

O MUNDO MISTURADO

ROMANCE E EXPERIÊNCIA EM GUIMARÃES ROSA

Davi Arrigucci Jr.

RESUMO

Este ensaio de interpretação do *Grande sertão: Veredas* trata da forma mesclada do romance de formação com outras modalidades de narrativa, provindas da tradição oral, em consonância com o processo histórico-social que rege a realidade também misturada do sertão rosiano. O *grande sertão*, múltiplo e labiríntico, origem do mito e da poesia, é visto em seu desdobrar-se numa espécie de mar para a existência épica: campo da guerra jagunça e das aventuras de um herói solitário, Riobaldo. Ao abrir-se o livro, esse ex-jagunço surge como o contador de casos que acaba narrando sua vida a um interlocutor da cidade e colocando-lhe questões que nenhum dos dois pode responder. O estudo descreve e tenta apreender assim a mistura peculiar que define a singularidade do livro, intrinsecamente relacionada ao mundo misturado que tanto desconcerta esse narrador, cujo desejo de saber vai além da sabedoria prática do narrador tradicional, pois envolve questões do sentido da experiência individual, típicas do romance, voltado para o espaço urbano do trabalho e da vida burguesa. Na reconstrução da mistura como um todo orgânico, em que o romance parece renascer do interior da poesia do mais fundo do sertão brasileiro, se busca tornar inteligível um verdadeiro processo de esclarecimento. Por ele, Riobaldo, ao repassar o vivido e sua paixão errante por Diadorim, se esquivava da violência mítica do demônio que marcou sua existência, expondo-a à luz da razão. Isto faz da travessia desse herói problemático de romance, *homem humano*, um contínuo aprender a viver — a real dimensão moderna da obra-prima de Guimarães Rosa. *Palavras-chave:* literatura; romance; Guimarães Rosa; Grande sertão: Veredas.

SUMMARY

This interpretive essay on *Grande sertão: Veredas* discusses the mixture of this formative novel with other narrative modes, based on oral tradition, consistent with the socio-historical process orienting the also-mixed reality of João Guimarães Rosa's backlands. The *great backlands*, plural and labyrinthine, where myth and poetry come from, is seen in its development into a sort of sea of epic existence: battlefield and field of adventure for the solitary hero Riobaldo. Upon opening the book, this ex-henchman emerges as a storyteller who winds up narrating his life to a listener from the city and raising questions that neither of them are able to answer. This study describes and seeks to comprehend the peculiar mixture that defines the book's uniqueness, which is intrinsically related to the mixed world that is so disconcerting to the narrator, whose desire to learn goes far beyond the practical knowledge of a traditional narrator, since it involves the question of individual experience, typical in the novel, concerned with the urban work sphere and bourgeois life. In reconstructing this mixture as an organic whole, where the novel seems to be reborn from the poetry of the deepest backlands of Brazil, the article seeks to make intelligible a veritable process of illumination. For Riobaldo, in recollecting what he had lived as well as his errant passion for Diadorim, skirts away from the demon that marked his existence, exposing him to the light of reason. This makes this problematical hero's trajectory, as a *human man*, a continuous apprenticeship in living — which is the truly modern dimension of Guimarães Rosa's masterpiece.

Keywords: literature; novel; Guimarães Rosa; Grande sertão: Veredas.

O jagunço cansado

Numa das reviravoltas do destino, o jagunço (e narrador) Riobaldo se vê combatendo seu ex-aluno e de certo modo também seu mestre Zé Bebelo, a quem muito aprecia, mas cujas expectativas acaba traindo, ao abandoná-lo sem explicação¹. Na luta contra esse amigo, está aliado ao Hermógenes, por quem sente desde logo funda desconfiança, imaginando-o **grosso misturado — dum cavalo e duma jibóia**². Tem de obedecer a ele, agir a seu mando, matar sob as ordens desse que, pouco depois, se mostrará traidor e assassino, virando seu pior inimigo, o **judas** por excelência.

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.

Com efeito, já no início do livro, nos defrontamos com os limites sempre instáveis do sertão e das opiniões — **pão ou pães, é questão de opiniões**³ —, ou com o tão falado poder do diabo de se misturar em tudo. No momento referido, porém, a complexidade costumeira, própria de uma obra-prima como essa, que soma dificuldades todo o tempo e não conhece frouxidão, se mostra aguçada pelo acúmulo das contradições que tendem a brotar de todo lado. Passagens assim demonstram a articulação geral e profunda dos componentes que estruturam o livro e fazem sua força, sempre pronta a aflorar a qualquer instante, tornando-se visível em toda a sua inteireza.

Riobaldo se encontra a caminho do Cansação-Velho (nome em que ainda ecoa o sertão de Euclides da Cunha e que indicia talvez o cansaço e o incômodo do personagem naquele trecho)⁴. Está exausto, insone e muito dividido em seus pensamentos, após o longo e violento combate contra o bando dos zé-bebelos. Parece que os percalços de sua vida, aumentados pelo mal-estar do momento, se enroscam em redemoinho para roubar-lhe o sossego, quando chega àquele remanso do riachinho do Jio, depois da dura batalha. Está longe de Diadorim, que provavelmente foi ferido e por cuja sorte se preocupa; matou um homem desprevenido, de manhãzinha, e com certeza outros depois; perdeu dois companheiros por ele mesmo escolhidos para segui-lo na luta; doem-lhe os pés e a cabeça; está triste de tão cansado e não sabe dizer bem o estorvo que sente.

A fala caudalosa que dá corpo à narração de Riobaldo conhece muitos remansos, em geral líricos, com forte carga evocativa da paisagem do sertão. Neste, porém, de retirada da luta, predominam as perplexidades do jagunço cansado e varado de dúvidas, a quem as lembranças só acodem para aumentar o desconforto. Um desconforto sem nome preciso: **estorvo** que incomoda e não deixa quieto.

É agora que temos acesso ao lado contemplativo do herói, ao que de mais íntimo o inquieta, quando, posto fora da ação, mostra sua interioridade contraditória: o guerreiro batido pelo cansaço tem o espírito enxameado de idéias em desacordo. Logo na chegada ao esconderijo, que tem tudo para ser um lugar ameno, à beira do riacho, já se entrega à tristeza e a sentimentos complicados que se

(1) Mais tarde, depois de ter-lhe salvo a vida, Riobaldo volta a combater sob a chefia de Zé Bebelo e chega a pensar em matá-lo por traição, quando, na Fazenda dos Tucanos, cercados pelo bando de Hermógenes, o seu chefe pede a ajuda dos soldados.

(2) *Grande sertão: Veredas*. 2ª ed. (texto definitivo). Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 197.

(3) Op. cit., ed. cit., p. 9.

(4) Em Euclides, Cansação é um "minúsculo povoado" que uma emersão de terreno fértil torna verde, em contraste com a monotonia dos areais ressequidos ao redor. Cf. *Os sertões*. Ed. crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense/Secretaria do Estado da Cultura, 1985, p. 100. Mas o termo é também nome comum de várias plantas, como uma espécie de urtiga, queimante ao menor contato; virou alcunha de radicais da Independência, transformando-se em sobrenome: João Lins Vieira Cansação de Sinimbu.

ajuntam, levando-o a repassar o vivido: pena ou dó, não propriamente remorso, sensação de desgraça ou de ter perdido alguma coisa... Quer dizer: é neste momento fugaz de parada e lassidão do corpo que o espírito tende ao máximo de movimentação, deixando ver o incômodo sem nome e sem espécie — o Mal — que o aflige.

Nessa interrupção da aventura, o herói se mostra penetrado pelo Mal, exatamente quando, exausto, está à mercê do que sabe ou do que não sabe e quer saber, ou seja, da movimentação do desejo de conhecimento, num instante de ensimesmamento e espiritualização profunda. "O modo de existência mais autêntico do Mal é o saber, e não a ação"⁵, observa Benjamin a propósito do Satã barroco. Sobre a miséria física, se abre em contrapartida a espiritualidade absoluta como um abismo em que se verte, reverte e perverte o pensamento. Riobaldo lembra Fausto e o Dr. Faustus, mas também a psicologia demoníaca de tantos outros personagens do romance moderno.

Desta vez, em meio ao remanso, quando não pensa explicitamente no demo, o jagunço parece estar tomado pelo seu turbilhão: **O mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão**⁶, conforme ele mesmo diz, em outra parte. É pelo pensamento que ele se abisma no Mal. Certamente, o demônio é um objeto explícito e constante de sua interpretação do mundo e, pelo pacto que procurou fazer, uma questão em sua vida; é também uma presença, um fato cultural do lugar, onde o povo supersticioso parece acreditar nele, conforme tantos casos que o próprio Riobaldo se encarrega de contar; mas é também e sobretudo a forma que assume sua interioridade dividida, como se estivesse presente desde sempre em seu próprio interior: diabo encarnado nos refolhos do homem⁷.

