mesmo o sertão sendo aquele espaço do nordeste, meio preso no século passado, que é o espaço físico da obra, ele se torna, por meio das temáticas abordadas por

Rosa, o Grande Sertão, que é o mundo em que todas as grandes temáticas humanas são colocadas em movimento.

[Houve] muita resistência a ele, porque naturalmente ele apareceu feito uma bomba no meio de escritores que eram interessantes, mas que não eram nem um terço do interesse que ele tinha. Isso é sempre desagradável. O Joyce também desagradou muitos escritores, sobretudo na Irlanda, mas na Inglaterra também. (CALLADO, 2001, p. 13).

Não podia ser de outra forma, a novidade do romance de Rosa é tanta que acaba eclipsando seus escritos anteriores (que já mereciam um lugar no cânone) e chamando a atenção negativa de uma parte da crítica, que não o entendeu, ou não quis entender, e de parte dos outros escritores do período. Isso talvez tenha acontecido apenas com um outro autor, Oswald de Andrade, que acabou morrendo sem ser reconhecido. Com Guimarães foi diferente, sua obra, apesar da vontade de um ou outro, conseguiu crescer sobre as críticas negativas e se estabelecer com um dos “centros gravitacionais” do cânone brasileiro.

Ele se tornou importante e até precursor de tudo que iria acontecer depois no chamado *boom* da literatura hispano-americana. Nos anos 1960 a literatura hispano-americana na prosa tomou a dianteira, e o Brasil ficou a reboque justamente porque combatia a experiência na linguagem. O Rosa é único... Octavio Paz, Vargas Llosa, Cortázar, o único escritor brasileiro pelos quais eles se interessavam era o Rosa, era o *Grande sertão*. E nós fomos ficando para trás. Então o Rosa num certo sentido foi precursor. Não é porque ele praticava esse realismo mágico, isso é bobagem, é lateral, é subsidiário, mas porque ele utilizou uma nova linguagem para fazer uma nova leitura da realidade brasileira. (PIGNATARI, Décio. In: CALLADO, 2001, p. 36 – 37).

Então, se GSV trata do mundo, não trata do Brasil? Tratar do mundo não impossibilita que a obra trate, também, do Brasil, um elemento não impede o outro. Entretanto, é necessário procurar entender como essa relação se organiza na estrutura da obra. O sertão é o mundo, porque revela todas aquelas particularidades universais, mas não podemos nos esquecer de que esses elementos são, acima de tudo, humanos e a figura humana que os revela é, principalmente, Riobaldo que é, pelo menos de uma perspectiva geográfica, brasileiro e é ele que faz as escolhas nas situações colocadas a ele pelo sertão-mundo: “É a saga do homem, o sertão é o universo, e as veredas são as opções de cada um nas circunstâncias”. (ROCHA, Paulo Mendes da. In: CALLADO, 2001, p. 76). É interessante, nessa medida, manter em mente o que o autor disse sobre seu próprio personagem:

(...) **Lorenz**: E o seu Riobaldo? Acho que você ainda não acabou de caracterizá-lo.

Guimarães Rosa – Eu sei. Gostaria de acrescentar que Riobaldo é algo assim como Raskolnikov, mas um Raskolnikov sem culpa, e que, entretanto, deve expiá-la. Mas creio que Riobaldo também não é isso. Melhor, é apenas o Brasil. (ROSA, 1965).

Então, Riobaldo é o Brasil, isso não pode ser ignorado, e o grande sertão é o mundo, portanto, de certa maneira, a obra fala sobre a relação da inteligência brasileira com esse mundo moderno, que muda a cada minuto. O que nos coloca em uma situação interessante, o narrador pode representar o brasileiro, que está acostumado com uma sociedade híbrida e uma lógica ambivalente (como demonstrado no capítulo anterior), se relacionando com esse mundo cada vez menos estável. Logo, ao mesmo tempo, GSV trata do sertão, uma realidade local, do Brasil, como mentalidade e perspectiva de mundo, e do mundo, enquanto período moderno. Parece-me que a partir desse raciocínio, uma frase de Dacanal toma uma tônica interessante: “Para mim – passe a frase de efeito – *Grande sertão: Veredas* é o Terceiro Mundo em marcha”. (DACANAL, 1973, p. 102). No mínimo, GSV fala da maneira como estamos encarando as mudanças desse mundo moderno, enquanto “marchamos” para ele, ou seja: “A reescrita dos núcleos narrativos universais sustenta-se, entretanto, num lastro imaginário essencialmente brasileiro”. (ROSENFELD, 2006, p. 19). Parece-me, agora, necessário retomar uma citação já feita no capítulo anterior:

Com as variações importantes que seria preciso avaliar em cada caso, a literatura brasileira não cessa de pôr e repor as figuras de um hibridismo que constitui uma espécie de marca de nascença do próprio país, igualmente posta e repostada ao longo de sua história. Nação colonial e pós-colonial, o Brasil já surge na órbita do capital e como empresa dele, mas se estabelece e evolui com base na utilização maciça, praticamente exclusiva e multissecular, do trabalho escravo. Essa contradição de base forma uma espécie de enigma histórico e sociológico que as ciências humanas permanecem a interrogar, entre nós. [...] Com a agudeza literária que era a sua — e retomando em novo patamar tantas indicações que o precederam —, Guimarães Rosa vai reencontrar no fundo Sertão essa contradição insolúvel e central que singulariza o Brasil. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 67 – 68).

Essa experiência do brasileiro com a mistura e a ambivalência, característica fundante nossa, é que permite que circulemos sem embaraço tanto pelo mundo arcaico “pré-moderno”, quanto por essa nova etapa moderna e líquida da sociedade. Enquanto o protagonista funciona, na obra, como um xamã que consegue se deslocar entre as perspectivas ambivalentes que ali estão, o brasileiro consegue fazer isso no âmbito do mundo, pois, em verdade, sempre fomos obrigados a fazê-lo. O Brasil sempre abarcou em seu território características do que, para a Europa, seriam dois ou mais períodos da história, com uma superestrutura própria a eles, o que gera um choque de valores, que aprendemos a suavizar.

O xamanismo pode ser definido como a capacidade manifestada por certos humanos de cruzar as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades não-humanas. Sendo capazes de ver os não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs ocupam o papel de interlocutores ativos no diálogo cósmico. Eles são como diplomatas que tomam a seu cargo as relações interespecies, operando em uma arena cosmopolítica onde se defrontam as diferentes categorias sacionaturais. (CASTRO, 2011, p. 468).

Riobaldo, como demonstrarei no capítulo um da terceira parte, assume essa posição do xamã. Todavia, ao invés de assumir a perspectiva de não-humanos, ele consegue assumir a de seres não modernos e “traduzir” em sua cosmovisão líquida, os elementos desse mundo. Ele só consegue fazer isso, porque ele pertence aos dois mundos, nasceu no mundo arcaico da mãe Bígri e o pai/padrinho Selorico Mendes que representam a origem indígena e aristocrática (dona de terras), mas também é o homem que abandona isso para viver no mundo reversível e ambíguo do sertão. No final da narrativa ele está, novamente, no domínio do pai/padrinho, como fazendeiro, mas a partir do xamanismo (ligado à mãe, possivelmente índia, pelo nome) ele resgata, sem embaraços, o mundo da jagunçagem, mergulhando na própria narrativa: “Em redor de um mito universal, Guimarães Rosa conseguiu edificar uma obra de valor universal com elementos indígenas”. (RÓNAI, 2001, p. 19). Essa é uma leitura da obra que fecha com a visão de um Brasil que consegue entrar na era moderna, mas também consegue se conectar, devido sua origem confusa, ambígua e misturada, com o mundo arcaico que ainda sobrevive dentro de si, em contato com a modernidade. Riobaldo, no entanto, só conta aquilo que pode ser de interesse geral (universal), a narração unicamente particular até o cansa: “O Garanço era sanfranciscano, dum lugar chamado Morpará. Hás-de, queria que a gente escutasse ele recontar compridas passagens de sua vida. Aquilo aborrecia. Eu queria estar-estâncias: dos violeiros, que tocavam sentimento geral”. (ROSA, 2001, p. 191). Algum leitor não acostumado com a narrativa brasileira poderia dizer – “que ‘misturança’! que confusão!” –, mas quando tratamos de Brasil, sem o reduzirmos para caber em categorias pré-concebidas, é isso mesmo que encontramos.

Como da Europa do Renascimento nos viera o colono primitivo, individualista e anárquico, ávido de gozo e vida livre — veio-nos, em seguida, o português da governança e da fradaria. Foi o colonizador. Foi o nosso antepassado europeu. Ao primeiro contacto com o ambiente físico e social do seu exílio, novas influências, das mais variadas espécies, dele se apoderariam e o transformariam num ente novo, nem igual nem diferente do que partira da mãe pátria. (PRADO, 1981, p. 90).

Se olharmos seriamente para o Brasil, encontraremos de tudo, para quem souber ler este país. Nossas misturas são mais frutos de um acaso anárquico do que de uma organização racionalmente pensada. Nossas variedades são das mais diferentes influências, e tudo isso

gerou uma “inconsciente coletivo” da misturam, que, que eu saiba, ainda não foi teorizada com rigor acadêmico. Tratar de Brasil é tratar das misturas, dos paradoxos, é conciliar o inconciliável e isso é, de certa maneira, a tarefa do homem moderno nesse “admirável mundo novo” líquido. Qualquer semelhança desse parágrafo com GSV, portanto, não é mera coincidência.

Na extraordinária obra-prima Grande Sertão: veredas há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar. (CANDIDO, 2002, p. 121).

Para encerrar este capítulo, bem mais curto, mas nem por isso menos importante, que o anterior, gostaria de retomar uma citação: “sempre disseram que o Brasil era o país do futuro, iria ser o grande país do futuro. Coisa nenhuma, o futuro é que virou Brasil. O Brasil não chegou ao futuro, foi o contrário. Para o bem ou para o mal, agora tudo é Brasil”. (CASTRO, p. 170, 2008). É essa a resposta que a leitura que faço tem a oferecer à pergunta, da qual não podemos fugir, se o sertão é o mundo e de como o Brasil se enquadra nisso tudo. Espero que, com isso, tenha ficado mais claro para o leitor como se enquadra a modernidade e a liquidez na minha análise.

3 A ÁGUA MORAL: O BEM, O MAL E OUTRAS CORRENTEZAS

Os jagunços de GSV têm um sistema moral próprio que se diferencia, e muito, das leis impostas por um governo semi-ausente, que só vemos a partir do braço armado, polícia e exército. Para compreender como isso se organiza, precisamos entender que, na mentalidade dos jagunços, eles não se estabelecem enquanto cidadãos brasileiros, antes disso, são membros de uma comunidade. Isso significa que eles colocam de lado as diferenças, para, de certa forma, se homogeneizarem sob a mesma gama de regras estabelecidas, que é particular ao grupo.

Cloakroom communities precisam de um espetáculo que apele a Interesses semelhantes em indivíduos diferentes e que os reúna durante um certo tempo em que outros interesses - que os separam em vez de uni-los - são temporariamente postos de lado, deixados em fogo brando ou inteiramente silenciados. (BAUMAN, 2001, p. 228).

Os grupos de jagunço, de alguma forma, funcionam como as *cloakroom communities* que Bauman aborda. Isso significa que eles deixam de fora (como se guardassem em um armário) as diferenças entre si, para enxergar as similaridades. O que faz com que esses homens, os “brabos” do sertão, façam isso? Em primeiro lugar temos que levar em consideração a necessidade de estarem em bando (a incapacidade de se incluírem nas regras da sociedade, a impossibilidade de viver em um lugar em que não lhes dá subsistência etc.), uma vez que estejam em bando, por que não se matam todos? As diferenças entre eles começam a aparecer nos momentos de paz, a urgência da guerra, tentando sobreviver sempre, é o que os faz deixar de lado diferenças e mágoas: “– ‘A gente carecia era de dar um fogo, se sair por aí, por combate...’ – sensato se dizia. Que jagunço amolece, quando não padece”. (ROSA, 2001, p. 310). A necessidade de guerra em momentos de paz não é só para manter o ofício da guerra, é para manter essa “unidade comunal” do grupo de jagunços, faz parte da ética do sertão. O leitor pode questionar, no entanto, como esse processo acontece.

A violência, que caso contrário desmascararia o blefe da unidade comunal, é então reciclada como arma de defesa comunal. Dessa forma reciclada ela é indispensável; precisa ser reencenada sempre sob a forma de um sacrifício ritual, cuja vítima substituta é escolhida de acordo com regras que raramente são explicitadas, e são no entanto estritas. (BAUMAN, 2001, p. 221).

Há um processo de alteridade, ao dar combate a outros, a violência funciona como ferramenta de uma espécie de sacrifício ritual, que serve para marcar o outro. Ao marcar o outro como aquele que sofre com a violência do grupo, o mesmo fica claro, como aquele que é agente da violência, ou que, pelo menos, não a sofre. O leitor da obra pode se questionar sobre por que a violência ao outro é tão aceitável na narrativa, mas a traição a Joca Ramiro, por exemplo, foi um ato tão repugnante. Primeiro é preciso entender que violência não tem seu sentido total quando é praticada contra o outro, pois: “[...] qualquer que seja o modo como atua uma determinada causa, ela só se transforma em violência, no sentido pregnante da palavra, quando interfere em relações éticas”. (BENJAMIN, 2011, p. 121). Atacar o outro não interfere nas relações éticas do grupo, aliás, faz parte delas, para garantir a já dita unidade comunal. Riobaldo percebe o paradoxo dessas relações comunitárias e o questiona:

Aqueles, ali, eram com efeito os amigos bondosos, se ajudando uns aos outros com sinceridade nos obséquios e arriscadas garantias, mesmo não refugando a sacrifícios para socorros. Mas, no fato, por alguma ordem política, de se dar fogo contra o desamparo de um arraial, de outra gente, gente como nós, com madrinhas e mães – eles achavam questão natural, que podiam ir salientemente cumprir, por obediência saudável e regra de se espreguiçar bem. O horror que me deu – o senhor me entende? Eu tinha medo de homem humano. [...] se fosse eu tivesse tido sina outra, sendo só um coitado morador, em povoado qualquer, sujeito à instância dessa jagunçada? A ver, então, aqueles que agorinha eram meus companheiros, podiam chegar lá, façanhosos, avançar em mim, cometer ruindades. Então? Mas, se isso sendo assim possível, como era pois que agora eles podiam estar meus amigos?! (ROSA, 2001, p. 422 – 423).

Combate ao outro faz parte da manutenção desse sistema comunal, mas atacar o mesmo coloca em risco o “quem somos” e arrisca todo o grupo, causando confusão, por isso uma “traição”, uma violência interna, é tão terrível e precisa ser vingada, é a maneira simbólica de marcar que, agora, parte do mesmo é o outro e definir aqueles que ainda fazem parte do mesmo:

- “Hem, diá! Mas quem é que está pronto em armas, para rachar Ricardão e Hermógenes, e ajudar a gente na vingança agora, nas desafrontas? Se tem, e ond’ é então que estão?!”

- “Ah, sim, chefe. Os todos os outros: João Goanhá, Sô Candelário, Clorindo Campêlo... João Goanhá para com porçanheira de homens, na Serra dos Quatis. Aí foi ele quem me mandou trazer este aviso... Sô Candelário ainda está para o Norte, mas o grosso dos bandos dele se acha nos pertos da Lagoa-do-Boi, em Juramento... Já foi portador para lá. Sendo que se despachou um positivo também para dar parte a Medeiro Vaz, nos Gerais, no de lado de lá do Rio... Sei que o sertão pega em armas, mas Deus é grande!” (ROSA, 2001, p. 313).

A guerra, portanto, é a força que mantém ligados todos aqueles que fazem parte do grupo sob o mesmo sistema ético, mas ela também é, como demonstrei no primeiro capítulo, a “ferramenta” do processo de liquefação. Em outras palavras, a guerra é o sistema ético (líquido) dos jagunços. Por isso que as constantes mudanças do sistema de regras, apesar de ser um problema na obra, não chegam a ameaçar a liderança de Riobaldo, por exemplo.

Essa intenção clamava, por sua vez, pela “profanação do sagrado”: pelo repúdio e destronamento do passado, e, antes e acima de tudo, da “tradição” – isto é, o sedimento ou resíduo do passado no presente; clamava pelo esmagamento da armadura protetora forjada de crenças e lealdades que permitiam que os sólidos resistissem à “liquefação”. (BAUMAN, 2001, p. 9).

Ao assumir a liderança, Riobaldo questiona todos os valores do grupo, há uma seleção do que serve e do que não serve para a nova fase. Em outras palavras ele vai derrubando ícones e colocando, à terra, leis. “Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo”. (ROSA, 2001, p. 456), diz o narrador sobre essa nova fase. É importante, aqui, entender em que sentido uso ética e moral neste escrito. Quando o leitor encontrar ética, essa palavra terá o sentido para determinar o sistema de regras particular de um sujeito; moral, no entanto, servirá para determinar o sistema de regras imposto pela sociedade (o que nem sempre é igual a leis) ou por uma comunidade. Essa opção pode ser vista por algum especialista da área de filosofia como uma simplificação grosseira de um debate longo, que envolve diversos bons teóricos. Entretanto, meu objetivo aqui, mais que fazer uma análise desse debate, o que sinceramente não tenho disposição ou capacidade de fazer, é realizar uma escolha por uma forma dos conceitos que resolva a necessidade da abordagem que objetivo nesse escrito, que é por meio do conceito de liquidez. Uma boa maneira de enxergar a liquidez da obra é ver como o sistema ético dos jagunços é ambíguo, para isso é necessário comparar algumas de suas regras em momentos diversos da obra. Crime sem perdão é matar cavalos, isso fica claro em Tucanos:

- “A que estão matando os cavalos!...”

Arre e era. Aí lá cheio do curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a tórto e direito, fazendo fogo! Ânias, ver aquilo. Alt’-e-baixos – entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio – os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboleou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas! [...]

- “Os mais malditos! Os desgraçados!”

O Fafafa chorava. João Vaqueiro chorava. Como a gente toda tirava lágrimas. Não se podia ter mão naquela malvadez, não havia remédio. À tala, eles,

os hermógenes, matavam conforme queriam, a matança, por arruinar. Atiravam até no gado, alheio, nos bois e vacas, tão mansos, que, desde o começo, tinham querido vir por se proteger mais perto da casa. [...]

A pura maldade! A gente jurava vinganças. E, aí, não se divulgava mais cavalo correndo, todos tinham sido distribuídos derrubados!

Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados. (ROSA, 2001, p. 355 – 356).

Entretanto, logo após assumir a liderança, Riobaldo empenhou a palavra de que havia poupado um homem, mas que mataria o próximo que visse, se arrependeu e após uma sucessão de reversões em seu discurso ele acaba decidindo matar a égua do sujeito (ROSA, 2001, p. 493 – 496), mas também desiste. Apesar de desistir, o que é importante perceber, é que o que antes era impensável, matar um cavalo, agora é “cogitável”, não é mais um crime sem perdão. Riobaldo prefere remediar o discurso, o que faz, aos olhos dos jagunços, com que suas artimanhas sejam reconhecidas como acima das de Zé Bebelo. Portanto, a ética dos indivíduos no grupo depende diretamente da do líder. Em outras palavras, a ética do chefe funda uma moral particular para o grupo, por isso as regras não passam de algo muito provisório: “Lei de jagunço é o momento, o menos luxos”. (ROSA, 2001, p. 284). O mais ético dos homens é, para Riobaldo, Medeiro Vaz:

Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se espalhou nos gerais. Então Medeiro Vaz, ao fim de forte pensar, reconheceu o dever dele: largou tudo, se desfez do que abarcava, em terras e gados, se livrou leve como que quisesse voltar a seu só nascimento. Não tinha bocas de pessoa, não sustinha herdeiros forçados. No derradeiro, fez o fez – por suas mãos pôs fogo na distinta casa-de-fazenda, fazendão sido de pai, avô, bisavô – espiou até o voêjo das cinzas; lá hoje é arvoredos. Ao que, aí foi onde a mãe estava enterrada – um cemiteriozinho em beira do cerrado – então desmanchou a cerca, espalhou as pedras: pronto, de alívios agora se testava, ninguém podia descobrir, para remexer com desonra, o lugar onde se conseguiam os ossos dos parentes. Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele montou em ginete, com cachos d’armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saiu por esse rumo em roda, para impor justiça. (ROSA, 2001, p. 60).

Medeiro Vaz queria corrigir os desmandos do Sertão e era por isso que seus “brabos” marchavam. Já Joca Ramiro lutava por lealdade aos amigos, por isso a traição de Hermógenes e Ricardão foi mais terrível.

Quando conheceu Joca Ramiro, então achou outra esperança maior: para ele, Joca Ramiro era único homem, par-de-frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandando por lei, de sobregovêrno. Fato que Joca Ramiro também igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres. Mas Medeiro Vaz era duma raça de homem que o senhor mais não vê; eu ainda não vi. Ele tinha conspeito tão forte, que perto dele até o doutor, o padre e o rico, se compunham. (ROSA, 2001, p. 60-61).

A lógica do Zé Bebelo era de modernizar, urbanizar, o sertão, ou pelo menos era esse seu discurso.

- “O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...”
- “Velho é, o que já está de si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo...”
- “O senhor não é do sertão. Não é da terra...”
- “Sou do fogo? Sou do ar? Da terra é é a minhoca – que galinha come e cata: esgaravata!” (ROSA, 2001, p. 276 – 277).

Entretanto, o que parece motivar o líder é o poder por si só. Ele quer usar as estruturas arcaicas (da jagunçagem), para livrar o sertão dessa influência para poder assumir o poder como uma entidade mais moderna, ele quer ser deputado, ele está disposto a fazer o que for necessário para isso:

[...] até um homem ainda mais perto do comum dos mortais como Zé Bebelo, que "quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou". Sendo de porte menor, Zé Bebelo também é, no entanto, elevado: lembra por vezes em sua inquietação e operosidade o movimento de uma abelha. Estando bem perto da natureza, por um lado, por outro, é um homem da cultura, da ilustração: herói civilizador que quer acabar com o sertão da jagunçagem, trazendo os valores da cidade. Na verdade, não pertence ao mundo mais arcaico dos demais chefes, situando-se quanto a isto no extremo oposto ao Hermógenes, conforme, aliás, o acusam no momento literariamente extraordinário em que é julgado em pleno sertão. A norma civilizada que ele procura introduzir no sertão revela o modelo modernizante que encarna, ocupando constantemente a imaginação de Riobaldo, que o livra da morte e sempre o tem na maior conta, escapando graças a ele, no final, da desorientação em que se mete depois da morte de Diadorim. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 15).

É por meio do julgamento de Zé Bebelo que percebemos a diferença nas lógicas que organizam os diversos grupos jagunços. José Bebelo é uma espécie de líder que fica entre Riobaldo e Medeiro Vaz, Joca Ramiro não se enquadra aí, porque seu sistema de regras é muito mais abstrato, sendo a base da “boa” jagunçagem, seu valor é a lealdade. Devido a isso é que Joca Ramiro é o juiz, ele é leal a seus aliados e deve, portanto, defender aquilo que a maioria acha justo. Hermógenes luta não por um motivo maior, diferente de Ricardão que pensa nos lucros e custos: “Dou a conta dos companheiros nossos que ele matou, que eles mataram. Isso se pode repor? E os que ficaram inutilizados feridos, tantos e tantos... Sangue e os sofrimentos desses clamam. Agora, se vencemos, chegou a hora dessa vingança de desforra”. (ROSA, 2001, p. 284), e, assim, está mais perto de Zé Bebelo que quer o poder do que o “assassin”, a guerra é sua própria finalidade. Essa é a razão pela qual ele trai Joca Ramiro, pois sendo uma espécie de avatar da guerra, ele não tem como esperar, ele precisa de novas batalhas, o sertão estava em paz. O que incomoda Hermógenes não é a guerra, não é o

arraso, mas a razão pela qual Zé Bebelo veio, que é para usar a guerra, campo de ação de Hermógenes, para acabar com a guerra, para acabar com o sertão (sem incluí-lo na nova lógica):

-“Cachorro que é, bom para a faca. O tanto que ninguém não provocou, não era inimigo nosso, não se buliu com ele. Assaz que veio, por si, para matar, para arrasar, com sobejidão de cacurideiros. Dele é este Norte? Veio a pago do Governo. Mais cachorro que os soldados mesmos... Merece ter vida não. Acuso é isto, acusação de morte. O diacho, cão!” (ROSA, 2001, p. 279).

Hermógenes, em certo sentido, era semelhante a Sô Candelário. Ambos procuravam a guerra, entretanto, enquanto aquele a procurava para destruir, pois ele é a força da liquefação que põe tudo abaixo, este a procurava como modo de se autodestruir, porque, por meio da morte, garantia que sua identidade ia ser lembrada como o guerreiro, e não como o homem desfeito pela doença. Isso explica as diferenças dos dois:

- “Crime?... Crime não vejo. É o que acho, por mim é o que declaro: com a opinião dos outros não me assopro. Que crime? Veio guerrear, como nós também. Perdeu, pronto! A gente não é jagunços? A pois: jagunço com jagunço – aos peitos, papos. Isso é crime? Perdeu, está aí feito umbuzeiro que boi comeu por metade... Mas brigou valente, mereceu... Crime, eu sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra...”. (ROSA, 2001, p. 282).

Para Sô Candelário não há crime na guerra de Zé Bebelo, pois ele só fez o costume do sertão, a guerra, o que define os homens e permitiu mais uma oportunidade para Candelário morrer em batalha. Titão Passos, por outro lado, representa a média dos jagunços, bom líder, é a ele que Riobaldo dá respeito, pois ele representa uma razão sensata que funciona dentro da lógica do sertão, se o sertão é de guerra, a guerra não pode ser crime:

O que eu acho é que é o seguinte: que este homem não tem crime constável. Pode ter crime para o Governo, para delegado e juiz-de-direito, para tenente de soldados. Mas a gente é sertanejos, ou não é sertanejos? Ele quis vir guerrear, veio – achou guerreiros! Nós não somos gente de guerra? Agora, ele escopou e perdeu, está aqui, debaixo de julgamento. A bem, se, na hora, a quente a gente tivesse falado fogo nele, o matado, aí estava certo, estava feito. Mas o refrêgo de tudo já se passou. Então, isto aqui é matadouro ou talho?... Ah, eu, não. Matar, não. Suas licenças...” (ROSA, 2001, p. 285).

Aqui fica claro como as leis nada valem para os sertanejos, que a moral do grupo é mais importante do que as leis da sociedade, de modo que o julgamento se torna realmente válido é a partir dessa percepção. Todos devem lealdade a Joca Ramiro e ele deve a todos, de modo que ninguém melhor para julgar do que aquele para quem a lealdade é o mais importante. De certo modo, quando não foi leal com os instintos de Hermógenes, não permitindo que ele seguisse a guerra, Joca Ramiro autoriza Hermógenes a traição, pois ele se

sente traído por aquele que não podia ter feito isso. Os velhos chefes todos têm uma característica que os define, são sólidos, são mais planos que Riobaldo: Joca Ramiro, lealdade; Medeiro Vaz, honra; Titão Passos, sensatez; Ricardão, cobiça; Sô Candelário, orgulho; Joãozinho Bem-Bem, coragem; e Hermógenes, guerra. Até Zé Bebelo parece, por vezes, participar desse sistema, apesar de trazer estruturas modernas. Enquanto chefe, muitas vezes, ele pareceu guiado apenas pela ambição, seu discurso e ideias mirabolantes apenas disfarçavam isso. Tendo esse sistema em mente, quem traiu sua característica fundante foi Joca Ramiro, não Hermógenes, este só seguiu a mesma lógica de sempre, continuar a guerra, uma guerra permanente era sua lógica. O julgamento serve para esclarecer a lógica por cada um dos jagunços.

“O que nem foi julgamento legítimo nenhum: só uma extração estúrdia e destrambelhada, doideira acontecida sem senso, neste meio do sertão...” – o senhor dirá. Pois: por isso mesmo. Zé Bebelo não era réu no real! Ah, mas, no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo! (ROSA, 2001, p. 301).

Sendo legítimo para os jagunços, que expõem seus sistemas de regras nele, o julgamento tem dois valores do ponto de vista de organizar a estrutura da obra: (1) colocar a moral do grupo sobre as leis da sociedade, mostrando que a lógica dos grupos está sobre a da sociedade; e (2) demonstrar as diferentes perspectivas das chefias, que concorrem entre si. Riobaldo, enquanto líder, juntará todos essas perspectivas e irá de uma a uma, sem se cristalizar em nenhuma, mas isso veremos melhor na terceira parte, em que no primeiro capítulo trataremos de Riobaldo e no segundo desses líderes todos e suas perspectivas.

As “maluqueiras” riobaldianas são ao mesmo tempo sintomas da perda dos pontos de referência e signos da procura de novas regras – impensáveis no sistema mental dos antigos chefes e da tradição religiosa convencional: a ida para o Norte já implica a procura do “nordeado”, da “pauta”, enfim, de uma nova medida ordenadora [...]. (ROSENFELD, 2006, p. 312).