Aqui reponta, portanto, o demonismo íntimo do personagem, a sua interioridade partida entre as contradições fundas da existência que agora vêm de arrasto a seu espírito revoltado, deixando ver o modo de ser de um *herói problemático*, debruçado sobre o fluxo do vivido. De fato, o que estamos lendo não é apenas a história de **uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente**⁸. Como num presente contínuo, o problema está sempre retornando ou pronto a retomar.

Por um efeito admirável da construção, que parte a ordem cronológica, corre um outro rio secreto de coisas fundas, acompanhando as andanças do herói, rio que revém ao seu espírito e aflora à vista do leitor.

Que narrativa é essa que afinal estamos lendo? Que herói é este, cuja interioridade o segrega da ação e o lança na aventura do conhecimento de si mesmo, enredando-o num labirinto demoníaco? Como é possível que isto se dê em pleno sertão brasileiro, fazendo-nos lembrar de coisas distintas e distantes, mas aí aproximadas: a velha teologia barroca do Mal, a imagem fáustica de Goethe ou de Thomas Mann, o herói problemático do romance?

É preciso encontrar um ponto de partida. Se, como diz o Narrador, o diabo é **às brutas**, convém buscar com calma esse ponto.

As cismas de Riobaldo

Em meio ao sono pesado dos companheiros no acampamento, Riobaldo acordava em sobressalto e, mesmo insistindo, já não consegue dormir, apesar de ter comido bastante e de toda a fadiga. Resta-lhe a companhia de Jõe Bexiguen-

(5) Cf. Benjamin, Walter. "Terror e promessas de Satã". Em seu: *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 253.

(6) Op. cit., p. 94.

(7) "[...] o demo então era eu mesmo?", se pergunta Riobaldo, a certa altura. Cf. op. cit., p. 443.

(8) Op. cit., p. 96.

to, o **Alpercatas**, estranha figura de jagunço, entendido em ervas e mezinhas, que, pouco depois, vai lhe contar o caso não menos estranho de Maria Mutema. Mas é ainda o momento anterior a essa narrativa que merece reflexão mais detida.

"Agora eu estava cismado", assim se exprime ele, no começo do diálogo com Jõe Bexiguento, imaginando algum aviso secreto na própria inquietação. Mas logo desvia da ameaça e fixa o pensamento na lembrança de Zé Bebelo, na fazenda da Nhanva — **a vida é cheia de passagens emendadas**: recorda a velha simpatia pelo homem que agora repugna à sua inteligência combater. Apaziguado por Jõe Bexiguento em seu desassossego, Riobaldo continua, conforme diz, **ponteando opostos**:

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...⁹.

(9) Cf. op. cit., p. 210.

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.

Ao que parece, *a singularidade do livro, que se impõe desde logo ao leitor, depende em profundidade da mescla das formas narrativas que o compõem, intrinsecamente relacionada com o mundo misturado que tanto desconcerta o Narrador*. Esta relação orgânica entre a forma de contar e a matéria de que se trata, espelhando-se na mescla narrativa, é o primeiro ponto crítico de que se pode partir. De algum modo, a mescla das formas se articula com a psicologia demoníaca do herói problemático.

A questão crítica pertinente é, pois, deslindar em que consiste a especificidade da mescla, definindo-lhe primeiro o modo de ser. A complexidade da tarefa não é pequena, como logo se vê.

Para Jõe Bexiguento, para quem "tudo poitava simples", no dizer do Narrador, "não reinava nenhuma mistura neste mundo — as coisas eram bem divididas, separadas"¹⁰. No entanto, Jõe, que contava casos, conta nada menos o que se passou, no sertão do Jequitinhonha, com Maria Mutema, assassina calada, que despeja chumbo derretido no ouvido do marido dormindo, guardando o crime em segredo, sem demonstração. E que dá curso à ruindade secreta no confessorário, inoculando o Mal, mediante mentira, no pobre padre Ponte, que lhe presta ouvidos e também é aniquilado. Mas a qual, depois, confessa tudo publicamente na igreja e vai virando santa, para nosso desconcerto. O exemplo, que traz consigo a violência da palavra, mortal como o chumbo, ironicamente, sem declarar, confirma o princípio da mistura — no mundo e no relato —, recolocando o problema.

(10) Op. cit., p. 210.

As formas da mistura

Linguagem

É fácil entender como aparece esse mundo misturado e como ele é objeto de uma representação ficcional também misturada. A mescla começa pelo meio concreto utilizado na construção do sertão como espaço ficcional e universo literário, que é a linguagem.

Curiosamente, porém, a construção dessa linguagem mesclada obedece a uma intenção explícita e paradoxal de pureza e de volta metafísica à origem do verbo, correspondendo a uma vontade criadora que se concebe homóloga à que teria presidido na criação divina. Guimarães Rosa deu a entender isto, insistindo por vezes na consideração da língua como seu "elemento metafísico"¹¹.

Por certo, a interpretação mítico-metafísica poderá indicar uma das dimensões da sua criação. Mas, não dá a dimensão real do instrumento em que ela se funda, resultante de um sábio e inspirado trabalho com as palavras, nas mãos desse estudioso de línguas e leitor contumaz de dicionários. A verdade é que o escritor, enquanto artista verbal, trabalha muito prática e concretamente como um artesão da linguagem. Assume a atitude do *poietés*, na acepção antiga e aristotélica de fazedor de objetos verbais.

Para tanto, mobiliza um vasto saber linguístico, formado com muito afinho ao longo de anos de muito estudo. É sobre um amplo e rico material idiomático, perseverantemente pesquisado, acumulado e soldado numa síntese ímpar, que ele forja seu uso peculiar da linguagem, "para ter ainda mais possibilidade de expressão"¹².

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.

No *Grande sertão: Veredas*, obra de um artista maduro no pleno domínio de seus meios, desde o início da fala do Narrador ("— Nonada. Tiros que o senhor ouviu [...]") até a última palavra com que ela se encerra ("Travessia."), a linguagem é misturadíssima. E denuncia uma poderosa vontade de estilo (explicitada pelo próprio Rosa) de tudo moldar ou remoldar conforme a necessidade de expressão, que não se satisfaz jamais com o código expressivo herdado, o lugar-comum, a forma tradicional.

Num primeiro momento, parece que o escritor só faz recircular a tradição, dando-lhe vida nova: uma palavra como **nonada**, pouco usada e supreendente obstáculo inicial, traz consigo o peso do antigo uso sertanejo, de Euclides, de Godofredo Rangel (o da *Vida ociosa*), até da herança mineira do poeta Drummond (de "Os bens e o sangue"), de modo que seu significado de "coisa de nenhum ser ou de pouca importância", conforme a bela definição do dicionário de Moraes, ganha outra espessura no texto onde, recorrente, se desdobra em outras inespera-

(11) Ver, nesse sentido, a entrevista citada na nota seguinte, sobretudo pp. 80 e ss. da ed. cit.

(12) A afirmação é do próprio escritor em entrevista a Günter Lorenz. Cf. Lorenz, G. "Diálogo com Guimarães Rosa". Em: Coutinho, Eduardo F., org. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, pp. 62-97. A citação se acha à p. 81.

das dimensões. Vê-se, então, que ele trabalha por exacerbar o sistema de expressão de herança tradicional, levando-o ao limite.

Trata-se, com efeito, de uma busca expressiva que, indo sempre além do meramente dado, por vezes beira a paródia de si mesma, tal a vigilância consciente com que acompanha e revê o já cristalizado, revirando-o pelo avesso, mediante o ímpeto inventivo que deve refazer as formas linguísticas banais e desgastadas em novas refacções e descobertas. Nisto, um estilo de aparente impulso barroco, presa de surpresas: **Tem coisa e cousa, e o ó da raposa...**¹³. Acompanhado, porém, de uma lucidez moderna, de uma vertente intelectualista, que talvez se casasse melhor com os artistas da *maneira*, não fosse o atrevimento crítico-paródico mais radical do nosso tempo, do que aquela concepção do estilo sem ingenuidade, própria dos maneiristas históricos.

Um estilo, portanto, que procura conscientemente a desautomatização da percepção linguística, largamente lograda pela refundição das formas velhas em mesclas renovadas. Isto parece o fundamental, embora pudesse buscar, por esse meio mesclado, a fonte primeira e intocada da linguagem: uma língua em estado de percepção nascente, feita de palavras limpas das impurezas do uso cotidiano e corriqueiro, reinvestidas da força de criar um mundo. Em síntese, trata-se de uma linguagem de **puras misturas**¹⁴, para dizer com as palavras contraditórias, mas exatas, do próprio Autor.

Como é de se prever, essa linguagem de surpresas incessantes, de intenção metafísica e pretensão cosmogônica, só pode ser construída com os materiais dados de línguas ou falares existentes, de algum modo trabalhados no cadinho da experimentação, em soldas inusitadas, com fins precisos de construção de um determinado mundo ficcional. Coerente com o mundo de sua experiência da realidade brasileira — em particular, mineira — e de sua formação, Rosa foi buscar no falar regional do Centro-Norte de Minas a matriz de seu estilo.

Ninguém encontrará decerto nessa região a fala de Riobaldo; ou a linguagem recorrente, embora com mudanças e diferenças substanciais, do restante da obra rosiana. Sob este aspecto, o sertão rosiano é um artifício, ainda que ligado metonimicamente à sua região de origem, pelo lastro da documentação. Ali se pode encontrar apenas e quando muito o material bruto ou a fonte principal de que partiu o escritor, levado, sem dúvida, por uma profunda curiosidade intelectual, por enorme desejo de conhecimento daquele que era o seu mundo desde a infância, a vasta região agropastoril onde se criou, onde se situa Cordisburgo: "Só quase lugar, mas tão de repente bonito"¹⁵, em meio aos gerais do sertão de Minas, reino do boi e dos vaqueiros contadores de **estórias**. Deve-se recordar ainda Euclides: "É a paisagem formosíssima dos *campos gerais*, expandida em chapadões ondulantes — grandes tablados onde campeia a sociedade rude dos vaqueiros..."¹⁶. E tudo isto se traduziu na vasta e rigorosa documentação a que procedeu e de que se pode ter notícia hoje em seu acervo. Mas não convém subestimar nunca sua capacidade, igualmente incomum, de transfigurar o dado factual, seja de que espécie for.

Como se disse, levava-o também uma não menos forte vontade de estilo, que nada deixa intocado e tudo transforma, no sentido de reinventar literariamente dados da experiência, da memória e da própria tradição literária, de que é um feroz e sutil reaproveitador. Lança mão de tudo, da Bíblia, de Dante, de Shakespeare, de uma infinidade de outros grandes autores, de filósofos e místicos, dos viajantes estrangeiros que andaram pelo sertão, e sobretudo da tradição literária brasileira, da linhagem sertaneja que vem dos românticos e se desdobra nos regionalistas

(13) Op. cit., p. 31.

(14) A expressão foi descoberta no arquivo do escritor e utilizada, pela primeira vez, que eu saiba, por Sandra Vasconcellos, como título de sua tese de doutorado sobre "Uma estória de amor (*A festa de Manuelzão*)", de *Corpo de baile*, apresentada e defendida em São Paulo, na FFLCH-USP, em 1991.

(15) Cf. Guimarães Rosa, J. "Discurso de posse". Em: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 57.

(16) Cf. *Os sertões*, ed. cit., p. 95.

posteriores — de Alencar e Taunay, passando por Afonso Arinos e Euclides, provavelmente também por Godofredo Rangel, Hugo de Carvalho Ramos e Valdomiro Silveira, pelo Mário de Andrade de *Macunaíma*, e certamente por muitos outros mais. Toda uma tradição literária alimentada por aqueles que antes já haviam trabalhado de algum modo com material semelhante ao dele, extraído da região de Minas (e em parte também do Oeste de Goiás e do Sul da Bahia ou de regiões similares do Brasil)¹⁷.

É sempre difícil, se não impossível, saber ao certo o que é material bruto da experiência, retirado diretamente da realidade sertaneja, a que o escritor teria tido acesso em seus contactos com aquele espaço regional, ou o que é mediado pela informação cultural, tendo derivado de leituras literárias e afins, do estudo científico, ou de outras fontes. O fato é que encontramos, na base da linguagem, o falar regional do Norte de Minas, certamente muito estilizado, de combinação com latinismos; arcaísmos tomados ao português medieval — "esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra"¹⁸; indianismos; neologismos; termos aproveitados e adaptados de múltiplos idiomas (do inglês, do alemão, do francês, do árabe etc.); vocábulos cultos e raros, bebidos nos clássicos portugueses; elementos da linguagem das ciências, e sabe-se lá de que fontes mais. Enfim, as virtualidades¹⁹ da língua atualizadas e manipuladas na direção de uma mescla única, difícil de definir e de entender num primeiro momento, que estranha e surpreende e vai, entretanto, se apoderando do leitor, à medida que se entrega ao fluxo rítmico da narrativa também misturada.

É quase um idioleto próprio do escritor, chamando a atenção sobre si todo o tempo, pelo inusitado da invenção, os achados constantes, a graça verbal, a forte ênfase. Um idioma maleável, feito de "compensações", em curso de contínua oralidade, com largo aproveitamento dos materiais lingüísticos mais heterogêneos, fundidos em liga incomum, mas homogeneizante, que funciona como marca de fábrica, permitindo logo a identificação do Autor e deixando ver rápido nos imitadores o pastiche. No final das contas, sendo sempre prosa, uma extraordinária linguagem de poesia.

Diante do relevo quase topográfico dessa linguagem, que se alça, opaca e ambígua, frente ao leitor, como se imitasse na materialidade do signo — por meio do ritmo e da sintaxe, dos recursos sonoros e imagéticos —, a áspera beleza da terra do sertão, o leitor pode ter a impressão de que se tende a absolutizar o valor da palavra em si mesma, tomando-a como a verdadeira palavra-coisa da poesia, conforme a conhecida distinção de Sartre²⁰. Em parte isto é verdade, pois é intenso e constante o lirismo que se exprime numa linguagem como essa, de permanente realce da função poética. No entanto, a mais poderosa e impressionante poesia desse grande livro de prosa narrativa, para a qual os recursos poéticos da linguagem parecem confluir, 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.

Para se compreender a fonte e a força dessa poesia mesclada às formas épicas que se amalgamam no todo, será necessário, por isso mesmo, penetrar na intimidade mais funda da obra onde a multiplicidade se articula em unidade. Para tanto, é preciso caminhar aos poucos.

(17) Nessa linha da tradição regionalista, deve-se pensar também na proximidade de Rosa com o gaúcho João Simões Lopes Neto, a quem o primeiro decerto leu e deve tê-lo impressionado, entre outras coisas, pela força da estilização modernizante e o aproveitamento da linguagem oral. Ver, nesse sentido, Lígia Chiappini. *No entretanto dos tempos*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, sobretudo o cap. 4 da parte III.

(18) A frase é do próprio escritor, na entrevista citada a G. Lorenz. Cf. ed. cit., p. 81.

(19) Já Manuel Cavalcanti Proença apontava, em estudo pioneiro, "a ampla utilização de virtualidades da nossa língua", fato que ele descreve largamente em suas "Trilhas do Grande Sertão". Ver desse autor *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, pp. 151-241. A citação se acha à p. 217.

(20) Roberto Schwarz foi o primeiro, que eu saiba, a discutir a combinação dos gêneros no *Grande sertão*; ao caracterizar o aspecto lírico do livro, dependente, a seu ver, da atitude em face da linguagem e da realidade, ressalta a absolutização da palavra e sua opacidade, lembrando a distinção sartriana, que separa a palavra-coisa da poesia do uso utilitário e simbólico da prosa, transparente ao mundo objetivo. Cf. desse autor o ensaio "Grande Sertão: a fala". Em seu: *A sereia e o desconfiado. Ensaio crítico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 23-7.

Caracterização

Se se pensa no livro como um todo, logo se percebe que a mistura vai muito além dos níveis da fala que preenche as quase seiscentas páginas da sua primeira edição, de 1956. Essa mistura está presente também no modo de caracterização das personagens que comparecem na obra.

O livro se abre com uma discussão sobre a existência material do demônio e, como vimos, sobre a própria mistura. Tudo é muito misturado, quando se fala do demônio: **Arre, ele está misturado em tudo**²¹. Um dos aspectos centrais do debate da abertura é justamente se o diabo está misturado nas coisas, em que coisas se mistura, que fatores podem abrandar sua presença, como o amor ou a família. E a propósito, o Narrador conta alguns dos seus melhores casos, como o do Aleixo das traíras ou de Pedro Pindó e seu filho Valtei, narrativas em que a ruindade e a bondade se alternam entranhada e inexplicavelmente fundidas, como faces de uma mesma moeda.

A questão da mistura parece estar, na essência, ligada à própria idéia do demoníaco, sabidamente uma das formas arquetípicas da divisão do ser. A idéia de que "o diabo vive dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos"²², condiz perfeitamente com esse modo de pensar.