Os problemas aqui colocados levantam uma questão sobre como se enquadra o conceito de bem e de mal nesses esquemas ético-morais: “O ‘estado de lei’ de destruição, de guerra e de ódio é a figura poética do mal como violência primordial e hostilidade real. Seu princípio é o da descarga total e ilimitada das pulsões primitivas”. (ROSENFELD, 2006, p. 292). O bem e o mal são conceitos ainda mais abstratos, se podemos criar uma gradação, do que os de ética e moral. Pensar sobre o que é o bem e o que é o mal na obra, portanto, toma uma perspectiva diferenciada. Para simplificar podemos dizer que o bem estará identificado com os valores morais de um grupo e o mal com aquilo que for imoral, mas simplificações

não funcionam bem em GSV. O pacto, por exemplo, é algo visto como parte de um universo imoral, que não deve ser visitado, não faz parte da coragem comum do bando:

“Você, que não cede nenhum valor à alma, você, Lacrau, era capaz de fechar desse pacto?” – eu indaguei. – “Ah, não, mano, quero lá não navegar por detrás das coisas... Coragem minha é para se remediar contra homem levado feito eu, não é para marcar a meia-noite nessas encruzilhadas, enfrentar a Figura...” Calado, considerei comigo. Esse Lacrau tirava a sensatez da insensatez. Outras informações ele disse. O senhor não é como eu? Sem crer, cri. (ROSA, 2001, p. 425).

Entretanto, Urutu Branco foi ao pacto, lidera depois de voltar de lá, sem certeza se houve ou não acordo com o demônio. Fica difícil determinar se o pacto é realmente uma figura do mal. Mesmo Hermógenes sendo identificado como “pactário positivo”, há momentos em que oferece companheirismo para Riobaldo (antes da traição). Ser mal também é um dos ofícios do sertão, para se proteger do mal alheio, muitos dos jagunços exibem atitudes vis (como afiar os dentes, por exemplo): “Todos tretam por tal regra: proseiam de ruins, para mais se valerem, porque a gente ao redor é duro dura”. (ROSA, 2001, p. 38). A liberdade dos homens do sertão, portanto dos homens do mundo, gera a possibilidade de todas as escolhas, sejam elas certas ou erradas. Quanto menor é a imposição da ordem, mais livre é o homem, suas escolhas serão pautadas unicamente em sua ética. Nesse sentido o homem antiético, ou seja, contra a ética é mais livre, pois suas escolhas não têm limitações senão sua vontade. Pode-se argumentar que a vontade do ser humano é moldada por uma superestrutura e que, portanto, mesmo sua vontade é produto da vida em sociedade, mas quanto menos a moral e as leis interferirem em sua capacidade de escolha, mais esse homem poderá fazer escolhas mais diferentes, que serão limitadas unicamente por seu conhecimento do universo de possibilidades a seu alcance.

Ao contrário da maioria dos cenários distópicos, este efeito não foi alcançado via ditadura, subordinação, opressão ou escravização; nem através da “colonização” da esfera privada pelo “sistema”. Ao contrário: a situação presente emergiu do derretimento radical dos grilhões e das algemas que, certo ou errado, eram suspeitos de limitar a liberdade individual de escolher e de agir. *A rigidez da ordem é o artefato e o sedimento da liberdade dos agentes humanos.* (BAUMAN, 2001, p. 11).

Em um espaço em que a ausência do estado, enquanto provedor de segurança em diversos níveis (do econômico ao visceral da defesa contra a violência), é sensível, o ser humano não se sente compelido a seguir os valores morais da sociedade, nem sua cristalização em leis, pois não se sente, e nem é reconhecido como, cidadão. Ser cidadão é uma “via de mão dupla”, o sujeito abre mão de parte significativa de seu espectro de escolha

(de sua liberdade), em troca tem garantidos alguns direitos considerados básicos. Essa ausência do Estado funda a ética ambígua desses sujeitos do sertão e, talvez, não se aplique unicamente às “pessoas de papel” criadas por Rosa, mas também a esses homens de verdade que inspiraram os personagens de Guimarães. Pode ser que, por meio da ausência do Estado, seja possível explicar como essa “sociabilidade líquida” pode ter tomado tanto espaço na obra, pois, de certa maneira, já estava nas próprias relações do sertão, enquanto realidade sócio-geográfica do Brasil: “Os poderes que liquefazem passaram do ‘sistema’ para a ‘sociedade’ da ‘política’ para as ‘políticas da vida’ - ou desceram do nível ‘macro’ para o nível ‘micro’ do convívio social”. (BAUMAN, 2001, p. 14). Entretanto, aqui, já estou mais no campo da suposição do que da dissertação. Dito isso, vamos para a segunda parte, que discute os problemas da forma de GSV.

2ª PARTE – ESTRUTURAS NARRATIVAS: AS MARGENS DAS VEREDAS

1 O SERTÃO FOGE ENTRE AS MÃOS: MARGENS DA NARRAÇÃO

Neste capítulo trabalharemos sobre os conceitos de tempo e espaço, o que não é pouco. Uma análise profunda sobre esses dois elementos poderia pedir uma dissertação só para si, a verdade é que qualquer substrato da obra poderia ser analisado à exaustão, produzindo uma espécie de S/Z, mas que seria, talvez, impossível de ser terminado em uma vida de pesquisa. Portanto, é importante que o leitor entenda que minha análise do tempo e do espaço na obra é mais superficial do que é possível ser feito, mas o que é necessário, para este escrito, é demonstrar como as relações de tempo e de espaço funcionam em uma obra pautada na mistura, na reversibilidade, na liquidez. Como elementos estruturais da narrativa, o tempo e o espaço não podem ser analisados separadamente: seria um erro, ou, pelo menos, uma imprudência fazer isso em GSV, como veremos mais adiante. No entanto, essa análise independente dos dois extratos poderia ser possível (como já foi realizada diversas vezes) em obras pautadas em uma estrutura estática, o que não é o caso da de Rosa. Uma estrutura estática, muitas vezes, significa uma prevalência do espaço sobre o tempo, pois aquele é considerado o parceiro estático dessa relação: “O tempo é diferente do espaço porque, ao contrário deste, pode ser mudado e manipulado; tornou-se um fator de disrupção: o parceiro dinâmico no casamento tempo-espaço”. (BAUMAN, 2001, p. 130). O que resta saber é se há uma prevalência do tempo sobre o espaço em GSV e, se sim, como isso ocorre e estruturalmente o que isso significa. Ainda, é necessário reconhecer que em GSV a narração tem uma relação estrita com o tempo e espaço, pois temos dois níveis na obra (o da narração e da ação) que envolve dois “tipos” de tempo e de espaço, do extrato da narração e do extrato da ação.

A modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida e entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente

independentes da estratégia e da ação; quando deixam de ser, como eram ao longo dos séculos pré-modernos, aspectos entrelaçados e dificilmente distinguíveis da experiência vivida, presos numa estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca (BAUMAN, 2001, p. 15).

Se é possível usar o conceito de modernidade a partir do momento em que tempo e espaço tornam-se independentes, essas categorias, então, são muito importantes para nossa análise. É impossível analisar tempo sem espaço (e vice-versa). Sua independência pode dar uma sensação de que isso significa um afastamento, mas o que acontece em GSV é o contrário. Enquanto os dois conceitos forem interdependentes, eles continuam sem se misturar, apenas influenciando um ao outro, a partir do momento que fazemos essa leitura a partir do viés moderno, temos que entender que um é o outro. O que isso quer dizer na prática? “Sertanejos, mire veja: o sertão é uma espera enorme”. (ROSA, 2001, p. 591), a mistura do onde com o quando é claro em GSV, está em mais de uma parte, pois, diferente de outras obras, os dois conceitos são indistinguíveis entre si: “As horas é que formam o longe”. (ROSA, 2001, p. 604). Se isso é verdade, os conceitos de um podem ser aplicados para outro, devemos olhar para tempo e espaço e tentar encará-los como são: misturados.

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de *tempo psicológico* ou de *tempo vivido*, também chamado de *duração interior*. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana (NUNES, 2003, p. 18 – 19).

Levando em consideração que os dois conceitos estão intimamente ligados, então podemos dizer que em GSV temos o espaço físico (que existe e inspirou a representação da obra) e um espaço psicológico, que temos acesso por meio do romance. Portanto, devemos considerar sempre que o espaço estará intimamente ligado com o momento psicológico do narrador. “[...] cita: ... *Satanão! Sujo!*... e dele disse somentes – S... – Sertão... Sertão... (ROSA, 2001, p. 607) retornando ao que disse no primeiro capítulo, em que o diabo era uma figura para o humano, ou para o “demasiado humano”. Outra maneira de enxergar essa inter-relação é pensar sobre porque o sertão é tão “duro” com seus homens, isso deve-se, principalmente, porque os homens são duros e aguentam: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...” (ROSA, 2001, p. 35). O exemplo mais recorrente dessa “contaminação” do espaço pela psicologia dos personagens são as diversas citações às belezas

naturais do sertão, que representa Riobaldo lembrando Diadorim. Além desses, há outros episódios.

É preciso manter em mente, portanto, que os espaços são deliberadamente condicionados ao tempo, nenhum espaço é algo, eles estão, pois dependem do momento do protagonista. Isso será melhor analisado nas próximas sessões deste capítulo, mas outro fator que é necessário ter em mente, e que é comentado por muitos dos críticos que citamos até agora, é a suposta “suspensão” no tempo em que a obra está.

Pouco antes de se tornar chefe dos jagunços, Riobaldo se aprofunda com o bando de Zé Bebelo no sertão: por erro, vão dar, em fundos, em terras incultas, onde se defrontam com homens de estranho aspecto, barrando o caminho. São os catrumanos, misteriosa gente, enterrada no atraso, no Pubo, em burguêsias daquelas brenhas, só molambos de miséria, e, ao que parece, em outro século (pelos trapos da vestimenta, pelo dobrão de prata com efígie do Imperador, pelos bacamartes e trabucos, pela linguagem de arcaísmos e termos deformados, pelo jumento da montaria). (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 16).

Muito já foi dito sobre essa “suspensão”, como chamei, de GSV, em geral a especulação não vem com uma explicação da razão literária para que isso ocorra e, portanto, não serve para o entendimento da obra. Em que século a obra ocorre? Ano? As marcações de tempo em GSV são raras e, quando existem, abstratas, podemos saber em que mês estamos, em que estação do ano, mas raramente em que ano. Essa instabilidade quanto ao tempo demarcado serve para manter a mistura da obra. Se uma data fosse lançada, saberíamos demarcar que os catrumanos são atrasados, mas tudo seria recondicionado, a modernidade, e, portanto, o atraso, seriam enxergados com essa data, e a nossa experiência urbana, como referencial. A partir do fato de não haver uma demarcação de data, o que é moderno, atrasado, ou contemporâneo é definido pela perspectiva de Riobaldo, portanto a própria “data” do romance fica condicionada ao psicológico do narrador. O que, de certa maneira, em minha leitura, ajuda a garantir que a obra não ficará datada dessa perspectiva. Podemos olhar para o *1984*, de George Orwell, e pensar que a obra “previu” um futuro que acabou se provando, do ponto de vista da evolução humana, não real e, portanto, em certa medida datado (não as discussões que ali se apresentam, mas a previsão de uma nova fase da humanidade). Ao não delimitar a obra ao que significava aquela nova fase do sertão, que eu aponto como uma fase moderna, para uma mentalidade de uma época, ele deixou que Riobaldo fosse uma inteligência atemporal, dentro do contexto da obra, garantindo, quem sabe, uma maior universalidade ao escrito.

1.1 Antônio Conselheiro estava certo: o sertão virou mar

Em lendária profecia, Antônio Conselheiro disse que “o sertão viraria mar”, e foi em GSV que ela veio a se realizar. Ao organizar a narrativa sobre citações marítimas (como já demonstrado na primeira parte), o autor, aos poucos, vai transformando o Sertão em líquido. Isso significa dizer que o próprio espaço será psicológico, ou seja, condicionado pelo pensamento do protagonista. Por outro lado, a profecia de Conselheiro disse que o mar também viraria sertão e, portanto, acho uma maneira interessante de refletir sobre o que já citei sobre o pensamento de Viveiros de Castro que completa uma análise de Pasta Júnior, ou seja, que a modernidade (o mar) viraria sertão, aqui compreendido como Brasil, pois não é o Grande Sertão. Em síntese, a nossa mistura brasileira pode ser vista como uma característica da modernidade que se expande pelo globo. O leitor pode estar agora pensando que eu perdi completamente a noção do real e que estou misturando profecias de um sujeito do sertão com minha análise da obra, mas tudo isso não passa de um truque para retomar dois conceitos que me são caros, a partir de uma ligação que já foi apontada por Antonio Candido entre GSV e Sertões.

No fundo se esquematizarmos a visão dele, é uma visão que lembra a do Euclides da Cunha, porque tem o meio, quer dizer, a terra, o homem e a luta. [...] Quer dizer, a terra condiciona o homem, o homem condiciona a luta. [...] Nós podemos reconstituir o *Grande sertão: veredas* exatamente: a terra, o homem e a luta. Só que aí não há nenhuma relação casual. A terra não condiciona o homem e o homem não condiciona a luta, os três estão mais ou menos postos no mesmo plano. Há uma terra, há um homem, há uma luta, todos embaralhados. E não se pode dizer que o homem é fruto daquele meio, não existe no *Grande sertão: veredas* essa ideia. (CANDIDO, Antonio. In: CALLADO, 2001, p. 23).

Em GSV, os elementos estão, como percebeu Candido, mais ou menos no mesmo plano, mas um homem, o narrador, tem sua perspectiva derramada por todo o sertão e o espaço corresponde, em certa medida, à própria percepção dele de si mesmo e do espaço. Isso é importante, por isso é a terceira vez que repito, pois retira o espaço de uma categoria geralmente atribuída a ele, a da estabilidade. O leitor atento, ou pelo menos o que leu a obra de Dacanal, pode lembrar que o plano da narração (do velho Riobaldo contando sua história ao doutor) parece ter um espaço bem delimitado e fixo. Contudo isso não passa de uma falsa estabilidade, visto que, ao narrar, Riobaldo migra sua consciência para os espaços desse sertão externo à fazenda, o que causa um “maremoto” nessa aparente estabilidade. A necessária “permanência” de Riobaldo fazendeiro-narrador, que se mistura à instabilidade do Riobaldo aventureiro-jagunço, cria uma paradoxal instabilidade, o que envolve o narrador nas duas categorias de contadores de história de Benjamin (2012), que será mais bem analisada no

próximo capítulo. Não temos em GSV, devido à mistura tempo-espaço, estabilidade, pois o espaço estará de uma maneira, sempre de acordo com o momento de vida do protagonista.

Perto de lá tem vila grande – que se chamou *Alegres* – o senhor vá ver. Hoje, mudou de nome, mudaram. Todos os nomes eles vão alterando. É em senhas. *São Romão* todo não se chamou primeiro *Vila Risonha*? O *Cedro* e o *Bagre* não perderam o ser? O *Tabuleiro-Grande*? Como é que podem remover uns nomes assim? O senhor concorda? Nome de lugar onde alguém já nasceu, devia de estar sagrado. Lá como quem diz: então alguém havia de renegar o nome de *Belém* – de Nosso-Senhor-Jesus-Cristo no presépio, com Nossa Senhora e São José? Precisava de se ter mais travação, Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele... (ROSA, 2001, p. 58).

A instabilidade do espaço fica claro pela facilidade de os nomes serem substituídos por outros, mesmo a confusão veredas Mortas/Tortas é fruto dessa ambivalência, afinal: “O cenário externo – a geografia do sertão – aparece como emblema do cenário interno da natureza humana, presa na armadilha da crueldade e do ódio – ora voltado para fora, ora para dentro, revertendo-se contra si mesmo”. (ROSENFELD, 2006, p. 230). Não se pode analisar a obra, em nenhum de seus aspectos, a partir de pontos isolados, eles devem sempre estar relacionados com outros, pois só assim ficarão mais claras as misturas, ambivalências e reversibilidades.

Do sol e tudo, o senhor pode completar, imaginado; o que não pode, para o senhor, é ter sido, vivido. Só saiba: o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa! Não destruí aqueles pensamentos: ir, e ir, vir – e só; e que Medeiro Vaz estava demente, sempre existido doidante, só agora pior, se destapava – era o que eu tinha rompência de gritar. (ROSA, 2001, p. 67).

Um exemplo é a travessia do Liso do Sussuarão. Na primeira tentativa, liderada por Medeiro Vaz (mais tarde vai se saber que foi ideia de Diadorim), Riobaldo não acredita na possibilidade de travessia, sua incerteza leva a crer na loucura do grande chefe. Sua insegurança dessa possibilidade faz com que o “deserto” seja intransponível.

Cautela, todavia. Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irrealis. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções, começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem freqüentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional. (CANDIDO, 2002, p. 124).

Portanto, fica claro como Riobaldo extravasa sobre esse sertão, vazando sua liquidez e condicionando tudo para sua visão do espaço. “A travessia (do Liso do Sussuarão) se deu porque o chefe mudara [...]. A variação da paisagem, inóspita e repelente num caso, sofrível

no outro, foi devida ao princípio de adesão do mundo físico ao estado moral do homem, que é uma das partes da visão elaborada nesse livro [...]”. (CANDIDO, 2002, p. 126). Já como chefe, ainda cheio da certeza dada pelo novo poder que descobrira em si depois do “pacto” (e antes da morte de Diadorim, que colocará o protagonista de volta no campo das incertezas) o Liso não parece mais uma dificuldade intransponível, apenas um feio mundo exagerado: “O que era, no cujo interior, o Liso do Sussuarão? – era um feio mundo, por si, exagerado”. (ROSA, 2001, p. 524).

O sertão, então, assim como os homens de Riobaldo, seus brabos, acaba se dobrando a sua vontade: “Jagunço é o sertão”. (ROSA, 2001, p. 327). Isso se deve, no fundo, ao fato de que a travessia é, sobretudo, interna, portanto são os sentimentos do protagonista que definem as características da geografia: “Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente”. (ROSA, 2001, p. 325). Portanto, não é só os nomes que mudam, as feições dos lugares, os próprios sítios deixam de estar onde deveriam: “Certo dia, se achando trotando por um caminho completo novo, exclamou: - “Ei, que as serras estas às vezes até mudam muito de lugar!...” – sério. E era [...]”. (ROSA, 2001, p. 93). Entretanto, tudo faz parte do mundo, apesar dessas mudanças todas, faz parte da totalidade em que Riobaldo faz sua jornada: “E por fim viemos esbarrar em lugar de algum cômodo, mas feio, como feio não se vê. – Tudo é gerais... – eu pensei, por consolo”. (ROSA, 2001, p. 416-417). Além disso, apesar da instabilidade, um paradoxo sempre acompanha tudo em GSV, tudo é e não é, as misturas são profundas, portanto, “Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar”. (ROSA, 2001, p. 43). Eles podem mudar de nome, de lugar, mudar suas feições, mas ainda há algo que define o lugar, ele ainda está por aí, o que retorna ao início, que no fim: “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (ROSA, 2001, p. 41). O risco da vida, enfim, é o de a identidade se perder, pois diferente do sertão, o protagonista não tem certeza que sua identidade é segura, está lá, independente das mudanças, o que ele é não está garantido.

1.2 A caminhada ébria de Cronos pelas veredas

O tempo em GSV, assim como o espaço, está condicionado pela psicologia de Riobaldo e funciona em dois planos “sincrônicos” (o da narração e o da ação). No plano da narração o tempo transcorrido entre o início e o fim do romance é de alguns dias:

Eh, que se vai? Já já? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois,

quinta de-manhã-cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias! (ROSA, 2001, p. 41).

Três, para ser mais exato, já no plano das ações é difícil de precisar, mas temos relatos do Riobaldo ainda criança, no primeiro encontro com o menino (Diadorim), e a narração acontece em sua velhice.

A estrutura temporal da narrativa, portanto, é, neste nível, de perfeita transparência. Há o presente e o passado, separados por uma linha divisória cuja nitidez não poderia ser maior. O presente temporal – porque há um outro presente como se verá mais adiante – do narrador se prolonga por três dias, como ficou dito, formando um espaço temporal homogêneo, estático. [...] O tempo psicológico, porém, não existe e, sob este ângulo, pouco importa a duração temporal do diálogo-monólogo. (DACANAL, 1973, p. 30 – 31).

Dacanal enxerga o tempo em GSV de uma maneira completamente diferente do que eu vejo, o único “acordo” que temos é que o plano da narração tem uma duração de três dias, de resto, não enxergo como seria possível duas visões mais conflitantes que as nossas. Ele diz que o presente e o passado são separados por uma “divisória cuja nitidez não poderia ser maior”, eu discordo. “Quem me entende? O que eu queira. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual – e é o que é. Isto, já aprendi. A bobéia? Pois, de mim, isto o que é, o senhor saiba – é lavar ouro”. (ROSA, 2001, p. 359). O passado e o presente obedecem, independentemente de sua fúria, “à gente”, como eles são tão distintos? Se a vontade for misturada, eles também o serão. “Eu comandava? Um comanda é com o hoje, não é com o ontem. Aí eu era Urutu-Branco: mas tinha de ser o cerzidor, Tatarana, o que em ponto melhor alvejava”. (ROSA, 2001, p. 597). É no campo do presente em que as ações se desenrolam, é no “hoje”, para isso, para reviver as ações, é que o tempo não é muito definido, também, para que ele possa servir aos interesses do narrador. “A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as núvens que não se removem. A gente estava em maio. Quero bem a esses maios, o sol bom, o frio de saúde, as flores no campo, os finos ventos maiozinhos”. (ROSA, 2001, p. 204-205). É esse tipo de referência temporal que será o mais próximo de uma informação concreta que encontraremos em GSV. Não podemos achar que isso é imprecisão do narrador, mesmo o nascimento de Diadorim, uma informação absolutamente importante para Riobaldo, é imprecisa, isso se deve a uma necessidade da estrutura da obra: “Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos...” (ROSA, 2001, p. 621). Ao não definir o tempo de maneira concreta, Guimarães Rosa abre a possibilidade desse tempo ser fluído, portanto o passado é “presentificado”, revivido pela

narração. Ao fazer isso Riobaldo revive aquelas sensações e pode retomar aquele tempo. Que divisão clara fica entre passado e presente, se ambos se misturam profundamente? “Tempo que me mediu. Tempo? Se as pessoas esbarrassem, para pensar – tem uma coisa! -: eu vejo é o puro tempo vindo de baixo, quieto mole, como a enchente dum água... Tempo é a vida da morte: imperfeição”. (ROSA, 2001, p. 603). Os comentários que Riobaldo faz na narrativa, são fruto da mentalidade da época em que ele estava quando aquelas ações aconteceram ou do velho fazendeiro, olhando para trás e analisando o que aconteceu? É difícil de definir, se houvesse uma divisão clara não o seria.

2 O NARRADOR LÍQUIDO: POR ONDE ESCORRE MINHA LÍNGUA?

O problema do narrador em GSV merece um cuidado especial. Tratar do narrador é, em grande parte, tratar do personagem Riobaldo, afinal são a mesma “persona de papel”, mas é por meio desse narrador, de sua competência linguística, que se desenvolve a história, que o sertão se torna o que ele é, enfim, que a liquidez escorre, tomando todo o sertão para o “latifúndio do mar”. O narrador, no Brasil, sempre foi um problema particularmente interessante, é, a partir dele, que encaramos os problemas que a forma do romance encontrou por estas terras. A solução que o narrador oferece é o que cria formas tão legítimas de expressão, em um suporte (o romance), que, no fundo, não passa de uma importação muito artificial. Essa artificialidade da forma foi superada por meio da construção dos narradores brasileiros.

O narrador é o artifício de um romance mais próximo do autor. Embora eu não faça parte do grupo que crê, se ainda existe tal comunidade, que não há descolamento entre as ideologias do narrador e do autor, creio que é aquele o elo de ligação com este, a cola é, certamente, o suporte linguístico. Ainda que, talvez, de maneira repetitiva, retorne a Pasta Junior e aquele seu argumento sobre a contradição de base do Brasil, que nos torna um país muito misturado. É o narrador que vai fazer a mediação necessária para transformar em texto compreensível essa “confusão” que é a identidade brasileira. Devemos, então, entender que a obra tem dois níveis, o da narração e o da ação, que apresentam todos os estratos que uma narrativa pode ter (tempo, espaço, personagens etc.), mas esses dois níveis se imbricam por meio da narração, quando os dois tempos são presentificados. Esse narrador é como um xamã, nos moldes em que Viveiros de Castro conceitua essa categoria de índio (e que já expliquei anteriormente), pois é ele que circula pelos diversos estratos da obra, permitindo que o leitor o acompanhe e conferindo unidade a essa heterogeneidade misturada. Esse narrador circula pelos dois espaços (o da fazenda em que ocorre a narração e o do sertão onde as ações se passam), pelos dois tempos (pelo presente do Riobaldo contando sua história ao doutor e pelo passado presentificado por meio dessa narração), pelas suas duas condições (de personagem e

de narrador) e, enquanto narrador, por suas duas facetas. Que facetas? Perguntará o leitor amigo.

A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes últimos, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esse dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante. (BENJAMIN, 2012, p. 214 – 215).

Riobaldo consegue concentrar em si o narrador camponês sedentário, pois é herdeiro legítimo do padrinho Selorico Mendes, não apenas herdeiro das terras, mas o pai/padrinho narrava para ele, passando essa sabedoria local, além disso, ele vai aprender formalmente com mestre Lucas, fixando-se no espaço por toda juventude e voltando a ele mais tarde, na velhice; e o marinheiro comerciante, afinal ele era um jagunço, suas aventuras propiciam um momento único de compreensão prática da vida, não pelos ensinamentos arcaicos, mas pela experiência. Os arquétipos de narradores citados por Benjamin, portanto, se materializam por meio de Riobaldo, que simula o contador de histórias e a narrativa oral. Não podemos, contudo, perder de nosso horizonte que a formação de Riobaldo é supressiva, ou seja, não há acúmulo de experiência, de compreensão, o que levanta a questão de por que ele narra?

Nele, a mobilidade do marinheiro e o sedentarismo do agricultor — protótipos do narrador, para Benjamin — se reúnem de modo exemplar. Tendo acumulado “um saber de experiências feito”, pelas muitas andanças através do sertão, agora, já imobilizado e doente, o expõe a um interlocutor letrado da cidade, a fim de compreender o sentido do que viveu. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 18).

Riobaldo, portanto, tenta entender o sentido do que viveu, o que quis dizer todos aqueles fatos, se há um sistema por trás de tudo aquilo. Ele não narra, insisto, para tentar iluminar o outro, mas procura se autoiluminar, chegar a alguma conclusão que dê significado ao que foi sua vida. O homem moderno não pode mais exigir isso de seus dias, a certeza da compreensão, mas Riobaldo é um homem entre dois mundos, uma mentalidade moderna, mas uma cultura arcaica misturada.

O desejo de Riobaldo de entender as coisas claras, delimitando os opostos, acaba por se defrontar, portanto, com a mistura do mundo. Essa mistura do mundo que o livro exemplifica sobejamente, em variadíssimos aspectos e planos, coloca

também uma questão decisiva, que é a mistura das formas narrativas utilizada para representar a realidade de que nos fala. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 10).

Esse desejo confronta diretamente a realidade da vida moderna, não há explicação para tudo, aliás, há explicação para muito pouco. O narrador, portanto, em seus planos narrativos, tenta compreender isso, mas ele mesmo já dá a resposta a seu questionamento, ao confrontar-se com outras histórias que não a sua e que um final inventado dá um sentido – “Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os êrros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar”. (ROSA, 2001, p. 101). – Ele aprecia esse sentido forjado, por dar a sensação de que, a partir da narração da história seja possível chegar a algum sentido, mas o protagonista parece saber que isso é uma solução ineficaz – “Vi que a estória da moça era falsa. De inventar pouco se ganha. Regra do mundo é muito dividida”. (ROSA, 2001, p. 81) – Ou seja, não adianta inventar um final diferente para a sua história, até porque a história de Riobaldo, Cerzidor, Tatarana, Urutu Branco não tem fim (∞). “[...] a história tarda a começar, o narrador parece experimentar vários rumos, embrenha-se num atalho, marca passo, desvia-se, volta ao ponto inicial, recomeça a ação, parece fragmentar-se num labirinto de episódios desconexos”. (RÓNAI, 2001, p. 16), esse aparente retardamento do início pode ser tratado como insegurança do narrador, ou algo do tipo, todavia, parece-me, não é disso de que se trata. As primeiras histórias contadas pelo narrador, que atrasam o início da narrativa central, traçam um perfil de que paradigmas guiarão a narrativa que Riobaldo faz para compreender a própria vida. “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba”. (ROSA, 2001, p. 245). Devido a isso ele só conta o que é importante, só o que carrega um sentido a ser compreendido – “E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente”. (ROSA, 2001, p. 116) – e não fatos que possam ser apenas curiosos – “Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte”. (ROSA, 2001, p. 114). Pode haver um leitor que se pergunte se o doutor pode dar uma resposta a Riobaldo:

Sendo isto. Ao dôido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção. (ROSA, 2001, p. 116).

A resposta para essa pergunta é que não é isso que o narrador procura. Ele agradece ao doutor por ouvir, pela “fineza de atenção”, e pensar sobre a história dele, repensar até e “redizer”, ou seja, repetir as coisas que o próprio protagonista falou.

O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo – me escutando com devoção assim – é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. (ROSA, 2001, p. 214)

Então, é a partir do diálogo com o interlocutor letrado que Riobaldo vai aprendendo a narrar. Por isso, me parece que tanto faz se consideramos que o doutor é uma construção que simula o leitor de GSV, que possivelmente será culto para compreender a complexidade da obra, ou outro artifício qualquer (e sobre essa possibilidade logo falaremos) para que o narrador dê vazão ao fluxo da fala, o que permite todas as misturas da obra aparecerem.