Nesse sentido, Hermógenes, o único dos jagunços que, na visão do Narrador, já **nasceu formado tigre, e assassim**²³, é visto sempre como um ser muito misturado, conforme se assinalou anteriormente, no referido momento da luta contra Zé Bebelo. De fato, ali aparece, num **bró de fantasia**²⁴, como a soma insólita e grotesca de dois animais muito apartados na esfera da realidade: o cavalo e a jibóia, enlaçados em mistura esdrúxula, na qual a irrupção do elemento demoníaco parece aflorar da profundidade tônica e arcaica da terra para penetrar nas dobras do homem. A primeira vez que o vê, Riobaldo nota logo, com receio, as dobras ou crespos desse homem, deixando clara a continuidade telúrica e grotesca da imagem disforme dele, que mal assoma do chão: "[...] estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava — me pareceu — que nem queria levantar os pés do chão"²⁵.

Por outro lado, já no seu nome completo — Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes —, a marca do plural (*/s/*) como que salta de Rodrigue, onde deveria estar, para o Felipes, numa paródia caricatural e também grotesca, indiciando mais uma vez a divisão (**filipe**, convém lembrar, se diz, por exemplo, das sementes unidas do algodão, do grão duplo do café ou dos dedos grudados do pé).

O aparecer do demônio como ser misturado não é, porém, a única mistura que se encontra na representação dos personagens do livro. Se recordarmos o segundo capítulo da *Poética* de Aristóteles, que trata das espécies de poesia conforme o objeto da imitação, referindo-se precisamente aos níveis da representação poética, segundo os quais os homens podem ser representados melhores, iguais ou piores do que nós, veremos que no *Grande sertão*, se percorre toda essa gama de variações representativas na caracterização dos personagens principais.

Basta lembrar aquela espécie de carta de brasão em que surgem evocados por alguns traços fundamentais, logo no começo do texto, os grandes chefes

(21) Op. cit., ed cit., p. 13.

(22) Cf. ibidem, p. 12.

(23) V. ed. cit., p. 18.

(24) Ibidem, p. 197.

(25) Op. cit., p. 112.

jagunços que reinam no sertão rosiano, apartando-se do comum dos mortais. São todas grandes figuras, mas em fina gradação e com diferentes perspectivas no **concertar concertado**²⁶ com que cada um puxa o mundo para si, segundo Riobaldo: "*Montante, o mais supro, mais sério — foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo [...]*"²⁷.

(26) Op. cit., p. 18.

(27) Ibidem, loc. cit.

Um homem que aparece com a estatura elevada de um nobre ou de um rei dos Gerais, ou seja, uma figura heróica de porte *romanesco*, contaminada provavelmente, como já foi apontado pela crítica, pelos modelos dos homens d'armas dos romances de cavalaria²⁸. Caracterizado com traços sóbrios e fortes, até pela linguagem de expressões arcaizantes, deixa ver o modo elevado e idealizado de representação próprio das aventuras romanescas como as da Cavalaria. Assim, ao sair para a guerra, ele que era homem de posses, larga tudo, terras e gado, como querendo voltar limpo ao nascimento; bota fogo na casa-da-fazenda, herança familiar de gerações, arrasa o túmulo da mãe, monta "em ginete, com cachos d'armas" e parte com uma "chusma de gente corajada", para impor a justiça no sertão, tomado pelos desmandos de jagunços²⁹. Quando morre, esse homem sisudo de "conspeto" tão forte que "perto dele o doutor, o padre e o rico, se compunham"³⁰, provoca "como de propósito: uma chuva de arrobas de peso"³¹. O vínculo direto com a natureza parece compor a massa dessa figura de elevação cósmica, caracterizada ainda com traço mitificante, próximo dos deuses imortais: "como era que um daquele podia se acabar?"³².

(28) Antonio Candido, retomando observação de José Geraldo Vieira e a análise de Cavalcanti Proença sobre o romance, insistiu bastante nesse aspecto. Ver dele "O Homem dos avessos". Em seu: *Tese e antítese. Ensaios*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1964, pp. 119-40.

(29) Cf. op. cit., ed. cit., p. 44.

(30) Ibidem, loc. cit.

(31) Ibidem, loc. cit.

(32) Ibidem, loc. cit.

De Medeiro Vaz até Riobaldo, além de Narrador, participante e protagonista de todo o livro, temos uma gradação muito variada dos grandes chefes, demonstrando que a mistura na constituição dos caracteres é realmente ampla e complexa, indiciando, provavelmente, diferentes espécies de narrativas conjugadas, por sua vez articuladas a níveis diversos de linguagem e de representação literária da realidade. Desde um "grande homem príncipe" como José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, o Joca Ramiro, que "era mesmo assim sobre os homens" e "igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres"³³, 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"³⁴. 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.

(33) Ibidem, loc. cit.

(34) Op. cit., p. 18.

Visto dessa perspectiva, entende-se que Riobaldo, para ter acesso a esse mundo da alta política da jagunçagem, mundo da guerra e da coragem, mas também da alta traição e da divisão do ser — de Hermógenes e do demo —, para fazer-se Urutu Branco, obter a certeza que nunca teve, vingar-se do judas — tudo para ganhar Diadorim —, só pode buscar o caminho do pacto. Este é assim, entre tantos

outros aspectos que pode assumir, um meio de participação numa esfera mais elevada e decerto mais arcaica, da qual procurará depois remir-se pelo *esclarecimento*. É o que se verifica ao fim (e começo) do livro, pelo "gosto" tão seu, "de especular idéia"³⁵, fazendo-se o Narrador nostálgico do sertão que já não há, e pelo aburguesamento do ex-jagunço aposentado e barranqueiro do São Francisco em que se transforma, dono, além do mais, de duas **possossas** fazendas herdadas do padrinho (na verdade, pai) Selorico Mendes.

O fato é que nessas mesclas, mudanças e reversibilidades tão expressivas se exprime o princípio contido numa das observações mais notáveis de todo o livro sobre o modo de ser e a conduta dos seres: "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"³⁶. 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.

Embora o sertão não se enquadre claramente na História — sabemos que a história contada se passa provavelmente na segunda década deste século, em função de uma referência à Coluna Prestes e várias referências a alguns jagunços históricos e fatos realmente acontecidos —, o sertão está referido ao processo histórico (e ao mundo urbano). Da região se passa diretamente ao mundo, mas o mundo está também introjetado no sertão. Embora as balizas propriamente históricas sejam poucas no relato, a temporalidade histórica está presente no interior do sertão enquanto processo, como uma dimensão da **matéria vertente**, de que trata o relato. Até onde se pode ver com mais clareza, Rosa oculta ou dissolve as marcas da História, incorporando, no entanto, o processo.

Apesar desse procedimento, é possível notar a significativa mistura dos níveis da realidade histórica, combinados nas profundezas do sertão, demonstrando como esse espaço tão particular se acha siderado pelos valores da cidade, que penetram fundo nos modos de vida onde parece que reina apenas a natureza.

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 fundos**, em terras incultas, onde se defrontam com homens de **estranhoso aspecto**, barrando o caminho³⁷. São os catrumanos, misteriosa gente, enterrada no atraso, no Pubo, em **burguéias** 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). Amarelos de tanto comer só polpa de buriti e de tomar o refresco do coco dessa palmeira, alguns falando como em pajelança, gemendo **feito o demônio gemedeiro**, orelhudos — **que a regra da lua tomava conta deles, e dormiam farejando** —, parecem mais bichos do mato do que gente: **estavam menos arredados dos bichos do que nós mesmos estamos**, conforme diz Riobaldo, depois de se surpreender, ter medo e rir deles como os demais jagunços. Percebe, entretanto, a diferença daquela gente — **raça daqueles homens era diverseada distante, cujos modos e usos, mal ensinada**, e, com agudeza, se dá conta de que na realidade eram apenas **homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontão do mundo, groteiros dum sertão**. O pior é que são brasileiros que nem nós, como diria Mário de Andrade, e, embora cheio de sugestões primitivas e mágicas, são "tabaréus canhestros", como os que

(35) "E me inventei neste gosto, de especular idéia". Op. cit., ed. cit., p. 11.

(36) Op. cit., p. 24.

(37) Cf. op. cit., pp. 361 e ss. O episódio dos catrumanos que aqui se inicia vai até a p. 368; as citações saem desse trecho.

observou Euclides. Ao final do episódio, não é à toa que a figura de Zé Bebelo, portador das luzes, é confrontada com esse escuro do sertão, e visto como **canoeiro mestre**, deixando o sertão para trás e fazendo Riobaldo recordar a coragem de Diadorim na travessia do Rio.