Desde o princípio, estamos, por assim dizer, diante do rio da fala. Essa impressão de fluxo fluvial da fala é sempre poderosa porque depende certamente do ritmo de fato caudaloso e ininterrupto do discurso e do seu movimento de recorrências e remoinhos, com pontos de tensão de luta, de célere correnteza e precipitação de ações violentas e passionais, alternados com largos remansos líricos, desenhando contrações e distensões no hausto longo do relato. A sugestão fluvial está posta já no título, pela presença do termo veredas, que no falar regional do sertão significa o curso fluvial pequeno, além da acepção normal de trilha ou caminho [...] (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 23).

A fala de Riobaldo é, portanto, a nascente dessa correnteza que é GSV, e não podemos ignorar essa condição básica da narrativa. É um elemento estrutural que Riobaldo esteja em uma situação de diálogo narrando o que aconteceu, pois, afinal, se fosse um escrito, apenas, teríamos uma produção estática, mas a fala é mais dinâmica e, assim, muito mais próxima da liquidez. “A narração tem apenas seu fluir temporal próprio, externo a Riobaldo. Daí resulta, portanto, que Riobaldo seja, no plano do presente, intemporal e possa *recomeçar* a narração *ad infinitum*”. (DACANAL, 1973, p. 33). A afirmação de Dacanal, nesse escrito, não se confirma, uma vez que a noção que a intemporalidade passa é de falta de movimento e, ao contrário, de sua rede, Riobaldo navega pelo sertão, por meio da “correnteza de sua fala”, com isso é impossível existir um fluir externo ao protagonista, afinal tudo parte dele, o próprio fluir é uma condição de sua posição de narrador. É impossível que algo aconteça na obra sem passar pela necessária mediação que é a narração.

O épico, em *Grande Sertão: Veredas* deve ser procurado e só existe nos momentos em que o narrador, Riobaldo, *esquece* o presente, esquece seu próprio nível

consciencial lógico-racional, esquece o *doutor* (e o que este representa: a consciência cético-racionalista) e mergulha no passado. Talvez se possa dizer: nos momentos em que o leitor esquece que a narração se dá na Fazenda Santa Catarina, possivelmente sob uma varanda, com Riobaldo sentado diante de seu interlocutor e queixando-se ocasionalmente de dores reumáticas. No momento em que o protagonista e o leitor *esquecem* tudo isto, Riobaldo torna-se um *aedo*: o cantor de feitos heroicos existentes em definitivo num tempo mítico (do passado que jamais retornará). (DACANAL, 1973, p. 99).

O interessante é que Dacanal tenta construir essa diferenciação entre os dois planos, que supostamente é clara, e acaba mostrando, a meu ver, como tudo é tão misturado. Os planos da narração e da ação são tão próximos que Hildebrando chega a afirmar que “o narrador, Riobaldo, *esquece* o presente”, ou seja, ele já não tem mais noção da diferenciação entre o passado e o presente, tamanha a mistura dos dois planos. Ele chega a usar a metáfora do mergulho: “mergulha no passado”, que nos serve pela analogia com a liquidez, só podemos mergulhar naquilo que é volúvel. Se a divisão fosse tão contrastante e sólida quanto uma “parede de concreto” não haveria mergulhos, no máximo choques. Temos também a situação de que há, segundo Dacanal, em alguns momentos, situações em que o narrador se esquece do doutor, o que eu concordo e discordo, como não poderia deixar de ser. Ao mesmo tempo em que o doutor deixa de ser uma realidade imediata, durante os “mergulhos” no passado de Riobaldo, ele ainda é um ponto de referência, afinal o mergulho é interno e o doutor é a referência externa constante, que permite o retorno, estamos no campo das reversibilidades e do eterno retorno. Embora tudo seja misturado, há o retorno, as idas e vindas, no contexto geral há uma enorme mistura, mas nos pontos particulares da narrativa, os pontos são início das próximas voltas. “A posição do senhor silencioso está, no entanto, assegurada ao longo do texto, ele está ficcionalmente presente até o final do romance. Embora não adquira a plasticidade de um caráter individualizado e realista, o senhor não é algo negligenciável, cuja posição silenciosa nada significaria”. (ROSENFELD, 2006, p. 363). O que significa o doutor, então?

Antes de tudo, o doutor é o mote da narração, seria muito artificial Riobaldo simplesmente contar ao leitor sua história, isso acabaria com a ideia dos dois planos e, portanto, colocaria a história no campo das narrativas mais cristalizadas, pois não haveria ambivalência entre os planos narrativos e o tempo. Além disso, seria necessário que Riobaldo tivesse escrito sua história e com que intenção ele faria isso? Não parece, baseado no que há no livro sobre o personagem, que a produção escrita de sua história fosse algo no horizonte do protagonista, o que elimina o artifício do diário e seus assemelhados. Resta a questão para a qual devemos retornar sempre: por que Riobaldo narra? “Mas o senhor releve eu estar

glosando assim a seco essas coisas de se calar no preceito devido. Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso”. (ROSA, 2001, p. 189).

Dizer que Riobaldo narra porque precisa narrar diz pouco sobre a obra. Em tese todo ser humano tem algo para narrar, seja uma piada, seja a história de sua vida, mas isso não diz muito. “Riobaldo, ao começar a narração encontra-se em um, seja assim chamado por enquanto, estado anímico alcançado em *algum momento* de seu passado (visita a Quelemém), sem que se possa determinar com exatidão o *quando*”. (DACANAL, 1973, p. 32). Falar em um estado de alma que o faz narrar é, ao meu ver, quase uma fuga do questionamento principal, ao qual eu retorno, por que Riobaldo narra? A resposta mais óbvia seria que alguém precisa narrar, se isso não acontece, não há história, não há livro. Contudo, a pergunta é um pouco mais complexa, por que Riobaldo narra, não um narrador em terceira pessoa? Não Quelemém? Não Zé Bebelo? Não Diadorim? A resposta a esse questionamento poderia ser: “porque é a história dele”. Ainda assim, isso diz muito pouco sobre a obra. Algo mais caudaloso deve sair dessa fonte; afinal, se fosse esse o caso, há diversos exemplos de obras em que outro personagem narra a história, não o protagonista. Riobaldo narra para manter ambiguidade no plano estrutural, é o que me parece, afinal, assim, ele é narrador e personagem e causa o problema dos planos narrativos que potencializa a mistura da obra, mas essa resposta não satisfará o leitor mais exigente. O que está em risco na modernidade? “Desejando reconstituir o seu passado, ele está movido pelo anelo confuso de reafirmar a unidade do seu eu, de sentir que efetivamente desempenhou algum papel ativo nas vicissitudes da própria existência”. (RÓNAI, 2001, p. 18). O protagonista tenta recuperar a completude do seu, toda a narrativa pode ser lida a partir dessa ótica, sendo o episódio do pacto o mais significativo nessa visão, afinal, Hermógenes (que se diz que é pactuário) é o único que Riobaldo enxerga como completo de si. Com as constantes transformações, reversões, misturas, o Riobaldo, Tatarana, Cerzidor, Urutu Branco, não tem certeza que há uma identidade, um “eu” atrás disso tudo, o que ele significa, afinal? Isso é a fonte de sua angústia. Afinal, se não existe um eu, tudo o que ele fez não foi fruto dele, ele apenas foi levado pela maré e é essa incerteza da potência, incerteza do eu, que leva o homem moderno a se questionar se há uma razão para sua vida.

“Segundo ele mesmo afirma, narra a vida para no fim consultar o interlocutor: ‘Quero armar o ponto de um fato, para depois lhe pedir um conselho.’ Esse conselho, porém, não chega a ser pedido”. (RÓNAI, 2001, p. 18). Qual é o conselho que Riobaldo quer pedir? Se ele deve acreditar no Diabo? – “Este caso – por estúrdio que me vejam – é de minha certa

importância. Tomara não fosse... Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia”. (ROSA, 2001, p. 26). – Isso ele já entendeu que deve e não deve, deve porque o diabo é a materialização do homem humano que pode agir de maneiras terríveis, não deve porque se ele acreditar na criatura externa ele esvazia seu próprio poder e seus feitos são consequência de uma força externa. Deve e não deve ao mesmo tempo, porque se ele vendeu a alma, isso significaria que havia algo que o definia (a alma) e, portanto, sua crise de identidade estaria resolvida, não deve porque ele vendeu sua identidade e, portanto, ela estaria condenada. Se fosse outro conselho, faria diferença? Seja qual for (se ele deve se sentir culpado pela morte de Diadorim, se ele deve continuar mandando rezar por sua alma, se ele deve se preocupar, se ele deve questionar sua fé) a resposta seria ambígua. O que Riobaldo quer é saber se ele foi dono de seu destino e, para ele saber se isso aconteceu, ele precisa saber se existiu um Riobaldo, ou se ele foi apenas o lugar de tanta mudança e mistura, que é, retomo, precisamente o grande drama do homem moderno.

Ainda há mais um problema que o narrador envolve. Riobaldo narra para o doutor, mas isso envolve ainda mais uma mistura, o próprio narrador e o ouvinte. BLOOM (2010, p. 67-68) afirma que a mais admirável das inovações literárias foi criada por Shakespeare (ao se inspirar em Chaucer) e é o *entreouvir*:

Hoje todos nós andamos por aí falando a nós mesmos interminavelmente, *entreouvindo* o que dizemos, depois meditando e agindo com base no que aprendemos. Isso não é tanto o diálogo da mente consigo própria, nem mesmo um retorno da guerra civil na psiquê, quanto à reação da vida ao que se tornou necessariamente a literatura. (BLOOM, 2010, p. 68).

Bloom, em seu texto, faz uma retomada de quais obras de Shakespeare apresentam o recurso do *entreouvir*. Não tenho interesse de comprovar se ele está certo sobre a presença dessa ferramenta em Shakespeare, isso exigiria uma leitura cerrada na obra completa do autor inglês e não contribuiria muito para nossa análise de GSV. Contudo, o *entreouvir* parece ter se tornado parte significativa dos mecanismos de autoconstrução do homem moderno, afinal, com uma vida cada vez mais carente de contato humano com comunicação significativa, acabamos nos questionando externamente muito mais do que em outros tempos, pois não temos um “outro” que seja confiável, para fazer essa troca, o tempo todo conosco. Para esta abordagem o que interessa é que, se considerarmos Riobaldo nesse mecanismo, ele não narra apenas para o doutor (ou para o leitor) ele narra para si mesmo, novamente se misturando em duas posições diferentes, ele narra e escuta e, a partir disso, tenta compreender a sua história

para (1) definir se há um sentido totalizador em sua vida, se o que viveu teve significado e (2) para, uma vez que haja algum significado em sua vida, que ele tenha certeza que ele tem uma identidade e não é apenas o palco das transformações que são alheias a ele. “O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isso mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo”. (ROSA, 2001, p. 55), ao assumir as duas posições, Riobaldo deixa de pedir o conselho para o doutor, ele está pedindo para si mesmo, ele conta para que ele mesmo possa entender e construir sua própria imagem, por isso ele conta e reconta a história (Zé Bebelo, Quelemém, Doutor), pois os interlocutores são apenas uma oportunidade para que ele se confronte com sua história novamente e, indefinidamente, pois a certeza que ele procura não é mais possível no mundo moderno. Riobaldo, portanto, ocupa a posição do “eu” que fala, sua busca por definir sua identidade explica porque ele ocupa essa posição, afinal, é a partir das reações do discurso do “eu” no “tu” que eu posso afirmar que o “eu” existe. Em outras palavras: só podemos afirmar que existe um eu, porque existe um tu que responde ao meu eu e, portanto, torna-se “fiador” da minha existência. Contudo, Riobaldo assume, também, a posição do tu que escuta, pois quer entender, se beneficiar da experiência do narrador (que é ele mesmo, mas ele não conseguiu transformar suas vivências em experiência), se iluminar, mas no mundo moderno não há mais iluminação por meio da experiência alheia e, isso ajuda a fundar a angústia do narrador. Como ocupa as duas principais posições do discurso e seu assunto também é ele mesmo, (portanto ele assume a posição do ele), o protagonista não consegue a garantia da existência do eu e, portanto, seu problema continua, nada se resolve, tudo segue ambíguo e misturado. No próximo capítulo tratarei dos problemas da forma misturada, que é uma das características do livro.

3 REDEMOINHO DE GÊNEROS: ONDE ATRACO O MEU BARCO?

Para que serve o estudo dos gêneros literários? A divisão em gêneros literários serve para facilitar o estudo das obras, a partir dela podemos determinar que gama de teorias servirão para olhar para aquele livro e tentar entender as potencialidades de seu sentido. Entretanto, principalmente nos tempos modernos, transgredir os “limites” que o gênero coloca faz parte do trabalho do escritor, só a partir disso as novas formas aparecem e, assim, novos sentidos podem ser produzidos. A necessidade por transgredir a forma não é, de maneira alguma, apenas uma curiosidade estética, embora alguns autores afirmem ser essa a razão de suas pesquisas e experimentos. Antes de tudo a transgressão é uma forma de adaptar a forma às novas demandas da sociedade. Em uma obra centrada na dinamicidade, na ambivalência, esperar que a forma literária seja respeitada é, no mínimo, uma imprudência.

Rosa parece partir sempre de uma insuficiência do seu instrumento de trabalho, donde um esforço contínuo de ênfase expressiva, que tende a realçar os significantes — o aspecto material do signo verbal —, liberando e potenciando os significados, de modo a obter uma liga poética de alta e concentrada intensidade, mas, ao mesmo tempo, de enorme força expansiva da significação. Linguagem em movimento que retém e reconcentra a carga expressiva, para melhor soltar e expandir o conteúdo significativo. Cunhagem de permanente invenção, de fina e radiosa mistura, com a qual se busca dar com a novidade da surpresa a todo custo, com o achado verbal, evitando-se o já lexicalizado e esteticamente morto. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 11).

As misturas de Guimarães no campo da linguagem não se limitam unicamente à invenção do léxico e à retomada da oralidade, ele inova na própria forma, subvertendo os padrões dos gêneros. Em GSV, não podemos simplesmente aceitar os traços dos gêneros literários, mais do que isso, precisamos entender que as características de diversos deles estarão misturadas, assim como todo o resto da obra. O autor maduro encontrará um meio de refletir na forma os problemas temáticos do romance, ao lidar com a questão da mistura, da ambivalência e da confusão moderna, Rosa leva essas questões para a própria estrutura, potencializando a força da narrativa.

O desejo de Riobaldo de entender as coisas claras, delimitando os opostos, acaba por se defrontar, portanto, com a mistura do mundo. Essa mistura do mundo que o livro exemplifica sobejamente, em variadíssimos aspectos e planos, coloca também uma questão decisiva, que é a mistura das formas narrativas utilizada para representar a realidade de que nos fala. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 10).

As formas narrativas, então, não resistem à mistura que está lá no plano do narrador. Se Riobaldo invade o sertão, contaminando com sua “liquidez” tudo que toca, essa contaminação ocorre, também, na forma, que reflete o cuidado estético, do qual ninguém duvida, de Guimarães em sua produção. As formas literárias, além do que já foi dito, também servem para indicar como a leitura da obra deve ser feita. Mesmo que não saibamos de antemão qual é o gênero, ao lidarmos com as primeiras linhas, procuramos em nossas experiências de leitura obras semelhantes e resgatamos os recursos de leitura que já construímos para essas formas. Isso se trata de um processo natural e, geralmente, pouco consciente.

Vistas as coisas pelo ângulo dos gêneros e das formas literárias, pode-se dizer que, quem quiser de fato ler o Grande sertão guardando fidelidade à demanda do livro, terá de lê-lo ao mesmo tempo com o isolamento e a distância que supõe o romance moderno e com o fusionamento e a participação que, no limite, só conhecem o mito e o rito. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 62).

Ao lidarmos com o “fusionamento” da obra de Rosa há um estranhamento que nos leva, intuitivamente a questionar: “como ler esse livro?”. Não é incomum o leitor encontrar muita dificuldade nas 70 primeiras páginas de GSV, muitos desistem nesse processo, é nessa parte que criamos os recursos que usaremos para ler a obra. Ela nos exigirá, portanto, uma experiência de leitura já vasta. Posso estar enganado, mas não conheço nenhum “leitor iniciante” para quem GSV seja uma opção de leitura leve para o fim de semana, pois é necessária alguma experiência para fruir a obra.

Jauss não acredita que o significado de uma criação artística possa ser alcançado, sem ter sido vivenciado esteticamente: não há conhecimento sem prazer, nem a recíproca, levando-o a formular num par de conceitos que acompanham suas reflexões posteriores: os de fruição compreensiva [verstehendes Geniessen] e compreensão fruidora [geniessendes Verstehen], processos que ocorrem simultaneamente e indicam como só se pode gostar do que se entende e compreender o que se aprecia. (ZILBERMAN, 2009, p. 53).

É necessário dar algum tempo ao leitor para que ele crie, portanto, os mecanismos de compreensão, para isso ele deve “resgatar” e “misturar” as ferramentas que utilizou para compreender textos dos diversos gêneros, pois mesmo um livro que é uma novidade, que traz uma forma nova, não é uma novidade completa em um vazio existencial (ZILBERMAN, 2009, p. 34), ele retoma, em grande parte, o que já veio antes dele. No caso de GSV, ele

retoma as formas literárias que já existem, as misturando, utilizando como base para isso a estrutura do romance. Por isso surpreende a mistura da forma, pois ela é fruto de um trabalho de engenharia literária, que dá muita autenticidade a esse constructo, porque ele também reflete aquela contradição de base do brasileiro, de que já falamos exaustivamente: “Ao mesmo tempo, intrigava-me sua arte quase arquitetônica: Rosa cria a ‘autenticidade’ sertaneja através de uma espécie de miscigenação de gêneros e línguas, estilos e reflexões”. (ROSENFELD, 2006, p. 15). Essa forma que, por meio do trabalho, não demonstra sua verdadeira condição de criação artificial é alcançada por meio dessa mistura toda, que é mediada pela inventividade de Rosa. É importante, aqui, reforçar que apesar de tratar isso com a maior naturalidade, esse processo não é simples nem tão pouco fácil, ele é fruto de um conhecimento sólido não só das formas narrativas, mas dos gêneros textuais e literários de uma maneira geral, o que faz que a obra alcance diferentes leitores, confundindo a todos e exigindo um tipo de leitura que, se não fosse pela construção de alta qualidade, exigiria um esforço hercúleo sem poder pagar um prêmio à altura no final: “Ganha, assim, dimensão monumental, e exige para expressar-se uma confluência espantosa de gêneros — do jorro lírico à amplitude épica, da dubitatividade romanesca ao conflito dramático, de tinturas trágicas”. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 68).

A primeira das formas em que focalizarei a análise é a épica: “Nesta grande obra combinam-se o *mito* e o *logos*, o mundo da fábulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem a sua introspecção tactante e extravasam sobre o Sertão”. (CANDIDO, 2002, p. 139). O leitor desatento pode crer que esse comentário de Candido vai em encontro ao de Dacanal sobre as transformações das lógicas (abordado no primeiro capítulo dessa dissertação), mas eles são contrários. Antonio Candido alerta que no GSV fundem-se as manifestações típicas do épico, com seus mitos, deuses e símbolos e o da racionalização com suas interpretações racionais, típico do romance moderno. É quase um mantra na crítica especializada de GSV a informação de que ele é épico, mas o que isso significa? “[...] o termo *épico* define a forma literária (ficcional) cujos exemplos mais puros são o *epos* grego e o romance (real-naturalista). Esta forma é a da narração da ação (e a celebração desta ação) do indivíduo sobre o mundo que o cerca”. (DACANAL, 1973, p. 97). GSV é épico na medida em que é a história das ações do protagonista. O jagunço, afinal, comandou com elas o sertão (que é o mundo) – “Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido”. (ROSA, 2001, p. 31). –, mas não podemos esquecer que nesse romance tudo é e não é. Ao mesmo tempo que o romance trata dessas ações e as celebra, em certa medida, pois mostra as vitórias que ela conquista, ele também as

questiona, no sentido do romance moderno, pois Riobaldo se questiona se essas ações foram fruto de seu próprio poder e engenho (portanto do seu “eu”, típico do romance) ou de uma força externa maior (portanto de uma “entidade”, típica da epopeia). Essa angústia do questionamento (que não existe na epopeia) pode ser comportada com a épica da ação, mas funde isso com o homem fragmentado do romance moderno.

Sinal interessante de contaminação dos padrões medievais é a carreira do narrador Riobaldo, de nascimento ilegítimo como tantos grandes paladinos, a começar por Roldão e Tristão. A princípio uma espécie de escudeiro, adido a Hermógenes, a quem serve no combate; em seguida, após as provas de fogo, é armado cavaleiro, no gesto simbólico em que Joca Ramiro lhe dá o rifle. Mais tarde alcança a chefia, após um ritual de iniciação e em consequência do sacrifício de outros chefes[...]. Aliás, com este último traço nos encontramos em presença não apenas de elementos medievais, mas de certas constantes mais profundas, que estão por baixo das lendas e práticas da Cavalaria e vão tocar no lençol do mito e do rito. (CANDIDO, 2002, p. 131).

Além disso, enquanto tudo é reversível, a forma de GSV poderia ser confrontada com os romances de cavalaria e seria impressionantemente compatível. Os romances de cavalaria têm a mesma fonte estrutural dos escritos épicos em geral, o mito e o rito. Riobaldo passa por diversos ritos de passagem³, em GSV, que pressupõem, como bem aponta Dacanal, a transformação completa e o abandono de uma vida anterior, entretanto essas formas são questionadas pelas reversões constantes⁴.

Mas é evidente que o épico existe em *Grande Sertão: Veredas*. Existe porque o nível consciencial do presente se estrutura sobre postulados agnóstico-existenciais imanentes, que constituem a ponte entre os dois níveis, permitindo a valorização positiva do passado como experiência existencial, vital, imanente, positiva e, em consequência, épica. (DACANAL, 1973, p. 98).

Apesar de discordar de toda a base argumentativa, concordo com a afirmativa de Dacanal: existe o épico em GSV. Existe porque há realmente os valores épicos e a valorização do passado como história e experiência existencial, embora ele não possa trazer iluminação, pois também existe o problema da modernidade, que exige a forma do romance moderno.

Na correspondência que entretiveram sobre a teoria dos gêneros, hoje uma fonte histórica sobre esse assunto, Goethe e Schiller concordavam num ponto essencial: a mobilidade temporal do poeta épico, que pode atrasar, adiantar ou deter a narração, abrange aquilo que enfoca do ponto de vista do passado, enquanto o poeta dramático permanece imóvel diante da ação, por ele representada no presente. Aquele, dizia Goethe, “relatava os acontecimento como inteiramente passados...” (NUNES, 2003, p. 38).

³ A travessia de barco com o menino (p. 118 – 125), a fuga de São Gregório (p. 131), o reencontro com o menino, agora Reinaldo (p. 154), o recebimento do rifle de Joca Ramiro (p. 265), o pacto (p. 435 – 440).

⁴ Um exemplo é que depois de fugir do pai/padrinho, acaba tornando-se o que o progenitor era: fazendeiro.

Sob certa perspectiva, as ações acontecem no plano do passado, portanto, estamos no campo do poeta épico; contudo, no romance, também temos, como já dito na parte sobre o tempo, a presentificação do passado, o que tange o campo do drama, mas trataremos disso logo em seguida. O importante é terminar com a confirmação da existência de traços épicos na mistura de GSV, afinal há toda a questão do rito e do mito, além da narração de ações do passado, que em certa medida são celebradas. Além disso, para haver uma presentificação da narração do passado, é necessário que, primeiro, haja essa narração pretérita, portanto o traço épico faz parte da mistura da obra. “O ser do herói moderno – e do homem moderno – é um ser estilhaçadamente. O de Riobaldo ainda não. E jamais o será, pois seu mundo épico, como personagem romanesca, é o mundo imutável, perdido e imutável, para sempre”. (DACANAL, 1973, p. 101). Aqui está a principal diferença entre a minha leitura e a de Dacanal: para ele o mundo de GSV é imutável para sempre, o mundo de uma lógica épica, não há fragmentação, não há mistura, não há mudança, não há reversão; para mim isso é exatamente o que a obra é, essa diferença não é pouca coisa, ela é fundamental. Devido a ela, posso afirmar que, além de conter traços épicos, que aproximam Riobaldo de Odisseu, por exemplo, ela também se presta a uma leitura a partir do romance moderno, que aproximaria Riobaldo de um Leopold Bloom.

Cada vez mais, Riobaldo se desgarrará da origem e do absoluto a que aspira; por isso, cada vez mais será o desterrado transcendental que Lukács viu no herói problemático e demoníaco do romance: o homem desterrado de sua verdadeira pátria, errante numa travessia solitária, sem retorno possível — homem moderno, descentrado e sem volta a uma verdadeira casa, que já não pode existir. Travessia só, em aberto, do homem humano, esclarecido e reconciliado, na medida do possível, é a última palavra do grande livro. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 29).

Ao mesmo tempo que o rito e o mito parecem oferecer transformações completas a Riobaldo, eles são questionados e revertidos. Com isso, há a angústia do protagonista do romance moderno. Para o personagem moderno se utiliza o termo homem fragmentado, para Riobaldo o mais adequado seria o homem líquido, afinal ele não está partido em diversos pedaços, mas escorre para diversas partes ao mesmo tempo e, nele, estão misturados elementos de diferentes vertentes, comportando, na mistura, paradoxo e ambiguidades. A certeza da identidade para o protagonista é impossível, pois não há mais a certeza de uma lógica por trás de todos os acontecimentos da vida, por isso não podemos simplesmente aceitá-lo como um personagem épico, pois este é sempre determinado por elementos externos (herdeiro de um rei ou deus, escolhido para a jornada mítica etc.), ele não tem nada com que contar além de suas próprias escolhas, mas nem sobre isso ele tem certeza, pois como está misturado com o personagem épico, talvez ele não tenha escolhas, talvez ele seja

consequência de forças externas, talvez os dois ao mesmo tempo: “Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!” (ROSA, 2001, p. 232).

No dramático e no épico, o tempo vem normalmente associado à “fluidez da corrente da ação”, sendo, portanto, inseparável dos acontecimentos que o preenchem. Mas essa ligação intrínseca decorreria da própria natureza do *médium* da arte literária – a linguagem – e do efeito estético obtido por seu intermédio. (NUNES, 2003, p. 9).

O épico, sobre o qual já falamos, guarda pelo menos uma semelhança com o gênero dramático clássico, a prevalência das ações no tempo, portanto devemos nos perguntar se GSV se aproxima, também, do dramático. Há já pesquisas que indicam essa aproximação. Alguns acadêmicos já empenharam seu esforço em comprovar isso, escrevendo teses e dissertações sobre o tema. Certamente não serei capaz de abordar com a mesma propriedade esse ponto de vista, no pouco espaço que dedico a isso, porque meu objetivo é apenas demonstrar a liquidez da forma. Apesar disso, tentarei demonstrar as ligações desse livro com o gênero dramático. A primeira delas é, certamente, a que já citei, a prevalência, em relação ao tempo, das ações em GSV, que é traço característico tanto do épico quanto do dramático. O drama, no entanto, prescinde do narrador.

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. (PRADO, Décio de Almeida. In: CANDIDO, 1972, p. 85).

Em GSV, há um narrador, dediquei um breve capítulo a analisá-lo, então, devido a isso, devemos abandonar a tese de que há traços de drama na obra? Não. O centro do drama é o diálogo, é a partir dele que a interação fica clara e as razões da obra são descarnadas. Riobaldo narra, é verdade, mas narra para quem? Para um interlocutor presente em um dos planos da narração: isso não é nada senão um diálogo.

Enfim, a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (SZONDI, 2001, p. 34).

O narrador está nesse constante diálogo. Durante todo o romance as marcas dialógicas aparecem, ainda que elas possam passar despercebidas devido ao ritmo fluído da obra. Da conversa com o interlocutor, o doutor, temos acesso apenas às falas de Riobaldo, mas as do outro estão subentendidas em diversos pontos do texto, não precisam ficar expressas.

Compadre meu Quelemém reprovou minhas incertezas. Que, por certo, noutra vida revirada, os meninos também tinham sido os mais malvados, da massa e peça do pai, demônios do mesmo caldeirão de lugar. Senhor o que acha? E o velhinho assassinado? – eu sei que o senhor vai discutir. Pois, também”. (ROSA, 2001, p. 29).

GSV, então, contém traços do drama, que é mais um dos ingredientes dessa mistura de formas literárias. Contudo, o leitor pode questionar se não estamos rebaixando GSV ao dizer que o plano da narração, do diálogo entre o doutor e o velho Riobaldo, é uma situação dialógica que permite pensar a obra nos moldes do drama. Afinal, esse é um recurso utilizado até por adaptações de livros para peças amadoras escolares. A isso respondo com uma citação: “Então, numa exposição dessa, que é iconoclasta, é possível que de repente as pessoas falem: ‘Não, mas no Rosa não pode mexer.’ Pode sim!” (SANT’ANNA, Sérgio. In: CALLADO, 2001, p. 86 – 87). Não é rebaixar a obra apontar essa característica, primeiramente porque para rebaixar a obra significaria que ela está em uma espécie de pedestal, o que a crítica não aceita, afinal fazer crítica é dessacralizar a literatura e torná-la mundana, é expor seus artifícios; secundariamente, devemos ter em mente que não é porque uma estrutura é simples, que ela não funciona. O artifício do diálogo com doutor constituiu novidade na literatura brasileira, o que conferiu ainda mais interesse à leitura da obra, mesmo que seja para poder criticá-la.