Os catrumanos barram o caminho porque grassa a bexiga preta no arraial do Sucriú, para onde vão os jagunços que não respeitam a advertência. Perto dali, no Vaiado, Riobaldo vai conhecer "seo Habão", chamado ali Abrão, que tanto papel vai desempenhar em sua vida: é um capitão da Guarda Nacional, exemplo acabado de fazendeiro capitalista, de "calma muito sensata e firmada, junto com miúdo comportamento", que por pouco não transforma os jagunços em seus assalariados, "adiantado e sagaz" como era: "espiava gerente para tudo, como se até do céu, e do vento suão, homem carecesse de cuidar comercial"³⁸. Diante de um homem assim, **sujeito da terra definitivo**, Riobaldo reconhece que **jagunço não passa de ser homem muito provisório**. A fazenda do Vaiado de fazendeiro-mor também fica na Coruja, retiro decadente e cheio de febres, pertencente ao mesmo dono. Meia-légua dali, supõe-se a encruzilhada das Veredas Mortas, onde Riobaldo buscará o pacto. Naqueles fundos, é que Riobaldo e Diadorim acabam fazendo o julgamento de morte do Hermógenes. Nesse fundos tão fundos, não se poderia esperar maior mistura de tempos e níveis de realidade histórica.

(38) Op. cit., p. 389.

Considerado, pois, em seu conjunto, esse modo mesclado de caracterizar, com suas articulações sutis entre níveis distintos de representação da realidade logo permite ver que estamos de fato diante de diferentes formas de narrativa misturadas, correspondendo no mais fundo a *temporalidades* igualmente distintas, mas coexistindo mescladas no sertão que é o **mundo misturado**. Não é à toa que esse é o lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados, onde o movimento do tempo e das mudanças históricas compõe as mais peculiares combinações.

A mistura das formas

O fundo arcaico — de cujo oco mais profundo no sertão, reino de uma mitologia ctônica, parece ter saído o Hermógenes — é também o da cercania do mito. Dali brota a aventura dos heróis romanescos, dos grandes chefes jagunços: narrativa propriamente épica, que acaba por se definir como história de uma busca de vingança, incitada e tensionada pela paixão amorosa: amor e morte em estreita liga numa demanda aventurosa puxada pelo fio (pela **quicé**) de Diadorim.

Mas, sobre essa **estória** romanésca, em que age o jagunço Riobaldo — o Cerzidor, o Tatarana, o Urutu-Branco —, Riobaldo-Narrador constrói a tentativa de esclarecimento do sentido de sua vida, o relato de sua experiência individual, singularizada a partir de um encontro único e enigmático com o Menino, que será Diadorim — marco de sua travessia pessoal e ponto de interrogação que lhe coloca questões que não pode responder.

Ou seja, misturada à primeira, surge o romance de aprendizagem ou de formação, forma literária que a burguesia do Ocidente transformou, com o advento da Era Moderna, num dos principais instrumentos de seu espírito, debruçado sobre o sentido da experiência individual. Um discurso narrativo que prossegue mesmo após o fim da estória romanésca, que se encerra com a morte de Diadorim (e de Hermógenes) no derradeiro combate na vila do Paredão.

Mas no todo **muito entrançado**³⁹ — como se diz do próprio discurso do Narrador —, não são apenas essas grandes formas narrativas que se tornam perceptíveis. Quando se pensa na obra como um todo, acabada a primeira leitura, verifica-se que na fala ininterrupta do Narrador se recortam diversos outros tipos de narrativa.

Em primeiro lugar, uma espécie de narrativa, que se poderia considerar uma "forma simples", segundo a expressão de André Jolles⁴⁰, como é o provérbio, ou formas similares, como as frases aforismáticas tantas vezes utilizadas por Riobaldo à maneira de ditados. São formas elementares e de certo modo arcaizantes, com aquele ar de "ruínas de antigas narrativas", conforme as chamou Walter Benjamin⁴¹.

Depois, há os causos ou casos, narrativas exemplares próprias daqueles narradores anônimos que cruzam o sertão, desde os vaqueiros, os capiaus de moradia provisória, os fazendeiros, os cegos transeuntes, os mesmos jagunços, o próprio Riobaldo, toda a população, enfim, de homens precários que se deslocam naquele espaço de muita solidão, no qual os seres muitas vezes se solidarizam apenas pelos fios das histórias entretecidas na errância. Essa vasta matéria épica da tradição oral atua como uma espécie de tecido conjuntivo do sertão, enquanto espaço ficcional, e do livro, enquanto discurso narrativo, entremeando suas partes principais, mas com elas estabelecendo intrincadas relações miúdas de variada importância.

Quando se abre o *Grande sertão*, não aparecem de início os fios de uma história principal, mas essa multidão de histórias ou historietas, constituindo uma gama enorme de formas narrativas, que vão desde essas formas mais primitivas assinaladas até os causos mais longos, semelhantes aos que ainda se ouvem pelo interior do Brasil. Quer dizer: ao abrir o texto, nos defrontamos com um Narrador que conta causos, **estórias**, à maneira de qualquer narrador dessa cadeia imemorial de contadores orais da tradição épica do Ocidente. Assim, a base fundamental do livro é constituída pela narrativa breve, o conto oral, de cujo tecido menor vai se armando e despregando aos poucos outro tipo de relato longo, que é a vida do herói.

Riobaldo se apresenta, pois, em primeiro lugar, como um narrador tradicional, como alguém que estando **de range-rede e possuindo os prazos**, sedentário no ócio, depois de uma existência aventurosa, se dispõe a contar, exercitando ademais o **gosto de especular idéia** que o caracteriza.

Esse quadro do narrador tradicional se arma logo nas primeiras páginas: Riobaldo se apresenta como o homem que, tendo acumulado longa experiência na ação e no convívio com outros homens — a vida de aventuras do jagunço —, agora assentado na condição social e travado pela doença, se põe a narrar, como se deixasse a chama já tênue de sua narração ir consumindo a mecha da vida que lhe resta, conforme a imagem modelar do narrador tradicional que nos legou Benjamin no ensaio célebre⁴². 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.

Ao abrir-se o texto, o travessão, que é a marca da oralidade, introduz, evidentemente, uma situação dialógica, reiterada ao longo de todo o livro, pelas constantes referências ao interlocutor, a cuja voz o leitor não tem acesso direto, mas que está sempre virtualmente presente nos sinais perceptíveis e constantes que deixa na fala do narrador: **o senhor ri certas risadas**. Essa situação de diálogo

(39) "Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado". Op. cit., p. 96.

(40) Ver desse autor: *Formas simples*. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

(41) Cf. Benjamin, W. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov". Em suas: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 221.

(42) Ver acima, na nota anterior, o ensaio citado, loc. cit.

virtual ou pela metade, mesmo permitindo, na prática, o desenvolvimento daquilo que é propriamente um vasto monólogo ininterrupto, muda-lhe, na verdade, o sentido. A relação com esse destinatário em primeiro plano estabelece a comunicação entre o universo do sertão e o mundo citadino, entre o universo da cultura rústica de base oral e o mundo da cultura escrita, preservando, no entanto, o modo de ser do *outro*, que fala ao interlocutor, com quem o leitor culto de algum modo se identifica.

O quadro do narrador oral se articula, assim, dramaticamente, com o quadro da cultura letrada num esquema narrativo de notável simplicidade e eficácia, uma vez que por ele se dá vazão à voz épica que vem do sertão, garantindo-lhe, em princípio, a autenticidade do registro, sem fazer dela a apropriação culta característica do narrador dos romances regionalistas tradicionais, concessivo diante das peculiaridades pitorescas da fala, do modo de ser e da conduta do homem rústico a que dá voz.

A sabedoria desse esquema técnico, diversas vezes utilizado por Guimarães Rosa⁴³, em algumas de suas mais notáveis narrativas, parece derivar, em primeiro lugar, da imitação do quadro real do escritor em busca do outro, ou seja, em busca desse que ele deseja conhecer e de alguma forma representar literariamente. Nasce de uma relação real e orgânica do escritor com a matéria que vai trabalhar, matéria com a qual pode ter e decerto tem as mais profundas afinidades, mas ao mesmo tempo representa para ele um desafio de conhecimento, pelas diferenças que comporta.

O esquema dramatiza esse contacto problemático com o outro, reproduzindo mimeticamente a situação do pesquisador que busca o acesso a outra cultura, como um etnólogo improvisado, e, por esse meio, se funda uma espécie de *antropologia poética*, em que a penetração na alma do rústico se encena, ao mesmo tempo, enquanto processo dialógico de esclarecimento. Na realidade, assim se abre uma sorte de palco dramático propício ao confronto e ao debate de idéias, onde o *mythos* se faz *logos*, encenação dramática em que o enredo narrativo se traduz no discurso intelectual.