Uma série de elementos, formais e temáticos, do nosso romance configura um enredo essencialmente “trágico” – no sentido que os antigos, sobretudo Aristóteles, dão a esse termo. O tema, persistentemente elaborado e desdobrado ao longo da narrativa, da matéria vertente, vinculado com a tentativa do narrador de “armar o ponto dum fato” – isto é, de captar e *representar* a verdade das coisas e circunstâncias que se revertem no seu contrário – aponta para o cerne do mito trágico: a “reviravolta” reveladora que permite ao espectador reconhecer o conflito entre ordens e princípios contraditórios (uma ordem ética necessária, presente negativamente no excesso de um dos heróis e na sua queda). (ROSENFELD, 2006, p. 341)

Os momentos finais da batalha contra Hermógenes demonstram os limites em um sentido trágico. Hermógenes cruza a linha do que é destinado aos mortais ao fazer o pacto e tornar-se uma espécie de semi-deus, o mesmo ocorre com Riobaldo. Diadorim cruza a linha ao amar um pactuário e decidir matar o outro. Para Diadorim e Hermógenes a punição por seu ato é a morte; para Riobaldo, no entanto, é muito pior, afinal ele não perde a vida, mas o

sentido dela, logo perde Diadorim e jamais reconquista a certeza da identidade, não podendo mais saber quem ele é, o que o joga no conflito do herói do romance moderno. GSV é fugidio, quando achamos que podemos defini-lo em alguma nomenclatura, ele escapa e escorre para outras “veredas”.

Como a tragédia, a qual Nietzsche diz que equivale ao desdobramento de um único momento – o da queda, da catástrofe e da reviravolta –, *Grande Sertão: Veredas* aparece como o desdobramento gigantesco da tensão insolúvel entre aspirações contraditórias e determinações conflitivas da condição humana que se tornam figuráveis e, portanto, compreensíveis na morte necessária de Diadorim. (ROSENFELD, 2006, p. 354).

Também não podemos dizer que GSV é uma nova estrutura trágica, apenas um reflexo do que nasceu nas tragédias gregas, nas mãos de autores como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Ainda que o protagonista tenha perdido o que parecia ser o mais importante para ele, ele conquista Otacília, um prêmio louvável que não tem espaço na estrutura trágica. Além disso, ele reverte suas perdas a partir da narração, enquanto ele presentifica o passado contando a sua história, ele é capaz de “rever” Diadorim e retomar suas transformações, o que o permite reviver os múltiplos Riobaldos que ele foi, ainda que isso não possa resolver sua angústia, porque ele também é o herói moderno.

Tragos significa, em um primeiro momento, “bode”, mas o termo tem uma ampla polissemia que envolve todas as qualidades e defeitos miticamente atribuídos a essa figura. Para Platão, o bode assim como a “parte baixa” (os genitais e os pés do bode) do deus Pã são o signo da errança inextricável na materialidade do mundo e nas ambigüidades da linguagem. (ROSENFELD, 2006, p. 343)

Além dos aspectos já apresentados, Rosenfield adiciona mais um elemento interessante para pensar a relação com o trágico. A palavra que dá origem ao nome tragédia, originalmente, faz referência ao bode e ao deus Pã, o que liga o termo à errança e à ambigüidade. Levando em consideração que esses termos são exatamente o centro de nossa análise da obra, os retornos, as misturas, as reversões, seria uma imprudência não retomar o sentido que Kathrin relembra da palavra.

Num ensaio polêmico intitulado *Tempus*, Harald Weinrich diz que a forma gramatical exerce função diferente da que os gramáticos pensaram conectando os tempos verbais às divisões do tempo. Em vez de enquadrar-nos e localizarem as ocorrências numa dessas divisões, os tempos verbais situam o leitor ou o ouvinte no processo comunicacional da linguagem.

O *pretérito perfeito*, o *imperfeito* e o *mais-que-perfeito* indicam, pelo distanciamento e pelo curso livre que imprimem à linguagem, que estamos contando ou narrando. Configuram, por conseguinte, uma situação de locução narrativa, ao

contrário do presente, do *passado composto* e do *futuro*, que configuram uma situação de *locução discursiva*, de *comentário*. (NUNES, 2003, p. 39 – 40).

Durante toda a argumentação deste capítulo falei da presentificação, e já havia falado disso em outros momentos ao longo do escrito, e das consequências que isso traz para a forma. Não conheço nenhum professor de literatura que tenha lido GSV e não comente sobre como ele se aproxima do ensaio. A presentificação ajuda nessa sensação, pois, somada com o narrador que discute os temas com grande propriedade intuitiva, cria essa noção de que a obra, até certo ponto, poderia ser lida como um ensaio filosófico sobre a existência de deus, do diabo e da pergunta fundamental: “quem sou eu?”. Riobaldo é muito questionador em seu processo de autoconstrução e isso é fundamental para que a obra consiga comportar todas as ambiguidades que ela envolve: “E me inventei neste gosto, de especular ideia”. (ROSA, 2001, p. 26). Entretanto é necessário ter em mente que não é um ensaio, nem quer dizer que as posições de Riobaldo sejam as de Guimarães, embora eu já tenha lido comentários nesse sentido. Estamos no campo da ficção e com seus artifícios estéticos ela é capaz de atingir potencialmente com mais força os grandes debates que envolvem a condição de ser humano.

O que é GSV, então? A resposta é confusa e interessante, a meu ver, interessante porque confusa. “[...] esse romance que o próprio autor viu como um ‘grande conto ou um poema’”. (ROSENFELD, 2006, p. 17). O conto é tratado, muitas vezes, apenas como uma narrativa curta. Quando trabalho com meus alunos gêneros literários, é comum, para simplificar sua compreensão do que é o conto, dizer para eles que o conto tem uma tese e ele contará uma história para prová-la. Não será incomum, no entanto, ele não estar preocupado em demonstrar que tese é essa. Nessa perspectiva, é interessante pensar que GSV é um “enorme conto” para defender a tese da mistura do mundo. Além disso, há, de modo geral, uma confusão que liga o poema, no Brasil, ao conceito de poema lírico, que não abarca gente muito boa com João Cabral de Melo Neto. O poema, parece-me, é a forma literária que apresenta uma visão de mundo muito particular, não necessariamente lírica, e que não precisa respeitar as regras da narrativa, geralmente se diferenciando da prosa unicamente pelo ritmo que é diferente do da fala. Apesar de a caracterização do poema enquanto forma ser, hoje, um dos meus maiores interesses, não é aqui o espaço para tanto, apenas apresentei essas visões de conto e poema, porque servem muito bem para caracterizar GSV. Seu ritmo reversível, como o permanente ciclo da água, diverge da prosa, ou pelo menos da narrativa, comum; assim como o conceito de conto que apresentei serve para enxergar a maneira como a obra partilha semelhanças com esses dois gêneros, que são gêneros muito próximos do ensaio filosófico, a que Riobaldo, muitas vezes, se aproxima: “Explico ao senhor: o diabo vive dentro do homem,

os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo”. (ROSA, 2001, p. 26). O leitor atento dirá que fica muito fácil apresentar conceitos muito particulares dessas formas literárias e, depois, mostrar como, convenientemente, se aplicariam a GSV. Concedo isso, sem dúvida. Contudo, o que quero que fique claro é que ao tratar dessa obra de Rosa, tudo é e não é; portanto, esses conceitos são tão bons quanto qualquer outro para ajudar a enxergar a ambivalência e mistura do romance.

O compromisso com a invenção poética como montagem da trama *ficcional* que transcende a história dos fatos narrados aparece ainda mais acentuado em *Grande Sertão: Veredas*. Todas as reflexões, divagações, distorções lexicais e sintáticas refratam obliquamente várias dimensões que as palavras não dizem e nomeiam diretamente. Repetições, anáforas e vínculos sonoros (aliterações, homofonias, rimas, etc.) criam tramas suplementares que recortam em níveis variados o texto e a história. (ROSENFELD, 2006, p. 358).

É claro que a minha abordagem do poema como portador de uma perspectiva de vida não é suficiente para incluir poesia como um dos elementos da mistura de gêneros que GSV tem. A mistura com essa forma é tão explorada quanto a com os modelos épicos e trágicos e reduzi-la àquela proposição seria uma desonestidade intelectual. Mais do que isso, os recursos literários utilizados para a produção de poesia foram sistematicamente usados no romance, sejam as figuras poéticas apresentadas por Kathrin, sejam por meio das imagens poéticas do sertão ou pelas letras das canções que eram repetidamente apresentadas.

No entanto, a mais poderosa e impressionante poesia desse grande livro de prosa narrativa, para a qual os recursos poéticos da linguagem parecem confluír, é um elemento constitutivo da sua estrutura e, em parte também, um efeito dela, na dependência precisamente do amálgama de formas que o compõem como um todo orgânico, de cerrada e complexa unidade estética. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 13).

A canção de Siruiz é revisitada durante toda a obra. A fixação de Riobaldo por ela não pode ser tratada com apenas curiosidade. Ele, como bem vê Arrigucci, retoma Siruiz, por algum motivo estrutural da narrativa. É a partir da canção do jagunço, que o protagonista mal conheceu, que Riobaldo teve o primeiro contato com a poesia, poesia que retomará algo importante.

Não é à toa, pois, que, ao longo de sua vida, Riobaldo jamais deixará de interessar-se pelo destino de Siruiz ou dele lembrar-se: feito chefe Urutu Branco, Siruiz será o nome de seu cavalo de estimação. Mas, Siruiz será sempre também um eco da poesia que percorre o espaço todo do sertão. A poesia que imanta o sertão como uma presença do sentido: o toque de transcendência que corresponde a Diadorim. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 28).

Se Siruiz fez Riobaldo se interessar pela poesia formal, por meio de sua música, a poesia da vida, das imagens do sertão, foi Diadorim que ensinou Riobaldo a apreciar: “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim”. (ROSA, 2001, p. 42). No retorno constante ao jagunço que mal conheceu, Riobaldo, paradoxalmente, está retornando àquele(a) que conheceu todo seu ser, o único que poderia definir quem ele é, pois o amor deles foi maior que a força de suas angústias e incertezas da vida: “Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava”. (ROSA, 2001, p. 162).

Para terminar com as reflexões deste capítulo é necessário dizer que não afirmo que GSV é qualquer uma das formas que abordei, ou pelo menos, não afirmo que é qualquer uma delas individualmente. Ele tem elementos de todas essas formas misturadas. Também é necessário entender que, até este capítulo, evitei ao máximo usar o termo “romance” para tratar da obra. De fato, o termo romance é o que parece melhor se adequar à forma escolhida pelo autor para apresentar sua história, pois ele serve de base estrutural para adicionar todos os elementos dessa mistura. No entanto, ele não consegue, pois nenhum termo conseguiria, abarcar todas as misturas de GSV e, portanto, ele é um termo tão bom como qualquer outro, mas é muito limitado para tratar desse livro que oferece tanto. Com este capítulo terminamos a segunda parte deste escrito, que tratava sobre como as soluções estruturais de GSV precisam ser enxergadas na leitura a partir da perspectiva líquida para que ela funcione. Na próxima parte, que é a final, trataremos dos personagens, começando pelo protagonista.

3ª PARTE – QUEM NAVEGA NESSAS VEREDAS?

1 RIO BALDO: UM PERSONAGEM VAZANDO PELO SERTÃO

Dacanal (1973) faz uma análise do GSV pelo viés da transformação da perspectiva “mítico-sacral” para a perspectiva “lógico-racional”, no entanto ele aponta para uma transformação completa. Apesar de muito pertinente, acredito que é possível extravasar os limites apontados pelo crítico, e é exatamente esse “borrar das margens” que pretendo “vazar” para o protagonista neste capítulo. Sim, Riobaldo passa por transformações, mas nenhuma transformação é completa, as transformações são sempre reversíveis, como o símbolo que encerra o livro, que é o infinito, mas também o eterno retorno. Nenhuma transformação é definitiva em GSV, e sim são passagens, que se repetirão:

Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. [...] O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! [...] Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. (ROSA, 2001, p. 140).

O que Riobaldo conta é, como ele diz, a *matéria vertente*, mas mais do que isso, é recontado, revisitado, nunca se chega exatamente onde se quer, mas ele passa de um ponto a outro, vivendo transformações. Ele não narra para trazer aos outros uma experiência, um conhecimento, mas para que ele possa se confrontar com aquilo novamente, tentando encontrar um sentido. Contudo, ao mesmo tempo, ele também está iluminando seus ouvintes: tudo é misturado.

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 2001, p. 63).

A proposição que faço é exatamente essa, de que Riobaldo é um atravessador, ele está entre dois mundos, de várias maneiras, mas mais do que preso entre eles, se debatendo, como é o caso de alguns dos outros personagens analisados por Dacanal (1973) em sua monografia (entre eles Sargento Getúlio). Ele passeia entre esses mundos, com uma percepção aguda de tudo e, além disso, podendo ver tudo, pois Riobaldo tem em si um dado mais problemático (no sentido de problema literário), ele pode ser visto como o xamã.

No entanto, é preciso compreender também outro conceito necessário aqui, que é o do privilégio. É o privilégio que permite a Riobaldo ser essa figura de travessia, pois, de sua posição de homem (que permite a ele tomar decisões livremente), ele pode ser protagonista de sua história. Ainda que um protagonista muito confuso, muito misturado com o mundo em que vive, com o sertão. Além disso, é necessário ficar atento à condição do jagunço, no final da vida, que é a de fazendeiro. Nesse espaço de aparente estática (perturbada pela narração, que mostra que a solidez desse estado é apenas superficial, no fundo há um caudaloso rio de histórias correndo), Riobaldo é capaz de refletir sobre sua vida, é capaz de tentar organizar suas angústias, ainda que jamais seja capaz de vencê-las. É isso que explica que seja ele o único a desenvolver essa visão tão misturada de mundo. É seu privilégio que permite a ele se afastar e analisar tudo o que se passa.⁵ A educação formal oferecida pelo Mestre Lucas⁶ dá a ele a base para refletir sobre o mundo, mas é a partir do contato com Zé Bebelo, como professor e secretário, que ele afina esses conhecimentos.

Em sua condição de homem educado (ainda que precariamente se analisarmos da perspectiva do homem urbano do séc. XXI) e possuidor de terras, Riobaldo pode desenvolver sua habilidade de migrar entre as diversas perspectivas de mundo. É a partir dessa consciência fornecida pelo tempo e pela reflexão que ele, que também viveu como um dos tantos sertanejos que não têm tempo para pensar em nada a não ser como garantir a refeição o próximo dia, pode desenvolver essa cosmovisão tão moderna. O Riobaldo, nesse sentido, é o Brasil, viajando por esse Grande Sertão que é o mundo, pois, ao mesmo tempo que era apenas um jagunço, ele tem acesso a privilégios que o permitem estar em duas posições ao mesmo tempo, o que fomenta essa perspectiva de mundo misturada, que é tipicamente brasileira. De sua posição privilegiada da fazenda, no plano da narração, ele mergulha nas correntezas da narrativa e assume as diversas perspectivas que seu papel de xamã permitem, mas isso só é

⁵ Um exemplo é quando ele se questiona o que aconteceria se ele fosse apenas um morador de um dos povoados que os jagunços atacam (ROSA, 2001, p. 423).

⁶ Tive mestre, Mestre Lucas, no Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo mapas. (ROSA, 2001, p. 30).

possível nessas condições muito específicas. É essa mistura de privilégio e jagunçagem que faz com que aquela narração seja crível para o leitor.

1.1 Riobaldo Xamã: onde deixei meu chocalho?

Eduardo Viveiros de Castro é um antropólogo que estuda, principalmente, os ameríndios. É famosa sua tese do *perspectivismo ameríndio*, que gera proposições como esta: “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas” (CASTRO, 2008, p. 45). Temos muitos conceitos contidos nessa frase, deles elenco a ideia de que o xamã é aquele que tem poder sobre o aparato tecnológico de apropriação de conhecimento, ele é aquele que efetivamente pode fazer a viagem pelas perspectivas dos outros.

Estas considerações sobre o poder recíproco da terra e do homem nos levam à ideia de que há em Grande Sertão: Veredas uma espécie de grande princípio geral da reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e uma misteriosa eficácia. A ela se prendem as diversas ambigüidades [...]. Ambigüidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambigüidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambigüidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora “militriz” Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambigüidade da mulher-homem que é Diadorim; ambigüidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe caráter de iniciado no mal para chegar ao bem. Estes diversos planos da ambigüidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, - que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambigüidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo. (CANDIDO, 2002, p. 134 – 135).

O personagem, mais do que preso entre ambigüidades, ele transita entre elas, podendo se apropriar daquelas experiências, isso se dá nos paradigmas do xamanismo, não no sentido ortodoxo do termo, é claro, mas em um sentido amplo que emprego aqui. Contudo, é importante lembrar que Riobaldo não tem uma acumulação formativa dessas experiências.

O xamanismo pode ser definido como a capacidade manifestada por certos humanos de cruzar as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades não-humanas. Sendo capazes de ver os não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs ocupam o papel de interlocutores ativos no diálogo cósmico. Eles são como diplomatas que tomam a seu cargo as relações interespecíficas, operando em uma arena cosmopolítica onde se defrontam as diferentes categorias sacionaturais. (CASTRO, 2011, p. 468).

Riobaldo não faz as relações entre espécies, mas em essência faz entre duas visões de mundo. O perspectivismo não é um relativismo (e o xamanismo está no centro do perspectivismo), portanto não defende que cada ser tem um ponto de vista e todos são válidos, mas mais do que isso, cada ser, na posição de sujeito, se enxerga da mesma maneira, como

sujeito humano e resignifica cada coisa de acordo com essa sua posição. O xamanismo de Riobaldo é entre visões de mundo, como muito bem aponta Dacanal (1973), o jagunço faz parte de um mundo que está morrendo, de uma perspectiva que não será mais possível, mas diferente dos companheiros, que são incapazes de superar sua posição no mundo, Riobaldo consegue transgredir, sua inconstância permite a ele assumir diversos pontos de vista, e circular entre eles: ele é narrador e personagem, é jagunço e líder, é matador e amante, é heterossexual e homossexual, é Deus e o diabo. Escolha a dualidade, o personagem transitará por ela, pois é isso que ele faz, pois ele é o xamã. Isso só é possível porque ele não identifica cada uma dessas perspectivas a partir da dele (o que seria um relativismo), porque, quando ele assume uma determinada posição, ele a incorpora, resignificando tudo a sua volta a partir desse ponto de vista. Por isso, quando ele é líder é possível que ele atravesse o Liso do Sussuarão, afinal, como ele mesmo diz: “Tinham me dado em mão o brinquedo do mundo”. (ROSA, 2001, p. 456).

Nesse ponto, falando da herança indígena de Riobaldo, fica difícil não nos confrontarmos com outro problema: a antropofagia. Quando é lançada, a obra surge em um contexto em que o Manifesto Antropófago (ANDRADE, 1928) já está bastante difundido na mentalidade cultural brasileira. Até que ponto Riobaldo é antropófago? Como tudo no romance, ele é e não é. Riobaldo é antropófago porque, a cada nova perspectiva assumida, ele se alimenta dos paradigmas daquela visão de mundo, pois vai adicionando à sua identidade aquelas características da nova posição. Contudo, ele não regurgita ao mundo um material novo, digerido por uma identidade brasileira, já que quanto mais ele se apropria dos elementos desse emaranhado discursivo que é o sertão, mais sua identidade se torna volátil, uma vez que vive essa constante mudança. Portanto, ainda que narre sua história, ainda que “vomite” para o mundo essa matéria que o forma, ele não “digeriu” isso propriamente, ou seja, não compreendeu como matéria de uma formação. Por isso, o jagunço é antropófago, mas também não é: tudo muito misturado.

A língua tupinambá, como é comum nas culturas ameríndias, distinguia entre a narração de eventos pessoalmente experimentados pelo locutor e aqueles ouvidos de terceiros. Minha experiência com os Araweté, povo tupi que apresenta numerosas afinidades com os Tupinambá – inclusive na centralidade da figura dos xamãs como formuladores e divulgadores do saber cosmológico -, inclina-me a tomar as declarações do tipo “assim dizem nossos pajés” como fórmulas citacionais que marcam uma relação não-experimental do locutor com o tópico do discurso. (CASTRO, 2011, p. 215).

Riobaldo é esse pajé narrador, ele viveu histórias, mas também conhece outras de que não participou, se colocando entre os dois narradores clássicos de Benjamim (2012). Ele é

aquele que viu e narra, mas ele também não é só a fonte do saber e conhecimento, sua narração é como o entrevir que Bloom (2010) aponta para algumas obras de Shakespeare: Riobaldo narra para se escutar e, assim, talvez se entender. Ele está entre posições, mas não em um processo de “caminhada”, de um ponto ao outro, mas transitando entre elas, acumulando experiências, ele vai e volta, infinitamente. Mesmo os nomes, ele diz que nenhum apelido pegou com ele – “E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim: primeiro, *Cerzidor*, depois *Tatarana*, lagarta-de-fogo. Mas firme não pegou. Em mim, apelido quase que não pegava. Será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feitio?” (ROSA, 2001, p. 179). – apesar de assumir diversos nomes durante a narrativa, que representam seus momentos, mas mesmo eles são revertidos para, novamente, tornar-se Riobaldo, o nome de batismo que faz referência às metáforas líquidas. E por que tudo isso?

"Riobaldo é apenas o Brasil", disse Rosa em célebre entrevista — afirmação que, por si só, relança a polêmica quanto a se saber se, enfim, em Rosa, o salto do sertão para o mundo é imediato ou se, ao contrário, ele passa por uma mediação essencial, que é o Brasil. Observando o regime do limite que vige no livro, talvez vejamos que ambas as posições estão certas e erradas ao mesmo tempo. É inerente à formação supressiva, própria ao regime do limite, que ela ponha a mediação no e pelo mesmo movimento em que a subtrai. Assim, é certo que o Grande sertão passa pela mediação do Brasil, mas é igualmente certo que, nele, a mediação é a imediatidade. Esse movimento é o mesmo que move a balsa hipnótica que prende o leitor, assim como é no seu ritmo que bate o esquisito coração metafísico da obra. (PASTA JUNIOR, 1999, p. 70).

O argumento levantado por Pasta Junior é central aqui. Se Riobaldo é o Brasil, ou, Riobaldo é o mundo, como ele se relaciona com esse mundo? Precisamente meu argumento é que da forma do xamã. Ser o xamã é ter uma atitude científica com esse mundo, lidar com ele de maneira a assumir a perspectiva do outro como sujeito. Em outras palavras, Riobaldo é factível porque, apesar de viver em um momento que está entre a tradição e a modernidade, e de estar no momento de transição, em que um modelo de sociedade está ficando para trás, a forma como ele se relaciona com esse mundo é a do xamã: “Eu diria que o que move o pensamento dos xamãs, que são os cientistas de lá, é o contrário. Conhecer bem alguma coisa é ser capaz de atribuir o máximo de intencionalidade ao que se está conhecendo.” (CASTRO, 2008, p. 41), conhecer a intencionalidade do outro, entender, somente, é o que move Riobaldo. Entender quem ele é e que mundo é esse, mas entender é um jogo *muito perigoso*, e viver, para Riobaldo, é entender, porque, se ele não entender, nunca poderá ter a segurança da identidade; porém, ao mesmo tempo, o homem moderno não pode conquistar a compreensão que ele procura.

O impulso modernizante, em qualquer de suas formas, significa a crítica compulsiva da realidade. A privatização do impulso significa a compulsiva auto-crítica nascida da desafeição perpétua: ser um indivíduo de jure significa não ter ninguém a quem culpar pela própria miséria, significa não procurar as causas das próprias derrotas senão na própria indolência e preguiça, e não procurar outro remédio senão tentar com mais e mais determinação. (BAUMAN, 2001, p. 47 – 48).

Riobaldo ainda convive com um problema, ao migrar entre as perspectivas arcaicas e as atuais, ele acaba sendo formada por ambas, ambas são misturadas nele. Isso gera a questão de que ele não consegue nem ter a certeza de sua responsabilidade por suas derrotas, mas também não consegue assumir suas vitórias.

A vida de quem escolhe será sempre uma bênção mista, porém, mesmo se (ou talvez porque) a gama de escolhas for ampla e o volume das experiências possíveis parecer infinito. Essa vida está assolada pelos riscos: a incerteza está destinada a ser para sempre a desagradável mosca na sopa da livre escolha. (BAUMAN, 2001, p. 103).

Isso reflete a sua pergunta da existência do diabo, pois se ele não existe, seus atos são sua responsabilidade e, portanto, sua identidade está garantida, mas se ele existe, o protagonista não teve poder sobre suas decisões e, portanto, sua identidade fica em risco. A ambivalência da obra faz com que as duas afirmativas sejam verdades, prendendo Riobaldo na angústia eterna da dúvida, que nada mais é que a angústia desse novo homem moderno.

Como dizem Zbyszko Melosik e Tomasz Szkudlarek em seu interessante estudo de problemas da identidade,* viver em meio a chances aparentemente infinitas (ou pelo menos em meio a maior número de chances do que seria razoável experimentar) tem o gosto doce da “liberdade de tornar-se qualquer um”. Porém essa doçura tem uma cica amarga porque, enquanto o "tornar-se" sugere que nada está acabado e temos tudo pela frente, a condição de "ser alguém", que o tornar-se deve assegurar, anuncia o apito final do árbitro, indicando o fim do jogo: "Você não está mais livre quando chega o final; você não é você, mesmo que tenha se tornado alguém” Estar inacabado, incompleto e subdeterminado é um estado cheio de riscos e ansiedade, mas seu contrário também não traz um prazer pleno, pois fecha antecipadamente o que a liberdade precisa manter aberto. (BAUMAN, 2001, p. 74).

Ao se arriscar na perspectiva do outro ele tem o problema da possibilidade da entrega total, de não restar nada de nós mesmos, mas é exatamente aí que está a habilidade do xamã, o xamã é aquele que não se entrega, que volta para contar: “Compadre meu Quelemém nunca fala vazio, não subtrata. Só que isto a ele não vou expor. A gente nunca deve de declarar que aceita inteiro o alheio – essa é que é a regra do rei!” (ROSA, 2001, p. 48). Riobaldo sabe que a entrega completa é abrir mão do fundamental, do que ele é. Ele é um xamã. O protagonista, em certo sentido do tema, é um cientista social, ou um antropólogo, está tentando entender a alma humana, por isso, talvez, o perguntar constante, a tentativa da confirmação de que não

há nada além daquilo que é humano, pois ele se questiona se há espaço para essas credences, como bem percebeu Dacanal, na nova ordem do mundo moderno. “O equivalente funcional do xamanismo indígena é a ciência” (CASTRO, 2008, p. 45), ao alinhar os improváveis xamã e cientista, Viveiros de Castro constrói uma nova forma de ver a modernidade, em que o próprio futuro é o Brasil. Ao construir isso, em contraste com o que foi dito por Pasta Junior (1999) e Candido (2002), a minha proposição é que podemos ler Riobaldo como alegoria da modernidade. Para poder analisar melhor o personagem seria necessário, portanto, buscar conceitos da sociologia:

O que todas essas características dos fluídos mostram, em linguagem simples, é que os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluídos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluídos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a muda-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluídos, deixar o tempo de fora seria um grave erro. Descrição de líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas. (BAUMAN, 2001, p. 8).

A modernidade, segundo Bauman, é líquida, ou seja, ela não é, ela está. Só podemos analisá-la em função do tempo, o que ela está agora. Ela é transitória, assim como o próprio Riobaldo, e é ele quem será capaz de navegar nessa liquidez, para nos contar, afinal um dos narradores de Benjamin (2012) não é justamente o marinheiro? Mas ele também está na fazenda, esperando o “doutor”, para contar sua história, e inveja a instrução formal, e conta, também, da posição do agricultor, conhecedor da tradição.

Meu argumento, aqui, pode parecer forçado, afinal se baseia em uma ideia de que a visão de mundo de Riobaldo seja a visão do xamã. É preciso, portanto, modalizar, para que os argumentos possam ficar confortáveis entre si. Primeiro, é preciso dizer que não necessariamente Guimarães Rosa estivesse consciente de que construía um personagem com uma visão especificamente como a do xamã, mas nem interessa, o que importa é que existe uma coerência nessa visão e que pode ser aproximada com a proposição da posição do xamã de Viveiros de Castro nas comunidades ameríndias.

Os seres humanos não mais "nascem" em suas identidades. Como disse Jean-Paul Sartre em frase célebre: não basta ter nascido burguês - é preciso viver a vida como burguês. (Note-se que o mesmo não precisaria ser nem poderia ser dito sobre príncipes, cavaleiros ou servos da era pré-moderna; nem poderia ser dito de

modo tão resoluto dos ricos nem dos pobres de berço dos tempos modernos). Precisar tornar-se o que já se é é a característica da vida moderna - e só da vida moderna (não da “individualização moderna” a expressão sendo evidentemente pleonástica; falar da individualização e da modernidade é falar de uma e da mesma condição social). (BAUMAN, 2001, p. 40 – 41).

Ao assumir esses diversos papéis, Riobaldo transita e aprende com ele, vai construindo sua identidade líquida, que vai se adequando às necessidades do momento. Nesse movimento de autoconstrução ele vive a vida do homem moderno e, portanto, torna-se moderno: “Ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de parar e ainda menos capaz de ficar parado”. (BAUMAN, 2001, p. 37). Isso vai criando o Riobaldo que conhecemos, que não consegue se estabilizar em nenhum momento, mesmo na fazenda ele procura o movimento, retornando a sua narrativa, como modo de retomar sua autoconstrução, sempre guiada pela pergunta “quem sou eu”, disfarçada sob o “diabo existe?”. Parece-me, no entanto, um elemento crucial da narrativa esse movimento “ondular” de Riobaldo.

Todos e cada um dos gestos de Riobaldo, como narrador e personagem, vêm da experiência dessa fórmula. Assim é que ele se "forma" passando no seu outro — ele vem a ser sendo outro —, o que lhe dá a sua conhecida feição de metamorfose contínua, de passagem abrupta de um pólo a outro, de um bando a outro, de uma convicção a outra, de um caráter a outro e, mesmo, emblematicamente, de um sexo a outro — replicação de reversibilidades que constitui a matriz de sua pergunta necessariamente obsessiva e necessariamente sem resposta. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 64).

Assim como as ondas, o protagonista narrador “vai e vem”, em um movimento constante, dentro do plano da narrativa vemos o movimento, para um lado e para outro (para Zé Bebelo, para Joca Ramiro, por exemplo), já no plano da narração (na fazenda, contando a história ao doutor) ele parece constante; se no plano da narrativa ele é como as ondas, no plano da narração ele é o oceano, e tudo é oceano. Contudo, ao mergulhar na narrativa, Riobaldo presentifica o passado, mantendo o poder das correntezas líquidas das ações no plano aparentemente estável da narração. Assim, Riobaldo mantém a coerência consigo mesmo, há um sentido em suas ações e a proposição que faço é que esse sentido pode ser visto como uma intuição, talvez, de Guimarães Rosa do próprio momento moderno, que teria que aprender a fazer coexistir o avanço urbano e tecnológico com as tradições, que já começavam a morrer.

No seu caso, metamorfose incessante e retorno do mesmo não se excluem, mas aparecem como faces complementares de um mesmo regime — o da formação como supressão ou, se se quiser, o da má infinidade, em que a mutação incessante das formas é um movimento sem resultado, fluxo contínuo e mutante,

porém baldado, tal como se exprime já no nome mesmo da personagem — o Riobaldo. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 64).

O segundo ponto que, a meu ver, necessita ser esclarecido é simples: aponto o personagem narrador como um xamã, elemento típico da cultura ameríndia, segundo as classificações de Eduardo Viveiros de Castro (2008), mas ele não é um índio. Será? O que é ser índio? Se ser índio é ser aldeado, colocar cocar e fazer dança ritual, então Riobaldo não é índio, mas se ser índio no Brasil não pode mais ser limitado apenas por isso, afinal, nesse Sertão não há mais índio aldeado, o que é um índio afinal?

1.2 Riobaldo Índio: onde deixei meu cocar?

O que define um índio? Essa questão norteou meu último parágrafo e pretendo discorrer sobre ela nesta seção. Viveiros de Castro já questionou isso também e acho pertinente começar com uma citação famosa dele:

Permitam-me incorrer em um exagero heurístico. Eu direi que no Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. Acho que o problema é “provar” quem não é índio no Brasil. Resposta política à resposta (isto é, à pergunta) política que se oferece ao antropólogo. (CASTRO, 2008, p. 146).

O problema que se coloca ao antropólogo é o mesmo que se coloca aqui para definir Riobaldo como índio. A resposta de Viveiros de Castro é quase um golpe retórico para escapar de uma pergunta problemática, como se define se alguém é índio. Não existe uma tabela objetiva, em que você tem um índice de “indianidade”: “Usar cocar vale três pontos, se pintar mais cinco etc.”. “Em redor de um mito universal, Guimarães Rosa conseguiu edificar uma obra de valor universal com elementos indígenas”. (RÓNAI, 2011, p. 19), não há como definir isso de forma objetiva, até porque o mundo do índio não está pautado nessa objetividade que nós vivemos (ou tentamos viver) em nossa sociedade, quando digo nós, quero dizer o ocidental.

Nosso objetivo político e teórico, como antropólogos, era estabelecer definitivamente – não o conseguimos; mas acho que um dia vamos chegar lá – que índio não é uma questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha, algo de aparente e evidente nesse sentido estereotipificante, mas sim uma questão de “estado de espírito”. Um modo de ser e não um modo de parecer. (CASTRO, 2008, p. 135 – 137).

A minha proposição principal é essa, o índio é um modo de ser, um modo de ver o mundo, portanto caracterizar Riobaldo como xamã é, em certa medida, defini-lo como índio.

No entanto existem na obra alguns elementos que ajudam a definir Riobaldo como índio a partir de outros paradigmas.

Adiante? Conto. O seguinte é simples. Minha mãe morreu – apenas a *Bigrí*, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza. Mas uma tristeza que todos sabiam, uma tristeza do meu direito. De desde, até hoje em dia, a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. (ROSA, 2001, p. 153).

A começar pelo nome da mãe de Riobaldo, *Bigrí*. Apesar de não saber definir exatamente a origem do nome, não é um nome típico de origem europeia. Sendo um nome “diferente”, podemos conjecturar que fosse um nome indígena, até mesmo Riobaldo não é um nome comum. Apesar de ser apenas um elemento, que não pode sozinho sustentar um argumento, lembro: estou apenas formulando a ideia para construir melhor o argumento, pois a base é a de que viver pela perspectiva do xamã é ser índio⁷.

Outro elemento de que podemos falar é sobre a aparência. Em nenhum momento Riobaldo se descreve, até porque não faz sentido, tendo em vista que ele está narrando para o doutor, que o vê o tempo todo. Mas como aparentaria ser Riobaldo? Ele é branco, pardo, negro? Minha proposição é que Riobaldo é um mameluco, mas como defender isso sem a descrição?

Pela descrição, nós notamos o que é diferente, em nenhum momento do *Grande Sertão: veredas* há uma menção à cor de algum personagem para anunciar que ele é pardo, pois não precisamos dizer o que é o padrão, o que é o “normal”, a maioria dos personagens são pardos (mamelucos), o diferente é que chama a atenção: “Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais” (ROSA, 2001, p. 248). A descrição de Otacília como branca é, de certa maneira, a notação de que o branco não é o padrão, não é o que ele está acostumado a ver, ela é a diferente. “Só Candelário. Esse era alto, trigueiro azul, quase preto, com bigode amarelecido. Homem forçoso, homem de fúria.” (ROSA, 2001, p. 308), e aqui temos a marca da diferença também, Só Candelário é descrito “como azul, quase preto”, portanto também é diferente, em alguma medida, dos demais.

Pode-se argumentar que é uma hipótese pouco defensável, baseado apenas na descrição dos personagens outros (Otacília e Só Candelário), mas também é verdade a falta de descrição de personagens que sejam pardos é no mínimo curiosa e pode ser uma solução

⁷ O conceito de xamã, parece-me, está, no imaginário dos ocidentais, muito mais ligado à cultura da Ásia e da Europa do que propriamente à brasileira. Contudo, Castro (2008) utiliza o termo xamã e não pajé (ou outro assemelhado), e esse é o motivo de sua escolha neste escrito.

estética para o problema da falta de legitimidade para a autodescrição de Riobaldo. Todavia, serve essa minha hipótese ao menos para adicionar mais elementos à tese de Riobaldo índio. A falta de um “cocar”, como elemento pitoresco, é apenas um dado a adicionar, mas, como é impossível de não lembrar, Machado de Assis (1959) já tinha dado a resposta para isso. Em seu famoso ensaio, conhecido como *Instinto de Nacionalidade*, Machado afirma que não é necessário escrever sobre coisas como papagaio, árvore e, por que não, “cocar”, para falar de uma perspectiva de Brasil, pois a nacionalidade é um *sentimento íntimo* do qual não conseguimos nos “livrar”.

2 PESSOAS DE PAPEL: BARQUINHOS A NAVEGAR

Este capítulo é dedicado aos grandes chefes da obra. No terceiro capítulo da primeira parte fiz um comentário em que liguei cada um dos chefes a um conceito que o define – Joca Ramiro, lealdade; Medeiro Vaz, honra; Joãozinho Bem-Bem, coragem; Titão Passos, sensatez; Sô Candelário, orgulho; Ricardão, cobiça; Hermógenes, guerra; Zé Bebelo, ambição –, vamos desenvolver melhor essa ideia, de modo a mostrar sua importância no contexto da obra.

Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro – grande homem príncipe! – era político. Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Sô Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só por via deles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. Antônio Dó – severo bandido. (ROSA, 2001, p. 33).

Nas primeiras páginas, Riobaldo faz um sumário de alguns dos chefes e cita pelo que ele se lembra deles. O leitor já deve ter percebido que minhas relações não fecham perfeitamente com as de Riobaldo. Isso se deve mais ao modo como esses chefes lideram do que pela relação com o protagonista. É importante entender que, em geral, os grandes chefes estarão ligados ao contexto que venho chamando de arcaico aqui, desse sertão pré-moderno. Suas mentalidades são cristalizadas em padrões antigos. O primeiro dos chefes a ser analisado é Joca Ramiro, sua característica, lealdade, também foi sua ruína. “Eu sabia que ele, a bem dizer, só guardava memória de um amigo: Joca Ramiro. Joca Ramiro tinha sido a admiração grave da vida dele: Deus no Céu e Joca Ramiro na outra banda do Rio. Tudo o justo”. (ROSA, 2001, p. 52), para Riobaldo Joca Ramiro é uma espécie de deus encarnado na terra. Ao longo da obra, com os retornos ao passado e os avanços da narrativa, podemos entender como ele assume essa posição e vemos que até Riobaldo desconfiou dele antes de permitir que ele ascendesse a essa posição em seu imaginário, como nada é absoluto em GSV, entendemos que essa admiração, no entanto, é recheada de desconfiança. Apesar da extrema confiança que Diadorim deposita no chefe, que depois descobrimos que é seu pai – “Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai... – ele disse – não sei se estava

pálido muito, e depois foi que se avermelhou. Devido o que, abaixou o rosto, para mais perto de mim”. (ROSA, 2001, p. 54) –, ele(a) sofre com a característica definidora do progenitor.

Joca Ramiro tem acima de tudo lealdade aos amigos. Essa lealdade é tanta que, apesar de ser um político, ele sempre parte para as grandes batalhas, pois sendo leal a todos, é o elemento que unifica tantos chefes díspares. Sua lealdade aos valores arcaicos do sertão é tanta que ele precisa deixar um herdeiro homem para assumir sua coroa de líder dos chefes, quando ele se for, para isso sacrifica a própria filha, transformando-a em homem, travestindo-a para substituí-lo. Essa é a hipótese que levanto para explicar porque Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins se torna Reinaldo e Diadorim, porque ela se torna homem. É importante dizer que essa é apenas uma hipótese que se encaixa em minha leitura, mas não passa de uma especulação, afinal, na obra, não há como chegar a uma conclusão definitiva sobre isso, em verdade não há como chegar a uma conclusão definitiva sobre nada, afinal o livro é ambíguo e cíclico.

Essa lealdade do chefe rende-lhe as boas relações com os fazendeiros e políticos, seu nome é admirado por toda parte, pois sabe-se que ele é um homem confiável e que preza os valores do sertão: “Meu padrinho escutava, aprovando com a cabeça. Mas para quem ele sempre estava olhando, com uma admiração toda perturbosa, era para o chefe dos jagunços, o principal. E o senhor sabe quem era esse? Joca Ramiro! Só de ouvir o nome, eu parei, na maior suspensão”. (ROSA, 2001, p. 132). O sincero respeito de todos por Joca Ramiro é sensível e fruto desse atributo que o define.

Tanto gabado elogio que não me mudou, não me fez. Descareci. Experimentando o homem, só aproveitei foi para uma deixa: - “Joca Ramiro...” – eu disse, com uma risadinha minha velhaca, que entre dois podia pegar qualquer incerto significado. E me esperei. Mas o Hermógenes se saiu em só dizer, sério, confioso: que Joca Ramiro era maludo capitão, vero, no real. Sonsice do Hermógenes? Não, senhor. Sei e vi, que o sincero. (ROSA, 2001, p. 247).

Se o respeito de Hermógenes é sincero por Joca Ramiro, uma questão se coloca, por que ele mata o “maludo capitão”? Não há resposta direta no livro, assim como a condição de por que Maria Deodorina é transformada em homem. A única maneira de chegar a essa resposta é analisar a estrutura da obra e, a partir desse olhar, construir uma resposta que seja coerente com a análise. Fica a questão, por que alguém mataria, e Riobaldo chega a questionar como, um chefe de tão “alta estirpe”:

E Joca Ramiro. A figura dele. Era ele, num cavalo branco – cavalo que me olha de todos os altos. Numa sela bordada, de Jequié, em labores de preto e branco. As rédeas bonitas, grossas, não sei de que trançado. E ele era um homem de largos

ombros, a cara grande, corada muito, aqueles olhos. Como é que vou dizer ao senhor? Os cabelos pretos, anelados? O chapéu bonito? Ele era um homem. Liso bonito. Nem tinha mais outra coisa em que se reparar. A gente olhava, sem pousar os olhos. A gente tinha até medo de que, com tanta aspereza da vida, do sertão, machucasse aquele homem maior, ferisse, cortasse. E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. Uma voz sem pingo de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava. (ROSA, 2001, p. 264).

A resposta não é fácil, mas como veremos, o que proponho é que o próprio Joca Ramiro é culpado, como indiquei no terceiro capítulo da primeira parte. Constantemente, os chefes são substitutos para os pais dos jagunços todos, chamando-os de filhos. Embora o “príncipe” e “imperador em três alturas” tenha sacrificado a feminilidade da própria herdeira, em nome desses outros filhos, que representam os valores do Sertão, ele ainda guarda um carinho especial por ela, concedendo “obséquios” ao escolhido dela:

- “Este aqui é o Riobaldo, o senhor sabe? Meu amigo. A alcunha que alguns dizem é *Tatarana...*” Isto Diadorim disse. A tento, Joca Ramiro, tornando a me ver, fraseou: “Tatarana, pelos bravos... Meu filho, você tem as marcas de conciso valente. *Riobaldo...* Riobaldo...” Disse mais: - “Espera. Acho que tenho um trem, para você...” Mandou vir o dito, e um cabra chamado João Frio foi lá nos cargueiros, e trouxe. Era um rifle reiuno, peguei: mosquetão de cavalaria. Com aquilo, Joca Ramiro me obsequiava! Digo ao senhor: minha satisfação não teve beiras. (ROSA, 2001, p. 265).

Com esse presente, Joca Ramiro mostra que recompensa a lealdade da filha, mas também todos aqueles que se mantêm leais ao grupo. Sua palavra e sua força são tão fora dos padrões dos homens comuns com quem Riobaldo está acostumado a encontrar, que ele nem enxerga o outro como parte deste mundo, é como se ele fosse de outro: “Assim era Joca Ramiro, tão diverso e reinante, que, mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido”. (ROSA, 2001, p. 326). Joca Ramiro é muito simples, ele é todo o chefe de jagunços, não há outras dimensões, a meu ver, exploradas no personagem, isso o iça para fora do plano dos simples mortais; ele é, portanto, uma espécie de chefe arquétipo para quem os valores do Sertão não devem ser questionados. Portanto, sua palavra valerá sempre mais que a dos outros, pois, a partir dela, temos a certeza de que os valores do Sertão estão defendidos, ele é como um fiador moral daquele universo particular, daquela comunidade.

Com a mesma solenidade, Diadorim rejeitará as dúvidas de Riobaldo quanto à bondade de Joca Ramiro, recorrendo às metáforas do neoplatonismo cristão (o paralelismo que identifica a maior beleza e valentia com a maior bondade) e ao vocabulário feudal faz do chefe uma instância quase divina: “imperador em três alturas”, onisciente e onipotente. (ROSENFELD, 2006, p. 251).

Quando Riobaldo duvida da bondade de Joca Ramiro, ele não está duvidando exatamente de que ele é boa pessoa, mas como, na simplificação que fez no terceiro capítulo da primeira parte, há, em algum nível, uma identificação entre moralidade e bondade no sertão, o que Riobaldo está questionando é se Joca Ramiro é tão moral quanto dizem. Riobaldo questiona, porque não há como uma pessoa de verdade ser dessa maneira, não cometer erros, não se atralhar, isso é impossível, em seu mundo psicológico já inundado pela liquidez. Como Joca Ramiro parece confirmar que sua ética é completamente comprometida com a moral do grupo, ele é retirado do âmbito dos jagunços comuns e comparado a uma espécie de encarnação de um deus (por isso pode ser pareado com Cristo). Entretanto, Riobaldo estava certo, em GSV não há uma personagem que seja pura: as decisões de Joca Ramiro entram em conflito com a ética de Hermógenes, para quem a guerra controla tudo, e, portanto, com a moral do grupo como um todo. Ao não matar Zé Bebelo, logo, ao negar a Hermógenes o fulgor da guerra, Joca Ramiro nega algo que para o “pactuário” faz parte dessa moral e, assim, causa o rompimento do grupo, pois acaba traindo, na visão de Hermógenes, a característica que o definia como chefe, a lealdade. É por isso que Hermógenes e Ricardão se veem na necessidade de matar o chefe, pois ele não representa mais a lealdade em relação ao grupo como um todo, mas apenas a uma parte dele, sendo assim não há mais o grande grupo e o assassinato é necessário para marcar o rompimento com a lógica anterior. Hermógenes exigia uma vida, para sua lógica de guerra, não sendo a de Zé Bebelo, tomou a de Joca Ramiro, como uma espécie de demônio que exige um sacrifício, mas ao mesmo tempo, ele é vítima do chefe, que o traiu, apesar de dever a lealdade a ele.

Chefe nosso, Medeiro Vaz, nunca perdia guerreiro. Medeiro Vaz era homem sobre o sisudo, nos usos formado, não gastava as palavras. Nunca relatava antes o projeto que tivesse, que marchas se ia amanhecer para dar. Também, tudo nele decidia a confiança de obediência. Ossoso, com a nuca enorme, cabeça meia baixa, ele era dono do dia e da noite – que quase não dormia mais: sempre se levantava no meio das estrelas, percorria o arredor, vagaroso, em passos, calçado com suas boas botas de caititú, tão antigas. Se ele em honrado juízo achasse que estava certo, Medeiro Vaz era solene de guardar o rosário na algibeira, se traçar o sinal-da-cruz e dar firme ordem para se matar uma a uma as mil pessoas. Desde o começo, eu apreciei aquela fortaleza de outro homem. O segredo dele era de pedra. (ROSA, 2001, p. 46 – 47).

Medeiro Vaz, o “Rei dos Gerais”, é o único chefe que parece, para Riobaldo, rivalizar com Joca Ramiro em tamanho. Tudo nele lembra realmente as figuras reais, seu tamanho e porte, como um touro, ele domina os campos. Ele abandona sua herança, sua tradição, para sair pelo Sertão, honrando os bons costumes, não sem antes destruir tudo o que o segurava a terra.

[...] –“ Vai, então, e no caminho não morre!” A ser que Medeiro Vaz, por esse tempo, já acusava doença a quase acabada – no peso do fôlego e no desmancho dos traços. Estava amarelo almecegado, se curvava sem querer, e diziam que no verter água ele gemia. Ah, mas outro igual eu não conheci. Quero ver o homem deste homem!... Medeiro Vaz – o *Rei dos Gerais*... (ROSA, 2001, p. 80).

Mais próximo aos homens em geral, Riobaldo chegou a integrar seu bando (diferente de Joca Ramiro, cujo mando Riobaldo só conheceu por terceiros e em batalha decisiva, mas não no dia a dia). O abandono do chefe da terra lembra um pouco o chamado à jornada transformadora do monomito, o que o aproxima ainda mais das figuras épicas (dos arquétipos arcaicos) e, por consequência, dos heróis de cavalaria, com quem guarda semelhança louvável. Teria escolhido Riobaldo para substituí-lo na liderança, no momento em que morria – “Medeiro Vaz morreu, naquele país fechado. Nós chegamos em tempo”. (ROSA, 2001, p. 94). –, mas o protagonista nega o “chamado” do chefe, em um ato simbólico que parece significar a negação do mundo arcaico do mito, em que o herói é chamado à aventura por forças externas, escolhidos em condições desafiadoras. Riobaldo só assume o papel de herói em suas condições, mais tarde, depois do rito de passagem que simbolizou o pacto, ou seja, escolheu seu próprio caminho, como um homem moderno, por meio de um rito que é exemplar das formas narrativas arcaicas. Tudo é muito misturado. Apesar de negar-se a aceitar o “chamado” Riobaldo reconhece um grande homem no chefe:

Medeiro Vaz, retratal, barbaça, com grande chapéu rebuçado, aquela pessoa sisuda, circunspecto com todas as velhices, sem nem velho ser. Cujo eu me disse: - “É bom homem...” E ele beijou a testa de Diadorim, e Diadorim beijou aquela mão. A um assim, a gente podia pedir a benção, se prezar. (ROSA, 2001, p. 324).

Diferentemente do que acontece com Joca Ramiro, Riobaldo não questiona tanto Medeiro Vaz, isso se deve ao fato dele não ser traçado como perfeito, acima dos homens, pelos outros, ele é apenas um homem comum, apesar de estar no “hall” dos chefes épicos, que merecem o respeito. Riobaldo, como o típico homem moderno, sempre acaba questionando tudo que se apresenta como superior aos homens, como uma entidade suprema. Medeiro Vaz é um grande homem, mas não deixa de ser um homem, o que, na prática, não é o mesmo que Joca Ramiro, que é tratado, como já dito, como uma espécie de deus encarnado.

Medeiro Vaz dedica-se à luta empurrado por um obscuro sentimento messiânico ao qual ele sacrifica suas terras, sua fazenda e seu bem-estar pessoal. Sua atitude enquadra-se bem nos gestos de uma fé autêntica, porém algo exaltada e “extravagante” (como diria Euclides da Cunha), que se adapta à figura medieval da *imitatio Christi*: reiteração simbólica do sofrimento crístico como modo de resgate universal. (ROSENFELD, 2006, p. 289).

O sofrimento da morte desse chefe relembra a agonia de um Cristo crucificado, ou seja, o sacrifício humano, a face mundana do “filho de deus”, isso o coloca entre nós, apesar de ser uma criatura venerável. Mesmo após sua morte, sua intenção foi a de, com honra, indicar por qual caminho deveriam ir os seus “filhos”, escolher seu herdeiro, mas não teve força, “a morte pôde mais” (ROSA, 2001, p. 95).

E as descrições que deu foram de todas as piores. Sô Candelário? Morto em tiroteio de combate, metralhadoras tinham serrado o corpo dele, de esguêlha, por riba da cintura. O Alípio, preso, levado para a cadeia de algum lugar. Titão Passos? Ah, perseguido por uma sodadesca, tivera de se escapar para a Bahia, pela proteção do Coronel Horácio de Matos. (ROSA, 2001, p. 82).

Um a um os chefes que representam esse antigo regime, mais sólido, menos volúvel, vão “caindo”, Riobaldo, quando chefe, assumirá suas características, para ser um líder mais completo, mas mais confuso. Titão Passos, apesar do respeito que Riobaldo sente por ele, não faz parte do grupo dos grandes líderes e, portanto, não gastaremos muito tempo a analisá-lo, pois ele não diz mais sobre a obra. Estruturalmente, parece-me, ele serve para dar um equilíbrio aos “cabo-chefes” do período de Joca Ramiro, pois ele representa a sensatez do jagunço médio, que se guia pelo senso comum daquela comunidade tão particular. Joãozinho Bem-Bem também não será aprofundado, mas por motivo diferente de Titão. Joãozinho faz parte, sem dúvidas, da lista dos grandes chefes, ele é o exemplo em quem Zé Bebelo se espelha como chefe, sua coragem é citada em mais de um momento da obra, mas ele pertence à geração anterior de chefes, quando a obra começa ele já não faz parte do horizonte de Riobaldo, não há experiência entre o narrador e o chefe que representa a coragem jagunça. Ele aprende com o chefe por meio das histórias de outros e não pelo contato direto com ele.

Sô Candelário. Esse era alto, trigueiro azul, quase preto, com bigode amarelecido. Homem forçoso, homem de fúria. Mandou que mandava. Em hora de fogo, pulava à frente de todos, bramava o burro. Tomou a chefia geral, debaixo dele o Hermógenes parecia um diabo coitado. Sô Candelário era o para enfrentar Zé Bebelo. Salvante que seria para tudo. Se apeou, ficou um demorado tempo de costas para a gente. (ROSA, 2001, p. 256).

Representante do orgulho, Sô Candelário faz parte do grupo dos grandes chefes. Seu porte lembra o de um guerreiro épico, pronto para tomar a frente dos combates. Cada um dos grandes chefes com quem Riobaldo convive parece assumir uma feição de escolhido: Joca Ramiro é o príncipe, “touro negro na tempestade”; Medeiro Vaz é o Rei dos Gerais; Sô Candelário é o “rei dos ventos”; Hermógenes o pactuário positivo, “tem coisa com o demo”; Ricardão é fazendeiro abastado; Zé Bebelo é a Abelha Branca. O título de rei dos ventos vem a Candelário, porque ele nunca se acalma, sua agitação constante, parece estar sempre

procurando mais horizontes: “Sô Candelário galopava em frente de todos. Se ia – feito o rei dos ventos”. (ROSA, 2001, p. 258). O homem procurava batalhas o tempo todo, mesmo na cena de julgamento de Bebelo, ele sugeriu que se resolvesse tudo pelo combate, ali mesmo, os dois, na faca: “Sô Candelário – como vou explicar ao senhor? Ele era um. Acho que nem dormia, comia o nada, nada, às pressas, pitava o tempo todo. E olhava para os horizontes, sem paciência neles, parecia querer mesmo: guerra, a guerra, muita guerra”. (ROSA, 2001, p. 258 – 259). Isso se deve ao medo da lepra, querendo morrer com o orgulho de ser o homem de batalha que sempre foi e não dominado por uma doença, Candelário procura a morte em batalha e por isso é admirado pelos outros. Lembra muito os heróis dos romances de cavalaria, que querem a honra de morrer em combate, até no desafio a Zé Bebelo esse arquétipo ressoa, pois ele quer um “julgamento por combate”, aquele que sobreviver merece ser absolvido de todos os crimes, se é que houve crime.

Hoje, que penso, de todas as pessoas Sô Candelário é o que mais entendo. As favas fora, ele perseguia o morrer, por conta futura da lepra; e, no mesmo tempo, do mesmo jeito, forcejava por se sarar. Sendo que queria morrer, só dava resultado que mandava mortes, e matava. Dôido, era? Quem não é, mesmo eu ou o senhor? Mas, aquele homem, eu estimava. Porque, ao menos, ele, possuía o sabido motivo. (ROSA, 2001, p. 260).

Apesar de ser um dos grandes chefes, o motivo que leva Sô Candelário a agir como ele age é muito humano e Riobaldo tem muita empatia por isso. A coragem ao enfrentar a morte é uma das características louvadas por esse mundo épico e, por isso, Sô Candelário ascende à posição de grande chefe, mas, ao mesmo tempo, ele só tem essa coragem como fruto de uma morte da qual ele não se orgulha, o que é muito humano. Isso torna o chefe do orgulho muito diferente do da cobiça, Ricardão: “O Ricardão, no exatamente, era quem mandava no Hermógenes. Cochilava fingido, eu sabia. E agora? Que é que tinha mais de ter? Não estava tudo por bem em bem terminado?” (ROSA, 2001, p. 287), Ricardão era quem mandava no Hermógenes, diz Riobaldo. Talvez o leitor ache estranho, quando confrontado com essa frase, o fato de ser este e não aquele considerado o principal culpado pela morte de Joca Ramiro, afinal é o outro que parecia mandar. No entanto, temos que levar dois fatos em consideração, o primeiro é que o interesse de Ricardão sempre foi a acumulação de riquezas, o que a rigor significaria que ele não tinha nenhum interesse em matar Joca Ramiro, que garantia a unidade da comunidade de jagunços, permitindo que ele lucrasse com isso; o segundo é que o traído foi, principalmente, Hermógenes, o que faz com que a vingança seja dele, o que coloca a “máquina de guerra” do Sertão a funcionar novamente. Além disso, é Hermógenes que

Riobaldo deseja, pois ele é o único que parece seguro de sua identidade e, portanto, o único que é “diametralmente” oposto a Riobaldo.

E ele não estava ferido. Caminhou mais. Sendo que – e, aí, foi minha ideia? – ah, não; mas vi que Diadorim, de ódio, ia pular nele, puxar faca. Só fiz fim: num tirtiguarte: atirei, só um tiro. O Ricardão arriou os braços, deu o meio do corpo, em bala varado. Como no cair, jogou uma sua perna para lá e para cá. Como caiu, se deitou. Se deitou, conforme quase não estivesse sabendo que morria; mas nós estávamos vendo que ele já morto estava. (ROSA, 2001, p. 574).