A perspectiva do sertão vem do fundo de outro espaço e de outro tempo, com tudo o que tem de real e de imaginário, de consciente e de inconsciente, e se confronta com a perspectiva da cidade, sob a forma dramática deste debate de primeiro plano. Nele o narrador tradicional que é Riobaldo, contador dos *mythoi* de um mundo supostamente primitivo, entre os quais o de sua própria vida, não surge absolutamente diminuído diante do interlocutor, **senhor, com toda leitura e suma doutoração**. Ao contrário, dá sempre mostras daquele "gosto de especular", que faz dele um fino e irônico rastreador de idéias, indagador sempre inquieto, ser inquisitivo, que reconhece a marca da própria diferença com relação aos outros, que sabe que nada sabe, mas desconfia de muita coisa e, sobretudo, coloca perguntas que ninguém, nem mesmo o doutor citadino, pode responder. A ironia desta situação básica serve perfeitamente bem aos desígnios do romancista.

Quer dizer: *Riobaldo formula questões que vão muito além do saber que caracteriza o homem de bom conselho que é o narrador tradicional*, cuja sabedoria prática se funda em larga medida na experiência comunitária. Na verdade, as interrogações que formula sobre o sentido de sua experiência configuram a pergunta pelo sentido da vida típica do romance burguês, voltado para os significados da experiência individual no espaço moderno do trabalho e da cidade capitalista. Aqui, no entanto, a questão brota do sertão e dos avatares de um narrador proverbial em sua travessia em busca do sentido do que viveu. Esse

(43) O mesmo esquema técnico já se insinua em "A hora e vez de Augusto Matraga", repetindo-se em "O espelho" e no "Meu tio o laurê", para lembrar alguns dos exemplos principais.

paradoxo define um dos aspectos fundamentais da obra e nos leva ao coração da mescla, fazendo ressaltar suas articulações profundas com o contexto histórico-social do sertão (e do País) a que remete.

Arrancando do meio do sertão, a fala do Narrador se dirige para a cidade; o livro por assim dizer traz para o presente e para o mundo urbano as peculiaridades de uma região em princípio atrasada, imersa em outros tempos: esse é o movimento do mito à pergunta pelo sentido; do espaço arcaico, em múltiplas gradações, rumo ao espaço urbano e moderno do universo burguês. O esquema narrativo adotado, mesclado, por sua vez, ao diálogo dramático de primeiro plano, há pouco descrito, propicia justamente esse movimento do enredo ou do *mythos* rumo ao diálogo esclarecedor, porque neste se encena a pergunta pelo sentido. O enigma das formas misturadas assim se busca esclarecer⁴⁴.

Compreender o movimento do sentido no livro é, em grande parte, compreender como é moderno. O que equivale a dizer, como o romance — forma da épica moderna — se desenrola da mistura das formas épicas tradicionais, com as quais aparentemente nada tem a ver.

Com efeito, é sabido que a tradição oral, fonte da epopéia, nada tem a ver com o modo de ser próprio do romance, forma em ascensão a partir do início da Era Moderna que, pela primeira vez, entre as diferentes espécies de narrativa, como observou ainda Walter Benjamin, não provém da tradição oral nem a alimenta. No entanto, aqui é como se assistíssemos ao ressurgimento do romance de dentro da tradição épica ou de uma nebulosa poética primeira, indistinta matriz original da poesia, rumo à individuação da forma do romance de aprendizagem ou formação, com sua específica busca do sentido da experiência individual, própria da sociedade burguesa. Forma que se caracteriza precisamente pela falta de senso de harmonia entre o ser (o herói) e o mundo, de modo a resolver-se na procura impossível de um sentido que se desgarrou da vida ordinária.

O herói do romance é justamente aquele que já não pode falar exemplarmente de suas preocupações; já não é o homem de bom conselho, a quem pudesse bastar o saber tradicional. Por isso, para ele a travessia individual é também o enredamento num labirinto de dúvidas para cuja saída de nada valem a sabedoria e as normas tradicionais: "Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo"⁴⁵, como dirá Riobaldo, quase ao fim de seu percurso.

Para se compreender, portanto, como essa interrogação própria do romance surge para Riobaldo no miolo mesmo do sertão, é preciso refazer sua travessia individual em busca do esclarecimento. Perseguir a pergunta pelo sentido de sua existência tortuosa; sentido que ele mesmo persegue em tempos diversos — unidade desgarrada entre a consciência e o ser; identidade espatifada no tempo, que é um modo da imperfeição: **Tempo é a vida da morte: imperfeição**⁴⁶.

A sua experiência é a de uma travessia errante que a narrativa misturada enreda ao retrazar a história de seus passos. É assim que se configura seu destino, modo de ser no tempo, cujo sentido se propõe como questão essencial: para Riobaldo-Narrador, para o interlocutor citadino e para o leitor que neste se espelha. Ora, essa é também a travessia do romance em meio às formas da épica tradicional. Compreender os pontos de ligação desse enredamento por vezes labiríntico é tocar no modo de ser fundamental do grande livro. Aqui se arma também o problema teórico mais fundo implicado na construção desta espantosa obra-prima, a dialética entre gênero e História que ela de algum modo encarna em sua forma mesclada e paradoxal.

(44) Sobre a passagem do mito ao esclarecimento já na epopéia homérica, ver: Adorno, Theodor W. e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

(45) Op. cit., p. 550.

(46) Op. cit., p. 553.

O fio da meada

Conforme ficou dito, Riobaldo se apresenta como um narrador de pequenas histórias, exatamente como os narradores da tradição oral. É bem provável que a novidade e a força lingüística do livro — o aspecto mais vistoso e em geral mais comentado de Guimarães Rosa, com os equívocos que isto acarreta, levando o escritor a ser, sem mais, comparado a James Joyce — dependa desse espírito épico. É que este sopra inesperadamente contra as expectativas do leitor habitual dessa forma de narrativa escrita que é o romance.

O texto, que se abre pelo travessão do diálogo, dá vazão à tradição da épica oral, incorporando no movimento da fala do narrador o modo de ser das narrativas anônimas do sertão. Quer dizer: desde o primeiro momento, a linguagem se dedica à imitação do mundo que lhe serve de referência, transfundindo no discurso narrativo a continuidade do espaço de que partiu, mas que em muitos aspectos transfigurou.

Embora possa parecer outra coisa, o esforço primeiro e mimético da linguagem é por se adequar a um espaço particular que tem na mira. Nisto é um projeto absolutamente singular. De certa maneira, o escritor se insulou, para reconhecer no mundo peculiar do sertão a que se dedicou amorosamente, com toda a alma, o universo de todos os homens e dos problemas que lhes podem corresponder. A passagem do **grande sertão** ao vasto mundo é imediata⁴⁷. Nesse sentido, se poderia falar, quem sabe, num *regionalismo cósmico*, comparável, sob esse ângulo, com o projeto de Joyce. A própria tendência a pôr recursos poéticos a serviço da prosa de ficção, comum ainda a ambos, em larga medida depende do anterior, ou seja, das diferenças dos mundos a que têm que adequar seus respectivos meios, tão diversos quanto à tradição literária de que dependem, quanto a seus fins e muito mais⁴⁸.

Pelo lado da restauração da poesia épica, muito afastada do universo do romance europeu há séculos, talvez a comparação mais adequada, pela direção do projeto, fosse com Alfred Döblin, que se opõe, no final da década de vinte, à herança flaubertiana da escrita do romance, por outro lado, tão vigorosa em Joyce ou no André Gide de *Les faux monnayeurs*. Opondo-se a essa herança, em que o romance é visto como uma forma escrita, Döblin voltou-se também para a linguagem falada, o dialeto berlinense, servindo-se da montagem de documentos heterogêneos da vida cotidiana e glosando o estilo das narrações populares, para fazer explodir estrutural e estilisticamente o romance. Como se vê, porém, o seu é um mundo urbano e muito diferente daquele que serviu aos propósitos de Guimarães Rosa, anos mais tarde. Mas, se é bem verdade, como observou Benjamin, que a trajetória de Franz Biberkopf de proxeneta a pequeno-burguês, no mundo dos marginais em torno do centro comercial que é a *Alexanderplatz* de Berlim, constitui um avatar do romance de formação do período burguês, também a travessia de Riobaldo em meio aos jagunços do sertão mineiro o é. Se, no primeiro caso, temos uma espécie de *Educação sentimental* de um marginal; no outro, temos igualmente a *Educação sentimental* de um jagunço. Como isto se dá em pleno sertão, é o que se vai procurar compreender.

Riobaldo principia, pois, como um contador de causos ou casos — narrativas exemplares que tendem a ilustrar sua preocupação com o demo; mais tarde, conta casos que de algum modo fizeram parte de sua vida, entremeando-os à história principal.

(47) Na sua primeira versão, o ensaio pioneiro de Antonio Candido sobre o livro já sugeria esse fato desde o seu título: "O sertão e o mundo", concluindo pela afirmação: "O Sertão é o mundo". Ver *Diálogo*. São Paulo: Sociedade Cultural Nova Crítica, nº 8, nov. 1957.

(48) A expressão "regionalismo cósmico" foi empregada por Harry Levin para designar a tendência de Joyce de lançar o leitor dos subúrbios de Dublin à órbita das sete esferas. Ver desse autor, *James Joyce. Introducción crítica*. Trad. de Antonio Castro Leal. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 20.

Esses casos principiam, já no primeiro parágrafo de definição do sertão, com a aparição do bezerro **erroso**, que introduz o tema do demônio, e vão se enredando, sob a forma de exemplos, à discussão dos modos de existência do diabo, até que um fio, primeiro tênue, que se interrompe rápido, se vai encorpando, mediante sucessivas evocações, e tomando conta da fala do Narrador, como se este não pudesse escapar ao relato de sua própria vida e à necessidade de se recordar de Diadorim. Assim surge, pois, como algo parecido e misturado com os demais continhos, como um fio d'água que paulatinamente vai engrossando em caudal. Decerto esta narrativa que aos pouco vai se firmando no curso da fala, assenhoreando-se do discurso, tem o mesmo ar de família das demais da tradição da oralidade.

A história que afinal acabamos por ler no *Grande sertão: Veredas* não preenche todo o livro. É uma história de aventura — de violência, amor e morte —, extraordinariamente atraente e impositiva, capaz de envolver por completo o leitor. Tarda, no entanto, a começar, como se nos jogasse primeiro numa espécie de limbo ou de labirinto liminar, entre fios entrecruzados, antes de definir o rumo.

Todo motivo retardante deve ser considerado épico, como lembrava a seu tempo Goethe, na correspondência com Schiller. Aqui não é diferente. Embora comece *in medias res*, a ação central de que tratará o livro principia por negaceios, avanços e recuos, demorando, até se mostrar sobranceira e dominadora sobre os continhos todos que a fala de Riobaldo vai fiando em meio à glosa das preocupações com o demo.

E começa pela evocação poética da paisagem grandiosa do sertão. Pela beleza e vastidão desse espaço que será muito mais que um mero cenário para a ação de rudes homens de armas em suas lutas e disputas de poder.

Desde sua aparição no título e nas primeiras linhas do texto, essa palavra — **sertão** — vai se rodeando, pela indeterminação de seus limites e plurivalência de seus significados, das mais fundas e complexas ressonâncias significativas, que só crescem pela recorrência no decorrer do livro, impondo-se como símbolo poderoso, inextricavelmente ligado ao enredo como um todo. Mas, desde que surge, provoca o sentimento épico de que o conteúdo de um vasto assunto com ela se abre à nossa consideração.

A princípio, entra na fala de Riobaldo quase como uma desculpa, por ser o espaço onde se deve tolerar a superstição popular em torno do demo: **O senhor tolere, isto é o sertão**⁴⁹. Mas a sua presença se efetiva verdadeiramente enquanto paisagem, pelo toque de Diadorim: **Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...**⁵⁰, transformando-se em objeto de evocação lírica, ligado por um momento à necessidade, aparentemente incontrolável, que sente o Narrador de ter presente aquele mundo, distante sobretudo no tempo, mas quem sabe apresentável ainda ao interlocutor: **Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge [...]**⁵¹.

Essa evocação, pelas mãos de Diadorim, dará lugar à narração propriamente dita da vida de Riobaldo. Seguindo Diadorim, **que pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza**⁵², o Narrador se vê de repente contando, após várias narrações encetadas e abandonadas, o episódio de Nhorinhá e de Ana Duzuza, que precede a primeira tentativa de travessia do Liso do Sussuarão, em plena luta. Digamos que a narrativa romanesca tarda a começar, mas, quando começa, o faz pelo conflito em si mesmo, pelo *agon*, que é a base ou tema arquetípico das estórias romanescas, movidas pelo desenrolar de aventuras, sobretudo o de uma principal, a busca, que lhe dá a forma característica, consecutiva e progressiva⁵³.

(49) Op. cit., p. 9.

(50) Op. cit., p. 27.

(51) Op. cit., loc. cit.

(52) Op. cit., p. 29.

(53) Para a teoria do romanesco, ver: Frye, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. Sobre a forma característica da narrativa romanesca, cf. pp. 185 e ss.

Diadorim é o fio da meada dessa busca que assim começa, em meio a uma paisagem que pelas marcas que traz daquele ser de mediação parece revelar, em sua extraordinária poesia, um toque de possível transcendência. Levado ao miolo do conflito numa procura de vingança a todo custo, siderado pela paixão por Diadorim, Riobaldo busca alguma coisa além, algo que se afigura próximo e possível todo o tempo e que, entretanto, se faz cada vez e sempre mais impossível, à medida que se vai o tempo. Uma busca assim inevitável como uma sina — demanda implacável do impossível — tem a sua dimensão trágica, que no entanto se adia, até se tornar patente no arraial do Paredão, quando se choca com o inevitável, a que estava destinada desde o início: **E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente**⁵⁴.

(54) Op. cit., p. 563.

A aventura se cumpre, portanto, num movimento de círculo, que encerra sem se cerrar no entanto de todo, salvo no fim da luta, e se reproduz de algum modo no fluxo da fala do Narrador, em ritmo de vórtice, de águas em rodopio ou torvelinho, redemoinhando e suscitando de dentro do próprio verbo, das volutas labirínticas do discurso algo barroco, a imagem da divisão e do desconcerto — do demo, sempre glosado nos motivos recorrentes do **Viver é muito perigoso** e de **O diabo na rua no meio do redemoinho...**: frase do subtítulo que, no Paredão, marca o desenlace e o desencontro fatal.

Essa narrativa em torvelinho, ao se firmar de repente, em meio a tantos fios, apanha o leitor desprevenido, obrigando-o a participar do desconcerto num **lavarinto de veredas**, de pequenos cursos d'água entremeados, que são também caminhos possíveis da narrativa, fios do discurso, até que, de súbito, se descortina, com a evocação de Diadorim e da paisagem, o **grande sertão**: o vasto mar da guerra jagunça, que é o espaço épico propriamente dito.

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 correntezza 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: "*Rio* é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é **veredan**. E algum ribeirão"⁵⁵. Na topografia sertaneja, as terras baixas e alagadiças das veredas, reino dos belos buritis, são caminhos naturais em meio às chapadas, cujas encostas, os **resfriados**, na designação do lugar, já insinuam a presença da água. A justaposição dos termos do título, em que o **grande sertão** se abre para as **veredas**, pode reforçar ainda, retrospectivamente, a impressão metafórica de labirinto fluvial, do intrincado miúdo das águas e dos caminhos no interior do espaço maior, abrindo-se para o múltiplo e o desconcerto. Ao mesmo tempo, se pode notar como é expressiva, na perspectiva da construção de toda a obra, essa contiguidade ou junção desses espaços tão significativos, de certo modo nos levando a considerar a vastidão afunilando-se no espaço pequeno multiplicado e este, que se inclui, de repente, no maior. E o maior é o verdadeiro mar que é o sertão — um mar também de histórias entremeadas. Com efeito, "não há nada mais épico que o mar", como observou Benjamin; do ponto de vista da poesia épica, a existência costuma assumir a vasta dimensão do mar⁵⁶.

(55) Op. cit., p. 71.

Frente ao mar, abrem-se duas possibilidades para o narrador, diria ainda o pensador alemão. Ou ele assume a posição do poeta épico que, da margem, recebe

(56) Ver desse autor "A crise do romance". Em suas *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, ed. cit., p. 54.

serenamente os ecos das ações do mundo marítimo — ele é aquele que recolhe o que o mar atira à praia, aquele que apenas repousa como o povo que, no poema épico, repousa após o dia de trabalho, para ouvir, sonhar e colher —; ou é o romancista, que se arrisca na travessia solitária e muda do mar. O romancista, apartado do povo, se concentra no indivíduo em sua solidão. Concentra-se na experiência individual de um homem que não pode falar exemplarmente de suas preocupações, que não pode dar nem receber conselhos, pois "escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo"⁵⁷. Aquilo que não tem medida; a medida do impossível. A perda das normas e das certezas de como viver, exatamente o que torna o "viver muito perigoso", se faz patente no romance: esta insuficiência é que se torna um fato justamente no romance de aprendizagem ou formação, que deixa ver, sob esse aspecto, o modo de ser fundamental do romance enquanto gênero⁵⁸. Voltando-se para o indivíduo segregado, que perdeu a dimensão do bem viver, a garantia baseada na sabedoria — a dimensão épica da verdade —, fundada na experiência comunitária, o romance dá as costas para a tradição épica, que tampouco ele pode alimentar: é forma escrita, ligada ao livro e ao desenvolvimento moderno da imprensa.