Mesmo a morte de Ricardão não tem a carga de dramaticidade dos outros chefes, ocupa apenas um parágrafo com seus instantes finais, o que parece indicar que o personagem não merecia tanta atenção, do ponto de vista de importância para a estrutura básica da obra, quanto outros, cuja morte foi mais explorada. A morte de Ricardão já anunciava o futuro da batalha entre Diadorim e Hermógenes, aqui Riobaldo foi capaz de intervir. Ricardão foi “pego” sozinho, apesar de quase sempre acompanhar o “pactuário”: “Dos lados, ombreavam com ele dois jagunções; depois eu soube – que seus segundos. Um, se chamava Ricardão: corpulento e quieto, com um modo simpático de sorriso; compunha o ar de um fazendeiro abastado. O outro – Hermógenes – homem sem anjo-da-guarda”. (ROSA, 2001, p. 132). O “homem sem anjo-da-guarda” é que é importante para estrutura, por se tratar do inalcançável para Riobaldo, o homem com uma inteligência já moderna, ele serve como contraponto ao protagonista, seu “nêmesse” escolhido. “Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim”. (ROSA, 2001, p. 33), Hermógenes nasceu “tigre, assassim”, portanto ele não sofreu as transformações que Riobaldo sofreu, isso mostra o traço que os distancia fundamentalmente.

[...] em endemoninhamento ou com encosto – o senhor mesmo deverá de ter conhecido diversos, homens, mulheres. Pois não sim? Por mim, tantos vi, que aprendi. Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro, o Muitos-Beiços, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes... Deles, punhadão. (ROSA, 2001, p. 25 – 26).

Hermógenes não só é mau, como podemos ver há uma série de personagens que são ligados aos “impulsos primitivos” do ser humano, mas o actuário “nasceu assassino”, ou seja, na visão de Riobaldo ele parece ser imune àquilo que mais lhe dá medo, as mudanças. Ele tem medo dessas transformações, porque elas colocam uma incerteza sobre a existência de sua própria identidade, o que, como já foi dito, gera uma angústia no personagem.

Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz – o senhor sabe, Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé de vento, sem razão, e arre se comparece uma porca

com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Côxo – toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas!... “*O Hermógenes tem pautas...*” Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes – demônio. Sim só isto. Era ele mesmo. (ROSA, 2001, p. 64).

Ao ir ao pacto, Riobaldo tenta se confrontar com Hermógenes, se assinasse o pacto ele estaria salvo das mudanças, confirmaria que há uma “alma” e, portanto, que existe o “eu”, acabando com a angústia da dúvida e adentrando de maneira possivelmente irreversível no campo épico, como os demais chefes. Se não aparecesse demônio algum, ele saberia que tudo que ele realizou foi, unicamente, sua responsabilidade e poderia “abraçar” o mundo moderno, sem mais se questionar sobre os problemas do épico, como seus atos seriam unicamente fruto de sua vontade, ele poderia ficar tranquilo, pois na sua morte sua identidade seria garantida. Como o diabo não aparece, mas ele parece ter uma transformação no pacto, nenhuma das hipóteses é impossibilitada, deixando-o com o conflito. Por isso o pacto de Hermógenes e o próprio antagonista são tão importantes para a estrutura narrativa, se não fosse por ele, a ambiguidade que se tornou o pacto de Riobaldo não seria possível.

O senhor entenderá? Eu não entendo. Aquele Hermógenes me fazia agradados, demo que ele gostava de mim. Sempre me saudando com estimação, condizia um gracejo amistoso ou umas boas palavras, nem parecia ser o bedegueba. Por cortesia e por estatuto, eu tinha de responder. Mas, em mal. Me irava. Eu criava nôjo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas. Nem olhei nunca nos olhos dele. Nôjo, pelos eternos – razão de mais distâncias. Aquele homem, para mim, não estava definitivo. (ROSA, 2001, p. 203).

Apesar de Riobaldo assumir o Hermógenes como uma criatura sem transformações, em dado momento da obra, depois ele reverte esse parecer, para que o antagonista não esteja em definitivo. Ao lidar com isso percebemos como até a relação com o outro é reversível na obra e não podemos acreditar que nada é puro em GSV, tudo é misturado e reversível. Apesar de tudo, a figura do “pactuário positivo” representa, em tempos de guerra, um elemento a quem se deve respeito: “Conto que chegou o Hermógenes. A voz do Hermógenes, dando ordens de guerra – já disse ao senhor? – ficava clara e correta; um podia dizer: que até ficava. Ao menos ele sabia aonde ia levar a gente, e o que queria. Deu resumo do traço”. (ROSA, 2001, p. 216). Na batalha não havia liderança como Hermógenes, é essa a leitura que aponto, pois ele representa a guerra, que nada mais é do que as forças de liquefação da sociedade. Hermógenes, portanto, é o “avatar” da guerra, seu pacto é com a destruição de tudo, ele é apenas uma força impulsiva de combate e não pode nunca parar, a não ser quando morto.

Em tudo reconheci: que o Hermógenes era grande destacado daquele porte, igual ao pico do serro do Itambé, quando se vê quando se vem da banda da Mãe-dos-Homens – surgido alto nas nuvens nos horizontes. Até amigo meu pudesse mesmo ser; um homem, que havia. Mas Diadorim era quem estava certo: o acontecimento que se carecia era de terminar com um. (ROSA, 2001, p. 425).

Hermógenes é o único que pode rivalizar com Riobaldo em força (em inventividade é Zé Bebelo o rival do protagonista), por meio desse reconhecimento que o outro acaba sendo o mesmo, por meio da semelhança é que o narrador percebe que eles poderiam até ter sido amigos. Entretanto a existência de Hermógenes é a permanência de uma lógica anterior, que não cabe no sertão, mesmo as forças de liquefação devem assumir novas apresentações, a violência do sertão será, aos poucos, substituída pela violência burocrática (representada pelo julgamento que acaba causando o “crime” do antagonista). Como Hermógenes não poderia mais existir, o próprio julgamento, resolução simbólica da violência, vai acabar causando seu “erro trágico” que o levará à morte pela mão de Diadorim: “O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelos da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só...” (ROSA, 2001, p. 610). Se estivéssemos no plano do mito, completamente, Diadorim nunca poderia ter matado Hermógenes, pois isso era guardado àquele que foi chamado à aventura mítica, mas aqui tudo é misturado, Diadorim “cruza” a linha reservada apenas para os escolhidos, mata Hermógenes e morre como consequência disso, a punição não era para ela, mas para Riobaldo, que não pode escolher de que lado ficar, do mundo moderno, ou do mundo arcaico.

...O diabo na rua, no meio do redemunho... Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios... O diabo na rua, no meio do redemunho... Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado do momento, foi poder imaginar a minha Nossa Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. (ROSA, 2001, p. 611).

A morte de Diadorim é o fim para Riobaldo, qual o sentido de continuar enquanto jagunço se a única razão de ele ter se mantido constante durante tanto tempo no grupo foi o amigo/amor? A morte do outro é a morte do próprio Sertão, em certo sentido. Se Hermógenes era o próprio avatar da guerra, Diadorim era o avatar do Sertão, símbolo desse mundo muito misturado, ambiguidade máximo, na figura da mulher-homem. O antigo regime, representado

pelos grandes chefes tinha acabado, deles, vivo, sobrara apenas Zé Bebelo, que Riobaldo matou simbolicamente, e o próprio Urutu Branco, também morto simbolicamente pela morte de Diadorim. Ao mesmo tempo, ambos estão vivos, adaptando-se a esse novo Sertão. Mesmo a morte é reversível em GSV, se considerarmos que a influência dos grandes chefes ainda os mantinha “vivos”, de alguma maneira, essa seria uma forma de reverter a morte, ainda que provisória. Contudo, em sua narração Riobaldo os revive, ao presentificá-los em seu contar.

Hermógenes simboliza portanto menos um simples inimigo de Joca Ramiro do que uma força natural, um princípio diametralmente oposto ao princípio cultural que Joca Ramiro virá a ser, pelo menos durante o julgamento na Fazenda Sempre Verde. Hermógenes não é um caráter qualquer, porém a figura de “um estado de lei” (GSV, p. 160) – uma lei diametralmente oposta às funções do justiceiro Joca Ramiro. (ROSENFELD, 2006, p. 260).

Apesar de minha leitura e de Kathrin não serem tão semelhantes nesse ponto (a morte de Joca Ramiro não será porque ele representa um estado de lei, mas porque ele trai a “lealdade” que ele deve a seu companheiro), concordamos que é no julgamento que começa o conflito entre os dois grandes chefes. Não haveria outra razão para Hermógenes matar, pelo menos não há nas páginas do livro, um chefe cujo valor é reconhecido por ele.

É importante assinalar, nesse sentido, que nenhuma palavra do romance explica qualquer motivo, razão ou justificativa para a traição de Hermógenes. A única “razão” fornecida pelo texto é dada pela observação que faz Riobaldo da profunda e sincera frustração do Hermógenes privado de uma “boa esfolia”, perda da satisfação “inocente” – animalesca e radicalmente distante de qualquer preocupação ética – que Hermógenes costuma tirar dos seus gestos mortíferos. A missão ordenadora dos chefes míticos - Joca Ramiro e Medeiro Vaz – parece absolutamente incompatível com a “inocência daquela maldade” (GSV, p. 179) que anima subterraneamente a guerra jagunça. (ROSENFELD, 2006, p. 227).

Apesar de haver divergências fundamentais entre minha leitura e a de Kathrin, como já expliquei no último parágrafo, concordamos em dois pontos: (1) não há uma explicação no romance sobre o porquê de Hermógenes ter matado o chefe e (2) que o pactuário é o responsável por agitar a guerra jagunça, ele é uma espécie de “força natural”. Já afirmei isso antes, ele é o próprio avatar desse mecanismo de liquefação que é a guerra entre os jagunços, ele não funciona por meio de um complicado esquema ético, Hermógenes só exige que a guerra continue.

Hermógenes, provocado pelas palavras ambíguas de Riobaldo, afirma “sério” e “confioso” seu reconhecimento do grande chefe (GSV, p. 177). Não é no plano da inveja ou da politicagem que ele se opõe a Joca Ramiro, mas no plano da natureza – ele é a figura de uma alteridade irreduzível e puramente natural. (ROSENFELD, 2006, p. 261).

Ter matado Joca Ramiro não significa que ele não reconheça mais o valor do chefe, ele apenas segue a lógica de sua visão de mundo. Sendo essa força natural, Hermógenes, como os deuses pagãos, exigiu um sacrifício, Zé Bebelo, que não foi dado. No entanto, reduzir o antagonista a apenas isso seria um erro, tudo em GSV é misturado e, portanto, Hermógenes o também é. Em grande parte sua aparente completude é resultado da vontade de Riobaldo de se tornar completo, como ele enxerga o outro, Hermógenes acaba se tornando a alteridade para o protagonista. O antagonista chega a tentar procurar a amizade do narrador, que o recusa, enquanto estava sob sua liderança combatendo o bando de Zé Bebelo. Hermógenes pode, portanto, significar as forças da liquefação, o resultado da busca de alteridade de Riobaldo (que acaba o tornando um igual), representação das pulsões mais básicas do instinto humano, representante de um tempo arcaico do Sertão, em que governava quem tinha força, e muito mais, não podemos limitá-lo a apenas uma ou duas dessas facetas, como faz Kathrin: “Hermógenes não representa apenas um princípio arcaico e anacrônico [...], mas, ao contrário, ele é a figura de uma selvageria atemporal, anti-histórica, inerente a qualquer momento da condição humana”. (ROSENFELD, 2006, p. 293). Em parte esse comentário parece se confrontar com outro, muito mais interessante para a perspectiva que abordo: “Ambivalência, ambigüidade e “confusão” (no sentido de unidade dos contrários) são as marcas da tradição hermogênea – dos cortejos dionísicos, dos carnavais e dos charivaris”. (ROSENFELD, 2006, p. 327 – 328). A força de Hermógenes serve, então, para causar essa confusão, ele é o que coloca sempre em movimento a guerra no Sertão, portanto, a força que mistura tudo, em muitos casos.

Os descendentes de Hermes, os Pãs, Silenos e Sátiros, são metade homens, metade animais: cavalos, bodes e cães, protetores da natureza intocada pela civilização, mas matas virgens, isto é, não-violadas pela mão humana e indomáveis para ela. O aspecto da naturalidade pura e da vitalidade ambivalente – mortífera e geradora de vida – explica por que os lupercas prestam sacrifícios ao deus Fauno, equivalente romano de Pã. (ROSENFELD, 2006, p. 254).

Esse sacrifício (a morte de Zé Bebelo), negado por Joca Ramiro, coloca em movimento as forças de liquefação em direção aos antigos chefes, é nessa falha do “príncipe” que começam a cair, um a um, os antigos líderes arquétipos, que serão substituídos, simbolicamente, por Riobaldo, que pode transitar por todas as suas características definidoras. No entanto, como tudo é reversível, até a posição de chefe do protagonista o é e ele deixa a jagunçagem, para retornar a ela apenas por meio da narração.

Muitas leituras aproximam Zé Bebelo de Riobaldo, indicando-o como o outro necessário, ou uma contraparte estrutural do protagonista. Essa leitura me parece equivocada,

embora eles tenham semelhanças – “Zé Bebelo me alumiou. Zé Bebelo ia e voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensamento da ideia – mas a água e o chão não queriam saber dele”. (ROSA, 2001, p. 326). –, pois ele parece tão “dinâmico” quanto Riobaldo. O chefe, de quem Riobaldo foi professor, é um dos mais misturados, mais próximo da modernidade do que o “arcaico” Hermógenes, ele ainda é um meio-termo entre o pactuário e Riobaldo. Nesse meio termo que, em alguns momentos, Riobaldo encontra um semelhante com quem se comunicar.

[...] até um homem ainda mais perto do comum dos mortais como Zé Bebelo, que "quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou". Sendo de porte menor, Zé Bebelo também é, no entanto, elevado: lembra por vezes em sua inquietação e operosidade o movimento de uma abelha. Estando bem perto da natureza, por um lado, por outro, é um homem da cultura, da ilustração: herói civilizador que quer acabar com o sertão da jagunçagem, trazendo os valores da cidade. Na verdade, não pertence ao mundo mais arcaico dos demais chefes, situando-se quanto a isto no extremo oposto ao Hermógenes, conforme, aliás, o acusam no momento literariamente extraordinário em que é julgado em pleno sertão. A norma civilizada que ele procura introduzir no sertão revela o modelo modernizante que encarna, ocupando constantemente a imaginação de Riobaldo, que o livra da morte e sempre o tem na maior conta, escapando graças a ele, no final, da desorientação em que se mete depois da morte de Diadorim. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 15).

As leituras sobre Zé Bebelo e os comentários produzidos na crítica são, geralmente, muito díspares. Qual é a necessidade dele para a estrutura na leitura que proponho? Primeiramente, não posso assumir que ele seja o extremo o posto de Hermógenes, afinal, embora ele pareça ser uma “racionalidade pura”, ele segue as regras do Sertão, mesmas regras para as quais Hermógenes se curva, mas Riobaldo não. Proponho que Zé Bebelo é guiado pela ambição, seu desejo de poder é o que organiza suas ações pelo Sertão. Sua grande inteligência é sua habilidade, que faz com que ele rivalize com chefes como Joca Ramiro e Medeiro Vaz, cuja liderança ninguém questiona e com Hermógenes, que é, inegavelmente, um guerreiro respeitável.

Zé Bebelo – ah. Se o senhor não conheceu esse homem, deixou de certificar que qualidade de cabeça de gente a natureza dá, raro de vez em quando. Aquele queria saber tudo, dispor de tudo, poder tudo, tudo alterar. Não esbarrava quieto. Seguro já nasceu assim, zureta, arvoado, criatura da confusão. Trepava de ser o mais honesto de todos, ou o mais danado, no tremeluz, conforme as quantas. (ROSA, 2001, p. 92).

Sua mente aguda permitiu que Zé Bebelo percebesse que não seria possível se tornar político no Sertão sob a influência dos jagunços, que determinavam pela força o destino. Ele se apropria então dos mecanismos de poder do Sertão para poder se tornar deputado, mais tarde, depois de eliminar os jagunços todos: “[...] Zé Bebelo, folclórica figura de *cacique* do

interior, mistura de cangaceiro e político, nada rara, aliás, nos tempos da República Velha”. (DACANAL, 1973, p. 35). Esse chefe acaba se tornando uma figura emblemática, que, devido a seu “republicanismo”, parece ter sido lido como um sujeito moderno naquele contexto arcaico. Discordo dessa leitura principalmente, porque ela pressupõe que Zé Bebelo tinha intenção de mudar o regime do Sertão. Seu discurso era apenas isso, discurso político, suas ações, no entanto, nunca se diferenciaram dos outros chefes.

“[...] Só eu que sou capaz de fazer e acontecer. Sendo porque fui eu só que nasci para tanto!” Dizendo que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreado mil escolas. (ROSA, 2001, p. 147).

Zé Bebelo não tinha a intenção de mudar as estruturas formais que organizavam as relações de poder no Sertão, nunca questionou isso em nenhum dos seus discursos, achou perfeitamente normal se tornar jagunço para acabar com a jagunçagem. Um leitor qualquer poderia indicar que isso é a mistura que veio apontando sistematicamente na obra e não estaria errado, entretanto não podemos achar que Zé Bebelo é moderno. Ao partir contra esses que dominavam o Sertão ele não queria acabar com a dominação do Sertão, ele queria apenas mudar quem estava no poder, ele queria assumir esse posto, se fosse de maneira contrária ele teria aceitado ser o segundo no comando de Riobaldo, quando ele se mostrou capaz de fazer a “limpa” que Bebelo queria, mas não aceitou, pois isso iria contra sua lógica ambiciosa. Isso desenvolveremos mais adiante, vamos analisar a figura de Zé Bebelo primeiro.

Mas deponho que Zé Bebelo somente determinou assim naquela ocasião, pelo exemplo pela decência. Normal, quando a gente encontrava alguma boiada tangida, ele cobrava só imposto de uma ou umas duas reses, para o nosso sustento nos dias. Autorizava que era preciso se respeitar o trabalho dos outros, e entusiasmar o afinco e a ordem, no meio do triste sertão. (ROSA, 2001, p. 92).

Essas atitudes honradas do líder podem acabar sendo lidas como uma espécie de bondade, ou civilidade que os outros têm, mas me parece mais política. Ao assumir essas posições de respeito com a gente simples do Sertão, Bebelo, na verdade, mostra compreender algo simples sobre política, não se governa sem o povo. A revolta da população poderia representar a morte deles, talvez não diretamente, mas eles poderiam denunciar os jagunços, o que os colocaria em situação ruim. Zé Bebelo é um chefe político.

[...] a figura de Zé Bebelo confunde a figura paterna com a do educador e do político moderno, No seu nome ressoa o anagrama do demônio Belzebu, que o torna o representante da mediação híbrida e perigosa entre os opostos. Escorregadio e ambíguo como seu nome, Zé Bebelo “guia” (e confunde) Riobaldo pelas sinuosas

veredas de um sertão que é o mundo. Em outras palavras, o mundo das dúvidas existenciais e ontológicas que assolam Riobaldo (o sertão metafísico e interior que reflete a espiritualidade rosiana) é também o mundo brasileiro na sua própria especificidade. (ROSENFELD, 2006, p. 21).

Zé Bebelo se apropria de um discurso moderno e urbanizado, um discurso político, para se tornar um jagunço. Sua eficácia enquanto chefe é devido a sua mente elaborativa, tanto que Riobaldo faz piada com o discurso republicano do amigo (após o pacto) e os jagunços riem, isso não significa que eles não respeitem Bebelo como chefe, apenas que eles sabem que o discurso dele é vazio. No entanto, por meio do discurso de Zé Bebelo, Riobaldo se aprofunda ainda mais nos problemas da modernidade, problemas que nasceram na viagem com Diadorim, então apenas o menino, pelo rio. A relação entre “professor” e “aluno” que Riobaldo e Zé Bebelo travam, faz com que ambos ocupem as duas posições, misturando os papéis, o que aproxima os dois personagens, fazendo com que aquele respeite este.

Atiramos, grosso. Eles respondendo. Respondiam pouco. Deviam de ser... os quantos? Digo ao senhor: eu gostava de Zé Bebelo. Redigo – que eu menos atirava do que pensava. Como era possível, assim, com minha ajuda, a morte dele? Um homem daquela qualidade, o corpo dele, a ideia dele, tudo que eu sabia e conhecia. Nessas coisas eu pensei. Sempre – Zé Bebelo – a gente tinha que pensar. Um homem, coisa fraca em si, macia mesmo, aos pulos de vida e morte, no meio das duras pedras. (ROSA, 2001, p. 268).

Quando pego no fim da batalha contra os grupos unificados sob a liderança de Joca Ramiro, Zé Bebelo lembra sua dimensão humana. Prova sua superioridade mental sobre a maioria dos chefes, por meio de um discurso evasivo, o que acaba lhe garantindo a vida. É importante lembrar que ele só pode fazer isso, porque Riobaldo, por respeito, mentiu e disse que Joca Ramiro queria o homem vivo.

Os conceitos e as noções *aparentemente racionais* em nome dos quais Zé Bebelo justifica suas campanhas guerreiras são basicamente a ideia do Estado moderno e suas instituições: “constituição da lei”, “Ordem”, “Progresso”, para falar em termos cominados. Essa razão esclarecida e construtiva surge repentinamente aos olhos de Riobaldo como pura fachada, oca, falsa, e ele intui, para além dessas “boas” razões, um resto, um excesso, que constitui o verdadeiro fundamento da guerra – aquela “sobejidão” da paixão de violência e sangue que encerra a descrição da dádiva aniquiladora (GSV, p. 176). A razão secreta da guerra zebebeliana é o prazer: [...] (ROSENFELD, 2006, p. 243).

O discurso de Zé Bebelo é sua principal arma, mas não deixa de ser uma ferramenta para um fim, que fim é esse? Kathrin aponta que é a guerra como prazer, o que eu discordo. Se fosse simplesmente o prazer da guerra que guia o político Zé Bebelo, quando Riobaldo toma a liderança e o quer como segundo no comando, ele ficaria, não recusaria como o fez: “- ‘Não, Riobaldo...’ – ele me atalhou. – ‘Tenho de tanger urubú, no m’embora. Sei não ser

terceiro, nem segundo. Minha fama de jagunço deu o final...” (ROSA, 2001, p. 454). Essa é a mesma razão pela qual não devemos simplificá-lo à posição de líder moderno, se sua intenção fosse mesmo a republicana, ele abriria mão da liderança e ficaria em parceria com Riobaldo até que o protagonista fosse capaz de eliminar Hermógenes e ele pudesse, como político, trazer as inovações modernas, por meio da urbanização, ao Sertão. Sua vontade de poder não permite ele aceitar ficar em segundo, com outro mandando, prefere se reduzir, pois não poderia ficar sob o mando de outro homem. Dizer que Zé Bebelo faz tudo que faz pelo prazer pela guerra é simplificador demais, pois não traz nenhum elemento novo para a narrativa, Hermógenes já tinha o prazer na guerra. Sua guerra permanente, portanto, toma outra perspectiva, Zé Bebelo entra sempre em batalhas – “Daí a necessidade de fazer com que esse personagem assine, em um momento crucial da narrativa, com seu nome civil ‘Rebelo’, o que significa etimologicamente: ‘entrar sempre de novo em guerra’ (*re-bellum*). (ROSENFELD, 2006, p. 265) –, porque sua ambição não tem fim, ele sempre encontrará outra guerra para entrar, para poder aumentar seu poder, não há limites para sua ambição.

Os bilhetes – missiva para o senhor oficial comandante das forças militares, outro para o excelentíssimo juiz da comarca de São Francisco, outro para o presidente-da-câmara de Vila Risonha, outro para o promotor . – “Apresta. A massa do volume deles também dá valor...” – ele regendo. Acertei. Escrevi. O teor era aquilo mesmo, o simples: que, se os soldados no soflarante viessem, de rota abatida, sem desperdiçar minuto, então aqui na Fazenda dos Tucanos pegavam caça grossa, reunida – de lobo. Jaguatirica e onça – de toda a jagunçada maior reinante no vesvez desses gerais sertões. A rasa, à justa, e cerrar com fecho formal: Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei! Assinado: *José Rebêlo Adro Antunes, cidadão e candidato*. (ROSA, 2001, p. 345 – 346).

Se Riobaldo não tivesse atrapalhado o plano de Zé Bebelo, ele teria causado um bom estrago nas forças dos Judas e ainda teria voltado a ser homem de confiança do governo. Naquela batalha ele tentou usar sua inteligência para aumentar seu poder, sua ambição o guiou. Esse não passou de outro golpe retórico de Bebelo, que foi interrompido por Riobaldo, que estava preocupado com as consequências para eles, homens do Sertão.

Zé Bebelo, ao contrário, demonstra uma atitude muito mais moderna e aparentemente racional e esclarecida. Ele legitima a guerra como um projeto iluminista e comtiano, cujo alvo é a instituição do Estado moderno, resumido no lema “Ordem, paz, progresso e constituição da lei”. Ao longo do romance, porém, todas essas legitimações e racionalizações da guerra revelam-se falhas ou insuficientes, cedendo espaço à elaboração de uma imagem da guerra-sem-fundo, sem razão e sem causa, *além da de uma obscura aspiração à morte*. (ROSENFELD, 2006, p. 289).

A leitura de Kathrin de Zé Bebelo talvez seja a mais bem desenvolvida das que li, por isso sistematicamente retorno a ela, como modo de criar um contraste para que minha análise

fique mais sólida na cabeça do leitor. Contudo, não entendo o que a autora quer dizer com aspiração à morte, em que momento no livro temos o desejo de morte de Zé Bebelo? Estamos falando de um desejo homicida? Zé Bebelo poupa até os inimigos que prende e não os tortura. Um desejo suicida? Em que momento é possível dizer isso sobre Zé Bebelo? Enfim, esse comentário não contempla minha leitura do personagem.

Zé Bebelo é homem valente de bem, e inteiro, que honra o raio da palavra que dá! E é chefe de jagunço, de primeira, sem ter ruindades em cabimento, nem matar os inimigos que prende, nem consentir de com eles judiar... Isto, afirmo! Vi. Testemunhei. Por tanto, que digo, ele merece um absolvido escorreito, mesmo não merece de morrer matando à toa... (ROSA, 2001, p. 290).

Se o comentário de Kathrin fosse preciso, o que não acho que seja, e Zé Bebelo seja movido por um desejo de guerra apenas, sem razão, ele não se importaria com a traição que fez com o governo, mas ele se importa. Ao ser confrontado por Riobaldo ele sabia que havia de fazer uma escolha, perder o poder entre os jagunços, que eram os donos do Sertão, de fato, ou com o governo, ele faz a escolha que menos lhe tira poder, mas isso não significa que ele não sente a derrota: “Zé Bebelo, segredando comigo, espiou para trás, observou assim, pegando na minha mão: - ‘Riobaldo, escuta, botei fora minha ocasião última de engordar com o Governo e ganhar galardão na política...’ Era verdade [...]”. (ROSA, 2001, p. 386). Se Zé Bebelo fosse alguém que desejava a guerra simplesmente, qual seria a razão narrativa para que ele e Hermógenes não se encontrassem e medissem força bruta contra intelecto, terminando com a destruição de um deles ou de ambos? Quando duas forças de mesma grandeza se encontram, mesmo na narrativa, ambas devem se anular, no caso, se isso acontecesse, Riobaldo emergiria como o líder completo, capaz de agregar os sobreviventes dos dois exércitos e de organizar o Sertão de acordo com os seus interesses, uma espécie de salvador enviado.

Tudo se passa como se a essência hermogênea fosse intocável pelo racionalismo tagarela e pelo progressismo bem-intencionado de Zé Bebelo. O otimista grandiloquente e imbuído de confiança em um progresso natural perde-se pouco a pouco e se esvai numa perseguição sem fim – estéril e fechada sobre si mesma como um círculo vicioso. (ROSENFELD, 2006, p. 294).

Literatura é o que é, não o que poderia ter sido. Projetar as exigências que uma certa leitura da obra faria do enredo é uma maneira de tentar perceber se essa leitura funciona para aquela história. Não parece haver razão na narrativa para que Zé Bebelo seja apenas movido pelo desejo bélico, apenas seu nome indica isso. Uma leitura alternativa ao “Rebelo” é que ele vai sempre voltar à guerra, mas não porque ela seja um fim em si mesma (isso o nome não

diz, é leitura da crítica), mas porque sua ambição exige isso. A vontade de poder de Zé Bebelo é tanta que ele, de certa forma, tenta se apropriar do feito de Riobaldo ao matar Hermógenes, como se ele fosse o mentor disso e ele tivesse sido quem pode mais que o “pactuário”: “- Há-te! Acabou com o Hermógenes? A bem. Tu foi o meu discípulo... Foi não foi?” (ROSA, 2001, p. 622). Apesar disso tudo, a mente aguda de Zé Bebelo ajudou Riobaldo se desenvolver e, mesmo com as diferenças, houve um respeito pelo outro, que resultou em uma amizade: “Para Zé Bebelo, melhor minha recordação está sempre quente pronta. Amigo, foi uma das pessoas nesta vida que eu mais prezei e apreciei”. (ROSA, 2001, p. 94). Aqui encerro minha análise dos principais chefes de jagunços e parto para o último capítulo deste comentário: Diadorim.

3 MENINO, REINALDO, DIADORIM: PERSONIFICAÇÃO DO LÍQUIDO EM MARIA DEODORINA DA FÉ BETTANCOURT MARINS

Eu, particularmente, sempre desconfio das leituras que não resguardem uma parte de seu espaço para Maria Deodorina. Um comentário que descarte Diadorim como um dos elementos centrais, senão o elemento central, da narrativa, corre sério risco de não ter compreendido a obra, pois, durante todo o relato de Riobaldo, não há um único momento em que o companheiro não esteja em seu horizonte de pensamento: “[...] o *Reinaldo* – que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida [...]” (ROSA, 2001, p. 334). A relação dos dois jagunços se desenvolve durante toda a narrativa, mas começa muito antes, quando eram ainda crianças; todavia, Diadorim sempre estava no horizonte dos pensamentos de Riobaldo, nunca o deixou: “Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele”. (ROSA, 2001, p. 37). Fazer uma análise de GSV que não ofereça uma explicação sobre essa personagem acaba arriscando a confiabilidade da leitura, isso pode, entre outros fatores, ser (1) fruto de uma leitura cristalizada do crítico, que não pode dar conta da ambivalência que é Diadorim em um comentário de transformações completas; (2) consequência de uma leitura cujo recorte seja muito pequeno, analisando um ponto muito específico da obra, e, portanto, não trate de seus sentidos enquanto texto a ser interpretado (uma análise de uma personagem específica, por exemplo); ou (3) uma leitura equivocada da importância de Diadorim. A algum leitor pode parecer que estou tomando uma posição excessivamente afirmativa em relação a minha leitura, mas demonstrarei que, desde o primeiro momento, Riobaldo e Reinaldo estavam entrelaçados.

Depois, conversamos de coisas miúdas sem valor alheio, e eu tive uma influência para contar artes de minha vida, falar a esmo leve, me abrir em amáveis, bom. Tudo me comprazia por diante, eu não necessitava de prolongares. – “*Riobaldo... Reinaldo...*” – de repente ele deixou isto em dizer: - “...Dão par, os nomes de nós dois...” (ROSA, 2001, p. 160)

Há, desde o início, uma ligação entre os personagens. Isso não fica claro a princípio, mas uma das marcas, ainda no começo da amizade dos dois, são esses nomes que “dão par”.

Ao perceber essa semelhança, Diadorim, que é Reinaldo, está marcando uma espécie de “destinação” para o encontro, mas, como tudo é misturado em GSV, também para o desencontro, como veremos a seguir, essa leitura não é original e já foi repisada por alguns leitores: “Riobaldo’ e ‘Reinaldo’ ‘fazem par’, indicando assim um vínculo oculto entre os protagonistas”. (ROSENFELD, 2006, p. 203).

É Diadorim que ensina Riobaldo a perceber as belezas do Sertão. Essas plantas e animais, que o protagonista aprende a admirar, se tornarão, até o final da narrativa, uma lembrança constante do amigo, que também é o foco do amor dele: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza”. (ROSA, 2001, p. 45). Devido a isso, mesmo em alguns pontos em que Riobaldo parece não estar pensando em Diadorim, podemos ver, quase como uma lembrança poética, o afeto do narrador, inundando a fauna e a flora do lugar.

O cio da tigre preta na Serra do Tatú – já ouviu o senhor gargaragem de onça? A garôa rebrilhan te da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim. (ROSA, 2001, p. 42)

Diadorim, portanto, vai moldando o modo de ver o Sertão de Riobaldo. A partir do momento em que se encontram, ainda meninos, a vida do protagonista não será mais a mesma, esse é um momento pré-líquido, por assim dizer, pois é com o contato com a mistura que o outro menino representa, com as confusões desse mundo, que a visão muito particular do narrador em relação à vida vai se desenvolvendo. Se ele nasce com a mãe índia, que lhe dá as “habilidades do xamã”, essa perspectiva se desenvolve com Diadorim, que lhe oferece o contato com o mundo misturado.

A travessia do desconhecido como núcleo trágico por excelência é precisamente o desafio com o que *relato* (montagem e “armação” poéticas) inicia a série de episódios biográficos da vida de Riobaldo espalhados ao longo do romance. A primeira seqüência que diz respeito à vida de Riobaldo trata do encontro com o Menino maravilhoso e terrível. Figura da opacidade (“De Deus? Do domo?”), ele é a condensação do enigma que interroga o narrador e que anima todas as articulações do texto. Neblina fascinante, ele introduz Riobaldo no universo dos *deina*, das coisas maravilhosas e terríveis do sertão e da alma humana. (ROSENFELD, 2006, p. 355).

A partir do momento da travessia do rio, convidado pelo menino, Riobaldo não poderá mais ter acesso ao mundo claro e de contrastes definidos. A princípio o protagonista não percebe isso, ele apenas adentra o desconhecido, impressionado com a coragem e desenvoltura do outro. Contudo, com o tempo, as confusões vão aparecendo (o pai/padrinho sendo a primeira com que ele se confronta) e fazendo com que ele não consiga mais se

definir, obrigando-o a buscar sempre novos desconhecidos, tentando se encontrar, mas nunca conseguindo, pois ele está para sempre condenado, como o homem moderno, a vagar fazendo suas escolhas, mas sem nunca ter a segurança de uma identidade sólida.

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes. Muito tempo mais tarde foi que eu soube que esse lugarim Os-Porcos existe de se ver, menos longe daqui, nos gerais de Lassance. (ROSA, 2001, p. 118)

A diferença entre os dois meninos, expressa nas roupas, não foi suficiente para que os dois não conversassem. O interesse de um pelo outro aconteceu, embora a narrativa dê a entender que o menino era até indiferente, devemos lembrar que sabemos tudo pela perspectiva de Riobaldo, para quem o outro era diferente e inalcançável. Apesar de qualquer incompatibilidade que poderia haver entre os dois meninos, eles vão se conhecer e vai haver um toque, que vai ligá-los para o resto da vida: “Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco”. (ROSA, 2001, p. 119). A partir do momento simbólico do toque, Riobaldo nunca mais vai querer deixar o menino, que se torna parte de seu ser, como o outro, iniciando um processo de mistura no protagonista.

Já no primeiro encontro, o menino – adolescente estranho, cuja aura impede a pergunta pelo nome, e cujos gestos e palavras não esclarecem sua identidade, mas a ofuscam em um denso véu de mistério fascinante – aparece como um outro enigmático que obriga Riobaldo a se defrontar com múltiplas dimensões do estranho e a sair do campo conhecido do seu próprio universo imaginário. (ROSENFELD, 2006, p. 380).

Quando encara esse estranho, Riobaldo se apropria de um processo de conhecimento, em que ele vai querendo se tornar o outro, sistematicamente, arriscando sua própria identidade: “Vivendo de modo aparentemente tão afirmativo a sua identidade, Riobaldo, no entanto, nunca é ele mesmo — na medida em que a todo momento é tomado ou possuído pelo projeto de um outro”. (PASTA JÚNIOR, 1999, p. 68). É por Diadorim que Riobaldo não deixa os jagunços diversas vezes, pois ele acaba tomando as perspectivas do amigo como dele. A relação de estranheza e de mistura, no entanto, tem como sua fonte um episódio que por seu tamanho e importância não poderia ser ignorado:

Debochado, ele disse isto: -“ Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo?...”
Aduzido fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente. Olhei

para o menino. Esse não parecia ter tomado nenhum espanto, surdo sentado ficou, social com seu prático sorriso. – “Hem, hem? E eu? Também quero!” – o mulato veio insistindo. E, por aí, eu consegui falar alto, constestando, que não estávamos fazendo sujice nenhuma, estávamos era espreitando as distâncias do rio e o parado das coisas. Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: - “Você, meu nego? Está certo, chega aqui...” A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele. (ROSA, 2001, p. 124).

O inesperado acontece, o menino, aparentemente tão cheio de si e das qualidades e pulsões masculinas, de repente abre uma perspectiva que até então não existia, misturado a tudo isso existia também o feminino. Isso surpreende Riobaldo, que, pela primeira vez, é confrontado pelo mundo muito misturado, na mistura de gêneros que Diadorim representa. A união dos dois nunca vai ser separada, o que mostra como um foi importante na constituição da psicologia do outro: “Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha do meu lado, a gente se querendo bem”. (ROSA, 2001, p. 43). Fica a pergunta, o que revela sobre seu protagonista esta ânsia de estar sempre com o outro que concentra em si os polos extremos do ser humano (masculino e feminino, violência e erotismo etc.) com o qual ele começa a ter contato naquela cena com o mulato?

O que nos revelam todos esses mitos e esses símbolos, todos esses ritos e essas técnicas místicas, essas lendas e essas crenças que implicam, com maior ou menor clareza, a *coincidentia oppositorum*, a reunião dos contrários, a totalização dos fragmentos? Antes de tudo, uma profunda insatisfação do homem com sua situação atual, com aquilo que se chama condição humana. O homem sente-se dilacerado e separado. (ELIADE, 1999, p. 126).

Ao encontrar com um ser andrógino, como é Diadorim, Riobaldo se confronta com um problema que já estava nele. Todo homem moderno tem essa sensação de incompletude, que estamos fragmentados, que nos falta algo (a certeza da identidade, por exemplo) e, ao se deparar com o outro menino, como ele, mas tão cheio de si e que une os opostos, ele percebe seu desejo por isso, sua vontade de ser completo. O encontro com o outro, com esse ser diferente de todo mundo, coloca Riobaldo em contato com seus próprios dramas e ele nunca mais poderá ter paz longe do outro.

- “Você é valente sempre?” – em hora eu perguntei. O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem em encarar, declarou assim: - “Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” E eu não tinha medo mais. (ROSA, 2001, p. 125).

Se o outro pode ser diferente, muito diferente, e está ali, seguro de si, Riobaldo compreende que ele também pode. Ele não precisa ter medo, pois ele também é diferente. Como em GSV tudo é misturado, ao encontrar o “diferente, muito diferente”, o protagonista

encontra o mesmo e se sente, enfim, completo. Por meio dessa androgenia, Diadorim alcança um status de ser acima do simples – “[...] não se pode ser qualquer coisa com perfeição se não se for, simultaneamente, a coisa oposta ou, mais exatamente, muitas outras coisas ao mesmo tempo”. (ELIADE, 1999, p. 114) –, ele era o melhor dos jagunços, o único capaz de matar Hermógenes, de controlar o rio que é Riobaldo, é por ele que Riobaldo continua no grupo, porque a ambivalência do outro supre sua necessidade por novidade.

O encontro de estranhos *é um evento sem passado*. Frequentemente é também *um evento sem futuro* (o esperado é que não tenha futuro), uma história para "não ser continuada", uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato, sem adiamento e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião. (BAUMAN, 2001, p. 111).

Apesar de aquele encontro ter potencial para ser único, Riobaldo e Diadorim estão interligados, o primeiro encontro deles, meninos, apenas colocou em movimento a vida de Riobaldo, garantido que eles se encontrariam mais vez. Riobaldo, depois de fugir da companhia do bando de Zé Bebelo, vai reencontrar o menino e, apesar dos anos passados, reconhecê-lo sem dificuldade.

Ah, mas há! – enquanto que me ouviam, mais um homem, troupeiro também, vinha entrando, na soleira da porta. Agüentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria.

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. (ROSA, 2001, p. 154)

A partir dali os dois não se separarão mais, mesmo a morte de Diadorim não representará a separação dos dois, pois, por meio da rememoração, Riobaldo resgatará o outro. Essa amizade próxima acaba representando como o protagonista jamais será capaz de abandonar a mistura que ele reconheceu naquele primeiro encontro entre estranhos, encontro que não abria margem para erros, pois não havia, no horizonte de expectativa, a possibilidade de um reencontro, que acontece: “No momento do encontro não há espaço para tentativa e erro, nem aprendizado a partir dos erros ou expectativa de outra oportunidade”. (BAUMAN, 2001, p. 111). Aquele evento foi fechado em si mesmo, mas dará origem a mentalidade que Riobaldo aguçarà durante toda a narrativa e começou a amizade dos dois: “O Menino me deu a mão: e o que a mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se

chamava o Reinaldo”. (ROSA, 2001, p. 154). Entretanto, os encontros dos dois também são, nessa mistura do Sertão, desencontros.

Desde o começo, o desencontro fatal está contido em semente nos encontros, uma vez que representa a medida do impossível a que está obrigada a relação entre Riobaldo e Diadorim. Essa medida se associa, como se disse, à inevitabilidade da paixão que estala e cresce entre os dois jagunços, mas brota antes, já no primeiro encontro entre ambos na confluência de dois rios, o de Janeiro e o São Francisco: ali se dá a travessia que simboliza, em diversos planos, a passagem do espaço restrito ao mais vasto. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 25).

O encontro dos dois não representa só sua união, mas também seus futuros desencontros. Embora se amem, e o livro dá diversos indícios para isso, os dois nunca ficarão eroticamente juntos, pois essa relação, entre dois companheiros, jagunços, não é aceitável na mentalidade do Sertão. Riobaldo marcará “Reinaldo” como membro da sua própria família, o que ele, depois, não gostará que o outro faça com ele. Essa definição parental se deve ao fato do protagonista ainda não entender muito bem pelo que ele está passando, ele não sabe ainda que ama.

Conto. *Reinaldo* – ele se chamava. Era o Menino do Porto, já expliquei. E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquele Menino-Moço, eu tive acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família. (ROSA, 2001, p. 155).

Esse amor fará que ele nunca mais se afaste de Diadorim, que ele não sabe que também é mulher, além de homem e jagunço, e, portanto, interdita essa possibilidade, aumentando sua angústia com um mundo muito misturado e em que nada é claro. A revelação de Diadorim mulher, acontecida apenas no final da obra, para Riobaldo e a mulher de Hermógenes, mostra para Riobaldo que morte acaba com a ambiguidade, pois o fim define tudo que em vida se tornou misturado, os contrastes ficam claros. É a própria vida que mistura tudo, e Joca Ramiro, em sua ânsia de responder aos valores do Sertão, transformou sua filha em seu herdeiro homem.

Sua força e ponderação não chegam tampouco a reger e legitimar a própria descendência: a filha, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, nunca receberá o seu devido lugar no universo “paradisiaco” da Fazenda São João do Paraíso. Uma obscura falha faz com que a mulher Maria Deodorina seja subtraída à sua condição feminina e ao mundo civilizado das tarefas domésticas e dos trabalhos agrícolas. (ROSENFELD, 2006, p. 261).

A leitura de Kathrin, nesse ponto, me desagrada, pois me parece muito rasa. Determinar que Joca Ramiro causou à filha a subtração ao universo feminino pode ser

compreendido que ela não era feminina e, portanto, não era uma criatura misturada, um andrógino. Joca Ramiro introduziu a filha no universo masculino, mas seria impossível tirar dela tudo o que representa o feminino e, por isso, ela ainda terá uma característica que a diferencia dos outros jagunços em geral, sua percepção da beleza, que é uma percepção poética de mundo. Ela inclui em Riobaldo essa característica: “Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo dizia – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho do rio-abaixo e ri-acima: o que se chama o manuelzinho-da-crôa”. (ROSA, 2001, p. 159). Portanto, devemos ter cuidado para não colocar Diadorim em nenhum “nicho” pré-definido, ela não parece ser uma transgênero (alguém que sente que sua identidade de gênero é diferente de seu sexo, que é determinado pelas genitais), não há nada que indique isso na obra, pois isso indicaria sua posição como algo determinado, a personagem está nos dois polos ao mesmo tempo.

Em *Grande Sertão: Veredas*, [...] a castidade de Diadorim não aparece como reserva especificamente feminina, mas como dedicação absoluta e fatal a serviço “do pai, do chefe dele” (GSV, p. 324), serviço odioso que se plasma pouco a pouco nas imagens da faca e do punhal, do ferro e do chumbo, assim como do sangue que mancha os belos e alvos olhos de Diadorim. (ROSENFELD, 2006, p. 263).

A castidade de Diadorim, nesse sentido, não se deve a sua definição de gênero, pois essa não definiria sua orientação sexual, hoje se sabe que essas características não são interdependentes, mas à necessidade de não ser descoberta como mulher, ou pelo menos como um ser do sexo feminino (afinal sua genital seria exposta a alguém), primeiramente porque isso exporia seu pai, secundariamente porque isso a definiria, não há nenhuma marcação no livro que indique que Diadorim se define enquanto homem ou mulher.

Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a maciez da voz, o benquerer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa. (ROSA, 2001, p. 159)

Em Diadorim, então, se encontram pulsões ligadas ao feminino na obra, reconhecer a beleza e a poesia do Sertão, por exemplo, e do masculino, os ofícios da guerra. O que Riobaldo talvez reconhecesse como um defeito da masculinidade em outros jagunços, em

Diadorim ele respeita, pois o faz entender o outro como um ser mais completo, não tão destituído de uma forma própria como ele mesmo o é.

A androginia, fusão dos contrários que se excluem na realidade e no pensamento lógico, apresenta-se, no pensamento mítico e fantasmático, como figura de uma plenitude originária. Totalidade representando a fusão do múltiplo e do particular em um único termo, essa figura do Um-Todo suspende todos os problemas da existência humana: as diferenças e distinções simbólicas que nos obrigam a julgamentos e escolhas éticas. (ROSENFELD, 2006, p. 315 – 316).

Essa indefinição de gênero de Diadorim, portanto, lhe confere um caráter de completude, suspende os problemas da existência moderna, pois a personagem é definida por uma força externa, a palavra do pai. Ao mesmo tempo, ela sente um conflito em relação às constantes mulheres, certa nostalgia do que não teve, se é possível dizer isso, que se solidifica, em alguns momentos, em uma admiração em relação a essas mulheres e em outros em ciúme da relação de Riobaldo com elas, entretanto isso é sentido sempre com estranheza: “Mulher é gente tão infeliz...” – me disse Diadorim, uma vez, depois que tinha ouvido as estórias”. (ROSA, 2001, p. 189).

Ao ter em si as qualidades dos dois sexos ela assume a “potência” dos dois lados, como os rituais arcaicos, que procuravam empoderar os seres humanos, lhes conferindo simbolicamente os dois sexos: “Só o andrógino ritual constituía um modelo, pois implicava não a acumulação dos órgãos anatômicos, mas, simbolicamente, a totalidade dos poderes mágico-religiosos associados aos dois sexos”. (ELIADE, 1999, p. 103). Dionísio, um deus misturado e híbrido por natureza, era considerado mais forte por isso: “Originalmente, Dionísio era imaginado como um ser robusto e barbudo, duas vezes poderoso devido à sua dupla natureza”. (ELIADE, 1999, p. 113).

Devido à submissão de Diadorim ao gênero possivelmente definido pelo pai, Kathrin faz uma leitura de que a personagem só segue o mando dele: “Todas as conversas de Diadorim giram implícita ou explicitamente em torno de Joca Ramiro, de forma que nenhum argumento em favor da vida, da paz, do amor ou do bem-estar pessoal o atinge: [...]” (ROSENFELD, 2006, p. 348). Talvez, a princípio, Joca Ramiro pareça estar sempre no horizonte de Diadorim, mas ela não “abre mão” de tudo por ele, ao contrário do que Kathrin afirma, em alguns momentos ela se mostra disposta a seguir outros caminhos, mas é Riobaldo que não percebe isso. Ela adiciona o amigo no círculo mais fechado de seus afetos, aqueles por quem ela faria tudo: “[...]Só tenho Deus, Joca Ramiro... e você, Riobaldo... [...]”. (ROSA, 2001, p. 198). Como se isso não fosse suficiente, ela indica para Riobaldo, depois de ter vencido o luto pelo pai, que o que a motiva é mais o afeto pelo amigo do que a vingança, que

é seu dever, segundo os valores do Sertão: “Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir você, Riobaldo, no querer e cumprir...” (ROSA, 2001, p. 550). O que leva ela, portanto, à guerra é o dever de vingar o pai, mas principalmente, é o querer estar com o amigo, servindo. Mesmo Riobaldo chega a duvidar da capacidade de Diadorim de amar sobre seu ódio: “E Diadorim? Me fez medo. Ele estava com meia raiva. O que é dose de ódio – que vai buscar outros ódios. Diadorim era mais do ódio do que do amor?” (ROSA, 2001, p. 207). Com o tempo, contudo, a relação de cada um deles tomou conta do outro, o que resultou que, aos poucos, os dois foram acertando os limites daquele relacionamento, que não podia acontecer em sua totalidade, pela condição misturada de Diadorim, que Riobaldo nunca conseguiu transcender concretamente.

Não estou contando? Pois minha vida em amizade com Diadorim correu por muito tempo desse jeito. Foi melhorando, foi. Ele gostava, destinado, de mim. E eu – como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei? Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim. (ROSA, 2001, p. 209).

Esse grande amor pelo colega jagunço, em parte, pode ser compreendido como uma paixão pela própria mistura do mundo, afinal Diadorim acaba tornando-se o “avatar” dessa mistura, em sua figura andrógina. Riobaldo chegou a fazer convites para Diadorim, de deixar a jagunçagem, ofereceu presentes, mas nunca declarou seu amor. Dizer que Diadorim não conseguia superar seu ódio, porque também nunca se declarou é exigir dela algo que Riobaldo não pode oferecer.

Tendo recusado todas as propostas concretas nas quais Riobaldo manifesta seu amor (a pedra de Arassuaí, as sugestões de fuga, as tentativas de contato físico), Diadorim exterioriza uma única vez seu sentimento numa fórmula que aparece como recusa e anulação de qualquer amor simbólico e eroticamente significativo: “Riobaldo, eu gostava que você pudesse ter nascido parente meu...” (ROSENFELD, 2006, p. 283).

Ao dizer a Riobaldo que desejava que o amigo tivesse nascido parente dele, Diadorim não está recusando o afeto do amigo (que se ofende, pensando que, como parente não se escolhe, essa fala reduzia a relação deles), mas dizendo que ele gostaria que a relação deles fosse mais simples. Riobaldo não compreende isso.

De manhã, naquele mesmo dia, ele tinha conversado, de me dizer:

- “Riobaldo, eu gostava que você pudesse ter nascido parente meu...”

Isso dava para alegria, dava para tristeza. O parente dele? Querer o certo, do incerto, coisa que significava. Parente não é o escolhido – é o demarcado. (ROSA, 2001, p. 443 – 444)

Se os dois fossem parentes, a relação erótica não seria possível, interdita pelo incesto, o que simplificaria a relação para eles. Além disso, como parente, Riobaldo possivelmente saberia da condição de “nascido” mulher de Diadorim, o que, certamente, mudaria a dinâmica da relação dos dois jagunços. A ideia de que todo o universo de “Reinaldo/Diadorim” gira em torno de Joca Ramiro não se confirma nas páginas do livro, o desencontro dos personagens parece destinado acontecer, apesar de Diadorim estar disposta a aceitar o amor de Riobaldo após a vingança. Isso fica claro em uma fala de Diadorim, que aceitará o “mimo” que o amigo quer dar a ela, que simboliza o amor dos dois, mas apenas depois da vingança: “Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. Aí guarda outra vez, por um tempo. Até em quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo...” (ROSA, 2001, p. 390). Se no discurso Diadorim adia o amor dos dois, nos atos ele o declara dia após dia na relação dos dois:

De Diadorim ter vindo, e ficar esbarrado ali, esperando meu acordar e me vendo meu dormir, era engraçado, era para se dar feliz risada. Não dei. Nem pude nem quis. Apanhei foi o silêncio dum sentimento, feito um decreto: - Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre!... – que era como se Diadorim estivesse dizendo. Montamos, viemos voltando. E, digo ao senhor como foi que eu gostava de Diadorim: que foi que, em hora nenhuma, vez nenhuma, eu nunca tive vontade de rir dele. (ROSA, 2001, p. 305).

Nesse cuidado com o amigo, no afeto dispensado no dia a dia, Diadorim declara seu amor e Riobaldo entende isso, tanto que não acha engraçado, pois percebe a seriedade daquele “discurso em ato”. Riobaldo é muito mais discursivo que o outro e, portanto, sua necessidade de comunicação em palavras parece tomar o livro todo, mas o afeto do filho de Joca Ramiro não pode ser questionado, porque ele não fala disso, até porque Riobaldo também não é direto em suas palavras.

Na verdade, a história é um amor entre dois homens, e isso seria uma coisa muito radical. Ele faz de um dos homens, mulher, mas não importa, de qualquer jeito, é muito bonito. Aquele final da história, quando ele descobre que aquele amor é legítimo, que já não é uma coisa demoníaca, já que Diadorim é mulher, ao mesmo tempo não acaba, porque você pode voltar ao princípio que é uma travessia. (SANT’ANNA, Sérgio. In: CALLADO, 2001, p. 87).

Alguns comentaristas afirmam que Guimarães fez Reinaldo mulher pela falta de coragem de completar seu projeto. Não sei se é possível dizer isso, não há nada que indique que o projeto não fosse, desde o início, esse andrógino. Diadorim, se fosse homem, seria algo que hoje não nos impacta tanto, a relação entre pessoas do mesmo sexo, hoje, é, e se não é deveria ser considerada algo muito natural. A mistura imposta à obra pelo ser ambíguo que é

Reinaldo/Diadorim é o que movimento Riobaldo lá no início, portanto me parece que não seria proveitoso para a narrativa o Reinaldo não ser Diadorim. Pode ser, no entanto, que daqui alguns anos eu perceba que essa leitura que faço hoje tenha sido limitada por meus próprios preconceitos que não consigo enxergar nesse momento, concedo isso; porém, da maneira que as condições históricas estão colocadas hoje, não me parece que seja isso.

Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora. Melhor alembro. Eu estava sozinho, num repartimento dum rancho, rancho velho de tropeiro, eu estava deitado numa esteira de taquara. (ROSA, 2001, p. 305 – 306).

Riobaldo sabe que ama o amigo, mesmo que tente se desviar disso. Em dado momento a interdição do amor, primeiro pelo outro, que o adia para depois da vingança, e, depois, pelo próprio protagonista, que deslumbrado pela liderança do bando não consegue mais entender seu amado, vai fazer com que Riobaldo entregue seu amor (simbolizado na pedra preciosa) não à Diadorim, como era o plano original, mas à Otacília, o que fará Riobaldo se casar com a menina. A própria pedra, enquanto símbolo do amor, representa a mistura e confusão do mundo de Riobaldo, pois seu tipo mudará constantemente (safira, topázio, ametista). Mesmo após o casamento, Diadorim ocupará um espaço central no imaginário (misturado) do narrador.

A ambivalência das aspirações pulsionais que se lê nas fantasias contraditórias de Riobaldo encontra-se, portanto, na figura andrógina e “nebulosa” de Diadorim sua mais precisa expressão. Diadorim é comparado ao rio Urucua – rio “de brabeza”, mas também rio de maravilhosos remansos, rio que desliza e cujo enigma é o de ser ao mesmo tempo bravo e arrasador, doce e vivificante: matéria vertente. (ROSENFELD, 2006, p. 317).

Seria possível dizer que Diadorim é o tema da narrativa, o amor dos dois poderia ser considerado o centro do enredo mesmo em uma leitura como a minha. Sendo rio, e o centro das misturas da obra, fonte da ambiguidade de Riobaldo, o amor do protagonista pela mistura é, em última análise, materializado no amor pelo companheiro de bando. Se Riobaldo não tivesse essa mentalidade moderna ele nunca seria capaz de se apaixonar pelo outro, pois ele interditaria essa possibilidade de todo.

A senvergonhice reina, tão leve e leve pertencidamente, que por primeiro não se crê no sincero sem maldade. Está certo, sei. Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra aos vícios desconstruídos. Repilo o que, o sem preceito. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? Ah, lei ladra, o poder da vida. Direitinho declaro o que, durando

todo tempo, sempre mais, às vezes menos, comigo se passou. Aquela mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairescia, aí riço comigo renegava. (ROSA, 2001, p. 162 – 163)

O amor dos dois era verdadeiro, não há dúvidas disso, ou pelo menos nunca li uma leitura nesse sentido, e isso não significa que Riobaldo não é homem. Embora Diadorim tenha misturado em Riobaldo elementos ligados, na obra, ao feminino, o gosto pela beleza do Sertão, por exemplo, isso nunca retirou o masculino do protagonista, ele se reconhece enquanto homem e uma eventual leitura que fosse por um caminho diferente poderia acabar fazendo uma estranha confusão. Talvez não fosse necessário dizer isso, mas é preciso deixar claro que mesmo a mistura, mesmo a relação homoafetiva (aqui uso esse termo por me parecer o mais adequado, afinal não foi sexual de fato a relação entre os dois) não muda a identidade de gênero de Riobaldo, que nunca esteve em jogo durante a narrativa.

É significativo que Riobaldo, de fato, não participe desta batalha, pois permanece preso e imobilizado neste conflito, de forma que a direção da batalha e a vitória mortífera tornam-se obra de Diadorim. Para Riobaldo, ao contrário, esta batalha é uma nova encruzilhada, convergência e encerramento de caminhos que coincidem com a necessidade de repartir e de optar por novas “veredas” – ou invenções. (ROSENFELD, 2006, p. 34).

A batalha final contra Hermógenes, em muitos sentidos, será o marco de uma nova fase para Riobaldo: será a primeira vez que ele será pego desprevenido, desde o pacto; a primeira vez que não liderará uma batalha, desde que se tornou chefe; e a primeira vez que não tem mais o menino/Reinaldo/Diadorim em sua vida, desde a infância. Ele reverterá tudo isso por meio da narração, mas a angústia de não saber se foi ele que fez tudo aquilo (e não um poder externo) e de não ter certeza, portanto, se a morte de Diadorim foi sua responsabilidade (não culpa, pois Riobaldo não parece ter culpa em nenhum momento de sua fala) o marcará profundamente. Essa dúvida será esquecida apenas em alguns momentos da narração, quando a fusão com o plano da ação será tão grande que sua mentalidade será misturada de todo àquela da época em que as ações ocorriam.

Toda a situação começa quando Riobaldo, por intervenção de Diadorim, decide que deve ser atirador nessa batalha, indo para a janela da casa, de onde terá visão de todo campo de batalha – “Eu comandava? Um comanda é com o hoje, não é com o ontem. Aí eu era Urutú-Branco: mas tinha de ser o cerzidor, Tatarana, o que em ponto melhor alvejava”.

(ROSA, 2001, p. 597) –, enquanto se encaminha para lá o, agora, Tatarana se despedia do amado sem perceber – “Rastejei, tomei saída, conforme tinha de ir: pelos quintais das casas. Ainda virei, relanceando. Sempre queria ver Diadorim. O querer-bem da gente se despedindo feito um riso e soluço, nesse meio de vida”. (ROSA, 2001, p. 599) –, essa será a última vez que os dois verão um ao outro com vida (o que, do ponto de vista de Riobaldo é revertido por meio da narração).

Embora Diadorim pense em amor, ele só sente ódio (GSV, p. 324): a sua maneira insólita de morrer aparece portanto como absolutamente necessária e inevitável. Ele é como a figura de uma nova dimensão trágica, do desejo de abismamento na dor e no sofrimento. Sua verdade e seu fim concretizam-se nas “bodas” fatais com Hermógenes – dois corpos “oferecendo-se fim, oferecendo-se faca”, unindo-se, enroscando-se, penetrando-se até esvaziar-se numa lama sangrenta. (ROSENFELD, 2006, p. 240).

A morte de Diadorim é necessária, sim, porque sem ela Riobaldo não se confrontaria com todos os problemas envolvidos em sua visão de mundo, os evitaria por meio das batalhas do Sertão. Sem a morte do andrógino, a força de impacto do livro estaria reduzida, a “catarse” que encontramos no momento mágico da revelação de Maria Deodorina não aconteceria, resinificando toda a obra, nenhum outro final teria essa força. É Diadorim que derruba Hermógenes, mostrando a força que tem a fusão dos opostos (do amor gigantesco que ela sentia por Riobaldo e o ódio do judas, do masculino e do feminino). Contudo, reafirmo, não podemos dizer que ela morre, porque não foi capaz de superar seu ódio para viver com plenitude o amor do protagonista, isso é um equívoco.

No que eu no meu destino não pensei. Diadorim, em sombra de amor, foi que me perguntou aquilo:

- “Riobaldo, tu achasses que, uma coisa mal principiada, algum dia pode que terá bom fim feliz?”

Ao que eu, abirado, reagi:

- “Mano meu mano, te desconheço?! Me chamo não é Urutú-Branco? Isto, que heide já, maximé!”

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. (ROSA, 2001, p. 552).

O desencontro foi responsabilidade de ambos, não podemos encastelar o protagonista, como se ele não fosse humano, como se não tivesse defeitos (embora nossa identificação com ele peça para que façamos isso). Enquanto Diadorim parecia pensar se era possível o amor dos dois dar certo algum dia, Riobaldo estava deslumbrado por sua nova, e assombrosa, condição de chefe de jagunços, o que não permitiu que ele percebesse as intenções do amigo. Riobaldo não percebeu que havia passado o período de luto e que, agora, ele oferecia o amor

dele em plenitude ao amigo, que o “coração do passado” de Diadorim não mais impedia o de agora de amar.

Demorei que ele mesmo por si pudesse pôr explicação. E foi ele que disse: - “Por vingar a morte de Joca Ramiro, vou, e vou e faço, consoante devo. Só, e Deus que me passe por esta, que indo vou não com meu coração que bate agora presente, mas com o coração de tempo passado... E digo...” (ROSA, 2001, p. 549)

Por isso que, apesar de ter sido muito útil para discutir Diadorim e Zé Bebelo, afasto-me da leitura de Kathrin, ela parece fazer uma leitura que responsabiliza Diadorim pelo erro que afastou Riobaldo e ela, quando, na verdade, não havia, nas condições da narrativa, outro destino possível para o casal. Riobaldo poderia ter encontrado algum subterfúgio para resolver o problema sem ter perdido o amado, mas nunca lhe ocorreu que, nos momentos finais ela estivesse oferecendo o amor.

Diadorim morre fechado na prisão do seu ser-assim – “diferente”, corajoso, valente e destinado a uma guerra infinita e insolúvel. O seu segredo e a verdade da sua tragédia revelam-se não para *ele*, mas para o outro, o amigo que assiste ao espetáculo da sua queda como se estivesse num teatro. (ROSENFELD, 2006, p. 321).

Quando Riobaldo percebeu que não podia mais que a guerra, que “o Sertão havia virado um tigre por debaixo da sela”, que a vida o havia pego, já era tarde. Com a morte de Diadorim, Riobaldo reverte-se novamente para sua condição de “simples mortal” de homem humano, moderno, sai de uma certa condição épica, que ele não é capaz de sustentar nesse mundo em queda e se questiona do valor de tudo aquilo. Diadorim, apesar dos desencontros, ainda tinha a intenção de revelar seu segredo, o que não acontece, pois Riobaldo não tenta desviá-la da missão suicida que é a guerra contra os judas.

Daí, mesmo, que, certa hora, Diadorim se chegou, com uma avença. Para meu sofrer, muito me lembro. Diadorim todo formosura.

- “Riobaldo, escuta: vamos na estreitez deste passo...” – ele disse; e de medo não tremia, que era de amor – hoje sei.

- “... Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...”

Ele disse, com amor no fato das palavras. Eu ouvi. Ouvi, mas mentido. Eu estava longe de mim e dele. Do que Diadorim mais me disse, desentendi metade. (ROSA, 2001, p. 526).

Esse segredo não fica claro o que era, que Diadorim havia nascido mulher? Que ele amava Riobaldo de amor, assim como o protagonista, mal escondido em amizade? Não interessa. A verdade é que esses fragmentos do romance não podem ser descartados em uma análise do amor dos dois, Diadorim declarou, de maneira velada e misturada (como não

poderia deixar de ser), seu amor por Riobaldo. Procurar um culpado para os desencontros dos dois não parece, pelo menos no contexto histórico de hoje, trazer nenhum entendimento novo à obra.

Quando Diadorim morre, é o mar que morre: **Chapadão. Morreu o mar, que foi.** O sertão é um espaço tão vasto, tão vago e indeterminado quanto o mar dos narradores épicos, mas é também o lugar de uma travessia individual, ou seja, da travessia de um romance de formação. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 24).

Já demonstrei como discordo de parte dessa citação anterior. Contudo, o restante dele é muito significativo para a nossa leitura. Quando Diadorim morre, vai consigo o elemento que fez Riobaldo perceber a mistura do mundo, o que leva a questionar o que ele é, suas escolhas (se foram escolhas), tudo que ele conhecia, pois tudo passava, invariavelmente, pela mediação que o amado constituía. Isso leva o protagonista a tentar definir quem era essa criatura que ele amou e que definiu sua vida significativamente.

Aonde fui, a um lugar, nos gerais de Lassance, Os-Porcos. Assim lá estivemos. [...] O que pensei encontrar: alguma velha, ou um velho, que da história soubessem – dela lembrados quando tinha sido menina – e então a razão rastraz de muitas coisas haviam de poder me expor, muito mundo. [...] Só um letreiro achei. Este papel, que eu trouxe – batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... Reze o senhor por essa minha alma. O senhor acha que a vida é tristonha? (ROSA, 2001, p. 621).

Assim, de certo modo, encerra-se a história de amor, ou de desencontro, de Riobaldo, Cerzidor, Tatarana, Urutu Branco e Menino, Reinaldo, Diadorim, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins; encerra-se mas não encerra, afinal é revisitada pela narração, é retomada e nunca deixa de ser, retorno marcado pelo símbolo que encerra a obra (∞). A última menção a Diadorim, marcada, assim como Riobaldo, pela mistura de nomes e de características, é sobre essa confusão, ela estava destinada a amar, mas sem gozar o amor. Costumo sempre evitar o juízo abstrato de lado, muito me incomoda isso em outras críticas, povoadas de adjetivos que pouco dizem sobre a obra, mas muito sobre os gostos do comentarista; entretanto, com a história de amor de Riobaldo e Diadorim, não posso deixar de dizer que, em uma literatura muito marcada pela ironia (herança de Machado de Assis) e por profundas discussões existenciais, não consigo deixar de pensar que essa história de amor, se analisada simplesmente como isso, é das mais belas que a literatura ocidental já nos ofereceu. Os desencontros dos dois têm uma força que apela muito para o real, para o palpável da vida, que, no fundo, é uma sucessão de desencontros propiciados por um encontro fundante, assim

como foi para essas personagens. Para encerrar essa análise, vou investir algumas linhas para tratar de um problema em que gostaria de não tocar, mas que não posso evitar sem me sentir fugindo da minha função de crítico.

A crítica de Dacanal oferece muito para aqueles que querem ler GSV, mas seu comentário tem uma limitação que tentei superar por meio da minha leitura. Ao analisar por meio da transformação completa e da cristalização de conceitos a obra, Dacanal acaba encontrando em Diadorim um problema insolúvel, que ele reduz, dizendo que não há problema: “Alguns críticos, levados não se sabe por que razões, pretenderam descobrir recentemente uma problemática homossexual em *Grande Sertão: Veredas*. A afirmação é, no mínimo, ridícula”. (DACANAL, 1973, p. 107). O comentário de Hildebrando é fruto de condições históricas radicalmente diferentes das que eu escrevo. Mesmo enquanto seres humanos, temos histórias pessoais que, talvez, não pudessem ser mais diferentes, enquanto eu não tive grandes dificuldades para encontrar minha educação formal (filho de professora), apesar de trabalhar; Dacanal teve que vencer diversas dificuldades. Nosso ambiente de origem (o meu urbano, o dele rural) são, também, diferentes. Eu já nasci em um contexto moderno, enquanto Hildebrando viveu ainda muito dessa transformação (principalmente por sua vinda do campo). Portanto, seria ilegítimo esperar que fizéssemos leituras coincidentes da obra. Creio que, além do pressuposto teórico, oferecido pelo contexto histórico, de Dacanal, hoje, não parecer mais aquele que melhor pode ler a obra, os próprios preconceitos do crítico reduzem a obra a seus “conceitos” engessados.

Tratar o tema da (possível) homossexualidade de Riobaldo como algo “no mínimo ridículo” é uma imprecisão crítica, para ser delicado. A minha leitura não oferece outra possibilidade do que Riobaldo, além de outras facetas, ser, também, homossexual, pois ele é um constructo de conceitos, uma mistura completa, mas mesmo uma leitura que vá por outro caminho não pode descartar essa possibilidade apenas como absurda e não enfrentá-la, mesmo que minimamente. Riobaldo amou outro homem, isso é um fato. Se esse homem tinha uma vagina, por baixo de suas roupas de homem, seus modos de homem, seus pensamentos de lógica masculina, isso me parece menos relevante do que a própria condição de gênero. Se na década de 70 o debate sobre as diferenças de sexo e gênero ainda não eram aprofundados, hoje são parte de um sistema de textos de teoria que não podem simplesmente ser descartados por um crítico ao analisar a obra. Embora eu não lance mão deles, pois não me pareceram necessários, eles estavam, mais ou menos, no meu horizonte, para que eu pudesse enfrentar esses problemas da obra sem incorrer em preconceitos que reduziriam a leitura e seu alcance humano.

O que resta ao crítico, quando um comentário descarta radicalmente uma leitura, é voltar ao objeto de trabalho e retirar de lá as ferramentas para questionar essa posição tão afirmativa e intransitiva. Meu objetivo, talvez, não seja demonstrar como Dacanal está errado, mas sim não deixar que em um mundo tão misturado, moderno, reversível, um mundo, enfim, tão à brasileira, um comentário infeliz se interponha entre leitores e horizontes ainda mais expandidos que o romance pode oferecer. O que diz a obra sobre essa relação? “E veja: eu vinha tanto tempo me relutando, contra o querer gostar de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar; e, agora aquela hora, eu não apurava vergonha de se me entender um ciúme amargoso”. (ROSA, 2001, p. 52), Riobaldo gostava mais de Diadorim do que pertence a um amigo gostar, ou seja, do que ele se permitiria a gostar de um amigo. Riobaldo amava Diadorim, um outro jagunço, repito, que se veste como homem, que age como homem, que tem uma perspectiva de vida masculina. É claro que minha leitura diz que misturado a isso há outras possibilidades, mas elas não destroem o masculino, apenas se somam a ele, se misturam a ele, portanto o masculino continua presente e a possibilidade homoerótica também. Esse desejo pelo outro era tanto que Riobaldo sonha com uma transformação mágica do outro, que permita esse amor: “Antes palavras que picaram em mim uma gastura cansada; mas a voz dele era o tanto-tanto para o embabo de meu corpo. Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – ou gostares...” (ROSA, 2001, p. 66). Essa transformação, de certa maneira, só vai ocorrer na morte do outro, que encerra a dupla possibilidade de leitura (senão outras, que agora não me ocorrem) de que (1) Diadorim se transforma em mulher no momento da morte, como o desejo de Riobaldo, como mágica punição dos erros trágicos do protagonista, o custo da força de Riobaldo foi sua alma, revertida no desencontro fatal com seu amor; (2) Diadorim, mulher escondida sob a identidade masculina do jagunço Reinaldo, finalmente se revela e Riobaldo, a partir disso, entende diversas passagens de sua vida comum. A segunda leitura foi imensamente mais explorada que a primeira, sinceramente acredito que as duas são possíveis e, em meu comentário, são fundidas na mistura que é a obra. Portanto, negar o masculino em Diadorim me parece inoportuno, para dizer o mínimo.

Existe uma problemática homossexual latente em Riobaldo? Ridículo! Até pelo contrário, pois com muito mais razão podemos afirmar que o problema de Riobaldo era o de uma sensibilidade masculina exacerbada a tal ponto que já no primeiro encontro com Diadorim/menino (p. 80) e, posteriormente, ao conviver com Diadorim/cangaceiro, intuía, ao contrário dos demais, que Diadorim não era homem. Não interessa – pois *é este o pseudoproblema!* – que se consciente não captasse as razões de sua inclinação por Diadorim e, enganado pelas aparências, se rebelasse contra tal tendência exatamente *em virtude da repulsa que possuía pelo*

comércio carnal homossexual. O mais importante é que seu inconsciente de macho, sua sensibilidade mais profunda, estavam corretos, como fica provado no final. (DACANAL, 1973, p. 107).

Chamar o problema da possível homossexualidade de Riobaldo de pseudoproblema é reduzir leituras que não vão em encontro a dele, mas mais do que isso, afirmo que esse é o grande problema da narrativa, escondido naquele amor. Quando Riobaldo ama a figura andrógina de Diadorim, ele está, simbolicamente, se oferecendo para essa mistura de que o outro é “avatar”. Dizer que o “consciência de macho” de Riobaldo intui que Diadorim não era homem (e veja bem, não intui que ela era mulher, mas que ela não era homem, há uma diferença aqui) é uma imprecisão? Em que momento da obra é possível identificar essa leitura? Em que momento é possível dizer que naquele ponto Riobaldo percebe que Diadorim não é homem? Li e reli a obra, a última leitura com esse comentário fresco em minha mente, devo admitir que não achei nada que pudesse defender essa “tese” da intuição, antes o contrário: “De Diadorim eu devia de conservar um nôjo. De mim, ou dele?” (ROSA, 2001, p. 332). A incompreensão de Riobaldo da condição do outro é tanta, que ele pensa que deveria ter nojo do outro, do desejo pelo corpo do outro. Essa impossibilidade incomodava o protagonista.

De um acêso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. (ROSA, 2001, p. 55).

Riobaldo parece nunca ter percebido o outro como mulher, mas sempre como seu objeto de afeto e amor. É difícil afirmar que houve algo diferente, essa relação floresceu, Riobaldo e Diadorim, metaforicamente, se misturaram, cada um ofereceu um pouco de sua personalidade a outro. Como não gostaria de terminar este escrito com o afastamento do comentário final de Dacanal, que, honestamente, destoa negativamente da qualidade do resto de sua análise, que em geral é criteriosa. Gostaria de retornar para a personagem que foi o centro deste capítulo. Diadorim protagoniza uma das histórias de amor mais emblemáticas da história de nossa literatura, toda crítica deve tentar expandir os horizontes da obra e não diminuí-los, limitá-los. Espero ter oferecido uma leitura dessa personagem que tenha contribuído para o debate acerca da obra, pois sua complexidade constitui um dos problemas literários mais interessantes do último século. Tentar dominar os conceitos que constroem Diadorim é como tentar fechar a mão sobre um punhado de água, ela sempre fugirá entre os

dedos. Parece-me importante, no entanto, ou, pelo menos, parece-me um fechamento interessante para o capítulo, encerrar com a declaração de amor mais clara que Diadorim fez durante toda a obra, que não foi compreendida pelo seu objeto de afeto, mas que demonstra a força com que Riobaldo fez parte dele(a): “Riobaldo, você sempre foi o meu chefe sempre...” (ROSA, 2001, p. 582).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura que proponho de GSV não é uma novidade, como alertei desde o princípio, mas usa elementos que já estavam presentes em outros comentários, para oferecer uma sistematização dos extratos da obra sob uma perspectiva. A Liquidez, conceito de Zygmunt Bauman, tornou-se a chave de leitura para GSV, pois a semelhança entre a obra e os conceitos me chamou a atenção desde a primeira leitura, talvez, porque, como observou Arrigucci Jr., a obra já era recheada por imagens líquidas. Entretanto, se o primeiro contato que me fez contrastar as duas obras foi apenas uma coincidência de imagens, a sequência da análise mostrou que a obra poderia ser abordada dessa maneira, o que fez com que eu desenvolvesse essa análise com certa tranquilidade.

O leitor pode, por vezes, ter sentido que minha leitura era excessivamente afirmativa, mas sempre procurei oferecer um comentário autoral, que partisse de uma análise particular, mas que oferecesse uma possibilidade de compreensão da obra que pudesse atingir o máximo de leitores possíveis. Se tive sucesso em minha intenção, apenas o tempo dirá. Contudo, é preciso dizer que não tenho intenção de, com minha leitura, fechar portas, ou “encerrar” o assunto. Tenho compreensão de que minha leitura, assim como não é uma novidade absoluta em um vazio completo, ela só é possível dentro dos parâmetros que eu mesmo delimito e nas condições históricas em que vivemos. Devido a essa percepção, se, em algum momento, meu comentário pareceu excessivamente “espinhento” contra algum dos textos com os quais contrastei minha análise, isso se deve apenas à intenção de mostrar as diferenças de perspectivas, nunca a um desrespeito ao crítico. Se, por ventura, algum dos autores do meu referencial se tornou datado, isso é o ritmo que a própria história da literatura (e da nossa sociedade) impõe a qualquer texto e, em última análise, se este escrito tem algum valor para outrem para a compreensão da obra, seu destino, possivelmente, seja ficar datado. Entretanto, independente de ter sido superado pelas condições históricas, ou não, qualquer texto que usei aqui, e mesmo outros que ressoam nas obras dos críticos que usei, será imprescindível para alcançar novas compreensões que os superarão. Portanto, mesmo um texto aparentemente já superado, tem seu valor, por oferecer subsídios para essas leituras mais significativas na atualidade.

Durante toda essa análise fiz um esforço para sistematizar a leitura líquida, dinâmica, reversível e misturada da obra, sem afetar sua volatilidade, para que os sentidos sejam compreendidos com a maior abrangência possível, mas mesmo a leitura mais criteriosa não

poderia abarcar todos os possíveis sentidos que estejam em GSV. Se em algum momento, abri mão de “fechar” a leitura sobre si mesma, para criar uma noção de completude, foi porque minha preocupação nunca foi dar ao leitor a sensação de que ele compreendeu a obra toda, mas que ainda há muito a compreender. A crítica literária deve ser feita sobre princípios científicos muito claros, minha introdução talvez tenha se alongado na intenção de esclarecer os que nortearão esta, mas o princípio que sigo com mais veemência é o de acreditar que um comentário sobre uma obra deva sempre oferecer “mais terreno” para que ela se expanda, e nunca reduzi-la para que ela “caiba na análise”.

Outra crítica que, de antemão, parece-me muito coerente, seria a redução com que tratei o capítulo de Riobaldo. Enquanto capítulos como o de Diadorim, do espaço e tempo, dos chefes, se estenderam por quase vinte páginas cada, o dedicado ao protagonista não chegou a dez. Isso se deve a minha intenção de, naquele capítulo, apenas apresentar a tese que sustentava as razões de por que Riobaldo ser do jeito que é, para poder abarcar o perspectivismo ameríndio, o xamanismo, que oferecem uma possibilidade de leitura que se complementam com a “contradição de base” que Pasta Jr. aponta com bastante propriedade. Se o capítulo não se estendeu mais isso se deve, principalmente, ao fato de que o narrador e protagonista está misturado em cada um dos extratos da obra, portanto, a rigor, cada um dos capítulos não fala de nada além de Riobaldo; cada um deles é a maneira como Riobaldo enxergava cada um daqueles elementos que abordei ali.

Otacília foi, dos personagens importantes da obra, a tratada de maneira mais marginal. O leitor atento perceberá que pouco me importei de desenvolver uma análise para ela, que acabou relegada a parte muito pouco significativa da relação com Diadorim. Durante muito tempo, quando planejava como seria a organização deste trabalho, o último capítulo falava dos amores de Riobaldo, falaria de seus encontros pelo Sertão. Contudo, conforme minha análise avançava, percebi que meu interesse por esses casos se tornou cada vez menor, pois eles representam apenas mais uma faceta das tantas que Riobaldo representa e eu não queria desviar a atenção do leitor, cansando-o com esses relatos, do principal do capítulo, que era tratar de Diadorim, o que já tomaria longas páginas, como de fato tomou. Otacília, no entanto, pareceu permanecer sempre no horizonte de análise e, percebi, que ela fazia parte do campo das conclusões, por isso voltaremos o olhar, com mais atenção, para ela justamente aqui.

Os desencontros fatais entre Riobaldo e Diadorim fizeram crescer o afeto pela jovem Otacília, que era uma mulher completa, segundo a tradição do Sertão. Quanto mais Riobaldo interditava a relação com Diadorim, mais próximo de Otacília ele ficava. Após o pacto, Riobaldo se sentiu acima dos homens comuns, o que fez com que não entendesse Diadorim, o

que ocasionou o desencontro fatal. Diadorim, mais de uma vez, tentou demonstrar seu amor, mas o companheiro não a entendia, Riobaldo estava preocupado em lutar sua grande guerra, sem perceber que perdia a batalha por seu amor. Com a morte de Diadorim, Riobaldo se desentrou de suas certezas, principalmente sobre a pergunta fundamental, o quem sou eu. Depois de um período de luto, ele volta seu amor para Otacília, da maneira como Diadorim havia indicado ao dizer para ele dar à moça a pedra que ele oferecera a ela como um “mimo”. O relacionamento com Otacília, portanto, faz parte de mais uma das misturas do livro. Riobaldo a busca para tentar se reencontrar com sua identidade e voltar a ser uno, o que ele não pode mais, tentando deixar de ser muito provisório, como os jagunços, tornando-se um fazendeiro, que faz parte da categoria dos homens que permanecem (ROSA, 2001, p. 429). Contudo, isso o levou ao espaço da fazenda, em que ele encontra o narrador para retornar ao seu tempo “provisório” e retomar sua condição de jagunço. Além disso, ele apenas fica com Otacília por intermédio de Diadorim, que recusa, como símbolo do amor de Riobaldo, a pedra de topázio, que se torna o presente de noivado do jagunço: as duas relações estão muito misturadas.

O que fica desse comentário, então? Sumarizando, o que, certamente, reduzirá tudo o que foi tratado aqui, podemos dizer que Riobaldo teve sua iniciação no mundo misturado naquele encontro com o menino, cuja transformação em andrógino ele vivenciou, “imitando” o jeito de uma mulher. O que lhe deu acesso a perspectivas que ele ainda não percebia, mas em que seria capaz de navegar, como um xamã, herança da mãe Bigrí, que lhe permitiria ter uma experiência única em um Sertão definido pela contradição de base do Brasil, que mistura o moderno e o arcaico.

Essa mistura é uma característica da modernidade, da liquidez, em que tudo se mistura. O Sertão se tornará, dessa maneira, o mundo, em que todas as contradições humanas se realizam e Riobaldo se confronta com elas. Ao mesmo tempo, tudo que ele vive é reversível, pois enquanto há vida, há movimento e nada estará definido, terminado. Contudo a definição jamais chegará, pois o final da obra indica um recomeço, tanto pela palavra final “Travessia” quanto pelo símbolo (∞), sempre reconstruído a partir da narração de Riobaldo, que mistura dois planos o da narração e o da ação.

A narração é uma tentativa de compreender sua história por meio do ato de ouvir a si mesmo (entreviver), tentando um processo de autoconstrução da identidade, que não é mais possível para o homem moderno, pois sua identidade será apenas definida no momento da morte, em que as transformações se encerram. O pacto é a tentativa de se aproximar de Hermógenes, criatura que parece ser completa, para o protagonista, e livre das

transformações, por ter nascido “tigre e assassino”, ou, pelo menos, de confirmar a não existência do diabo, que livraria Riobaldo do peso de não ser o responsável por seus feitos, que seriam feitos dessa entidade superior, como nas leituras épicas. Entretanto, o pacto não oferece nenhuma dessas certezas, pois o Diabo não aparece, mas Riobaldo percebe transformações no seu ser, que ele não sabe mais identificar se são resultado de um processo de maturação dele para a posição de chefe, ou de um “apadrinhamento” diabólico. Riobaldo nunca mais recobrará sua certeza da identidade, pois ficará preso para sempre no eterno recomeço da travessia que é *Grande Sertão: veredas*.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. *MANIFESTO ANTROPÓFAGO*. In: Revista de Antropofagia: São Paulo, N. 1, mai. 1928.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O MUNDO MISTURADO: romance e experiência em Guimarães Rosa*. In: Novos Estudos: São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.
- ASSIS, Machado de. *MACHADO DE ASSIS: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959.
- BAKHTIN, Mikhail. *MARXISMO E FILOSOFIA DA LINGUAGEM*. 12ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BARTHES, Roland. *O GRAU ZERO DA ESCRITA*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *MODERNIDADE LÍQUIDA*. Tradução: DENTZIEN, Plínio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BENJAMIN, Walter. *MAGIA E TÉCNICA, ARTE E POLÍTICA: obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: *ESCRITOS SOBRE MITO E LINGUAGEM: 1915-1921*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 121-156.
- BLOOM, Harold. *O CÂNONE OCIDENTAL*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- CALLADO, Antonio. Et al. *DEPOIMENTOS SOBRE JOÃO GUIMARÃES ROSA E SUA OBRA*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- CALDEIRA, Jorge. *A NAÇÃO MERCANTILISTA*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- CALDEIRA, Jorge. *HISTÓRIA DO BRASIL COM EMPREENDEDORES*. São Paulo: Mameluco, 2009.
- CAMPBELL, Joseph. *O HERÓI DE MIL FACES*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *O HOMEM DOS AVESSOS*. In: Tese e Antítese: ensaios. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.
- CANDIDO, Antonio. Et al. *A PERSONAGEM DE FICÇÃO*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A INCONSTÂNCIA DA ALMA SELVAGEM: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de; SZTUTMAN, Renato. *ENCONTROS: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- CASTRO, Nei Leandro de. *UNIVERSO E VOCABULÁRIO DO GRANDE SERTÃO*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

- DACANAL, José Hildebrando. *NOVA NARRATIVA ÉPICA NO BRASIL*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Sulina, 1973.
- DACANAL, José Hildebrando. *RIOBALDO & EU: a roça o imigrante e o sertão mineiro*. Porto Alegre: Editorial Soles, 2009.
- EAGLETON, Terry. *TEORIA DA LITERATURA: uma introdução*. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ELIADE, Mircea. *MEFISTÓFELES E O ANDROGINO: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FERNANDES, Florestan. *A REVOLUÇÃO BURGUESA NO BRASIL: ensaio de interpretação sociológica*. Prefácio de José de Souza Martins. 5ª ed. São Paulo: Globo, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A ORDEM DO DISCURSO: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 20ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- MARX, Karl. *CONTRIBUIÇÃO À CRÍTICA DA ECONOMIA POLÍTICA*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MARX, Karl. A emancipação humana e a revolução. In: WEFFORT, Francisco C. (Org.). *OS CLÁSSICOS DA POLÍTICA: Burke, Kant, Hegel, Tocqueville, Stuart Mill, Marx*. São Paulo: Ática, 2001. p. 255-257.
- NUNES, Benedito. *O TEMPO NA NARRATIVA*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2003.
- PASTA JUNIOR, José Antonio. *O ROMANCE DE ROSA: os temas do grande sertão e do Brasil*. In: *Novos Estudos* N° 55, 1999.
- PRADO JR., Caio. *FORMAÇÃO DO BRASIL CONTEMPORÂNEO*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PRADO, Paulo. *RETRATO DO BRASIL: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 2ª ed. São Paulo: IBRASA; [Brasília]: INL, 1981.
- RÓNAI, Paulo. TRÊS MOTIVOS EM GRANDE SERTÃO: veredas. In: *Grande Sertão: veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, Guimarães. *DIÁLOGO COM GUIMARÃES ROSA [1965]*. Entrevistador: G. Lorenz. Gênova.
- ROSA, João Guimarães. *GRANDE SERTÃO: veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *DESENVEREDANDO ROSA*. Rio de Janeiro: Top Books, 2006.
- SODRÉ, Muniz. *BEST-SELLER: A Literatura de Mercado*. São Paulo: Ática, 1988.
- SZONDI, Peter. *TEORIA DO DRAMA MODERNO*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ZILBERMAN, Regina. *ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E HISTÓRIA DA LITERATURA*. São Paulo: Ática, 2009.