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 sertão⁵⁹. Quando Diadorim morre, é o mar que morre: **Chapadão. Morreu o mar, que foi**⁶⁰. 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.

O problema que ora se coloca é, pois, compreender como se dá a sutura entre as formas que vêm da tradição dos narradores anônimos da épica oral sertaneja (presente desde sempre na literatura brasileira) e o nascimento de uma forma da sociedade urbana moderna — o romance — que renasce em pleno interior do Brasil, de dentro do arcaico que é o mar do sertão, como se de repente, se refizesse em nosso meio a história de um gênero decisivo para a modernidade, brotando de um outro tempo. A questão é, pois, ainda entender a forma mesclada de um livro em que diversas temporalidades narrativas se misturam, correspondendo ao mundo misturado que é a nossa própria realidade.

Pontos de sutura

A forçada passagem do espaço ficcional restrito ao grande, que também faz parte da aprendizagem do herói em sua aventura através do mundo, é provavelmente uma forma de se imitar, desde o começo, o desconcerto do *encontro*, motivo básico, de reconhecida universalidade, que a estória central do livro reproduz muitas vezes, fazendo eco à antiquíssima tradição das narrativas de aventura, conforme se vê pelo romance grego, voltado para essa modalidade de prosa de

(57) Cf. Benjamin, W., op. cit., loc. cit.

(58) Nesse sentido, ver ainda de Benjamin o referido ensaio sobre "O narrador", ed. cit., pp. 201-2.

(59) Op. cit., p. 114.

(60) Op. cit., p. 565.

ficção⁶¹. Um dos modos de ler o *Grande sertão: Veredas* é lê-lo como uma trajetória de grandes encontros e de um desencontro fatal.

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. Impossibilidade e inevitabilidade unidas conferem à narrativa a dimensão trágica já mencionada, cujo cumprimento implacável, entretanto, só se dá ao fim da demanda de vingança, ainda pelas mãos de Diadorim, no arraial do Paredão.

O ponto de desenlace onde a estória romanesca termina, com a morte de Diadorim — **Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba**⁶². — coincide com o reconhecimento da verdade sobre a moça virgem travestida no homem d'armas Reinaldo, mascarado e indefinido sob esse sonoro e delicado nome de pássaro que é Diadorim⁶³. É decerto um dos pontos mais altos a que chegou a ficção brasileira; uma cena que faz o livro alçar-se à altura dantesca do sublime trágico, onde pode mais a surpresa da revelação do que a dor de Riobaldo. Índices disseminados por toda a obra ali se juntam para reforçar-lhe a unidade poderosa da forma, momento de *anagnórisis*, em que fulgura, com toda a pujança, o brilho sensível da idéia.

Dela resulta a transformação do herói romanesco que, até certo ponto, foi o jagunço Riobaldo, enquanto personagem de uma busca de vingança arrastado pela paixão, no ser definitivamente desgarrado da transcendência, num mundo de repente já desencantado, que é o herói do romance: **Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível [...]**⁶⁴. Compreende-se que com Diadorim se vai a poesia do sertão que é a mesma do coração de Riobaldo, a quem toca doravante só o prosaísmo do mundo, destituído de toda a intensidade anterior, como se deixa ver nas imagens de apagamento que se seguem à morte do ser amado: [...] **um pano de nuvens**⁶⁵; [...] **da dor que me nublou**⁶⁶; **o céu vem abaixando**⁶⁷; [...] **a luz sem sol**⁶⁸.

A perda definitiva de Diadorim significa a necessidade de reconciliação do homem sem certezas que luta contra o medo, do *herói problemático* que foi sempre Riobaldo, com a realidade concreta e social onde deve levar até o fim seus dias. Reconciliação que ele tentou em vão pela via da aventura e do destino de jagunço, no qual nunca se sentiu inteiramente integrado, mas que lhe oferecia um obscuro e contraditório ideal a perseguir, como se percebesse nos rastros de Diadorim os sinais de uma esperança ilusória, suficientemente positiva para que sua busca fosse possível, embora no fundo insuficiente para que cumprisse o ideal absoluto com que lhe acenava⁶⁹. Desde o começo, está clara a divisão entre a interioridade do herói e a aventura a que se lança em busca do absoluto que não pode conhecer de todo e do qual tampouco pode se aproximar completamente, embora com frequência lhe dê a ilusão da proximidade.

Ao final da aventura, a separação entre o mundo da ação e a contemplação se faz novamente patente, como se vê pela posição do narrador já afastado do tempo da ação, logo no início do livro, sendo a narração em retrospecto apenas um modo de confirmar a divisão problemática que marca o modo de ser e o destino do personagem ao longo de toda a sua travessia. Nisto reside propriamente o seu caráter demoníaco, pois seu destino de jagunço, de criminoso ou bandido rural,

(61) Sobre o motivo do encontro no romance grego de aventuras, ver, por exemplo, Bakhtine, Mikhail. "Le roman grec". Em seu: *Esthétique et théorie du roman*. Trad. fr. D. Olivier. Paris: Gallimard, 1978, pp. 239-60.

(62) Op. cit., p. 564.

(63) O nome **Diadorim**, certamente alteração de Deodorina (Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins), além de sugestivas segmentações a que se presta (uma delas — **diá** — é um dos nomes do diabo para Riobaldo), faz pensar em outros nomes em -im dos romances de cavalaria, como o donzel Durim do *Amadis de Gaula*, lembrado por Leonardo Arroyo. Ver deste autor *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, INL/Pró-Memória, 1984, p. 94.

(64) Op. cit., p. 563.

(65) Op. cit., p. 560.

(66) Op. cit., p. 562.

(67) Op. cit., p. 564.

(68) Op. cit., p. 566.

(69) O tema da reconciliação do *herói problemático*, conceito central à sua teoria do romance, foi admiravelmente exposto por Georg Lukács, ao mostrar a tentativa de síntese do romance de formação. Ver, desse autor, a justamente célebre *Théorie du roman*. Trad. J. Clairevoye. Paris: Gonthier, 1975.

obrigado a buscar valores a que não pode ter acesso, se mostra como uma exteriorização da divisão profunda que atinge o seu ser, forçando-o a demandar pelo avesso, pelos crespos do homem, uma autenticidade que o mundo em que vive — reino da violência e dos desmandos de poder — lhe nega.

A estória que chega ao fim no Paredão começa de fato com o começo dessa relação entre Riobaldo e Diadorim e principia precisamente pelo motivo romanesco aludido, sob a forma do encontro com o Menino. Este é um episódio decisivo e dos mais belos do livro, a partir do qual a narração se ordena, tomando uma direção propriamente biográfica, para relatar o processo de uma formação. Ao recontar a história de sua vida, o Narrador se dá conta da importância desse encontro, espécie de travessia em pequeno: **Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro**⁷⁰.

(70) Op. cit., p. 97.

A experiência que representa para o pequeno herói ingênuo essa travessia, é a das mais complexas e difíceis de sua vida e se deixa mal exprimir por palavras: **Muita coisa importante falta nome**⁷¹. A travessia dos rios pode ser vista em diversos níveis, do mito à experiência real, envolvendo sempre múltiplos aspectos da existência, em síntese complexa, com uma dimensão simbólica inegável, uma vez que se articula ao desenvolvimento do enredo como um todo.

(71) Op. cit., p. 105.

Espécie de rito de passagem para a vida adulta, ela suscita o mito — latente no motivo do encontro com a criança divina⁷² —, sugerindo com essa dimensão arquetípica, a metafísica, pela aproximação ao sagrado, como uma abertura à integralidade do ser. Mas se deixa ler também, no plano já deslocado do mito, como parte da estória romanesca, ou seja, como uma miniatura da jornada perigosa em que o herói mocinho põe à prova o seu valor, preparando-se para a aventura propriamente dita que viverá mais tarde. 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. Ao sair da aventura, em que descobre o medo e a coragem, a tristeza e a alegria, o masculino e o feminino, o homem e a mulher, a força e a fraqueza, o real e a máscara, o natural e o artificial, o claro e o ambíguo, o bem e o mal, e muito mais, tudo misturado, ao mesmo tempo e de uma só vez, percebe a mudança profunda: [...] **eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável**⁷³.

(72) Ver sobre a criança divina: Jung, C. G. e Kerényi. *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin et la jeune fille divine*. Paris: Payot [1974].

(73) Op. cit., loc. cit.

Tão importante, porém, quanto o conteúdo complexo dessa experiência profunda e decisiva por que passa o pequeno herói, é a questão que ela permite ao Narrador formular, sem poder dar-lhe resposta: "Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. Por que foi que eu conheci aquele Menino?"⁷⁴.

(74) Op. cit., p. 106.

Com efeito, essa experiência que equivale a um momento de individuação do ser, suscita a pergunta que corresponde à singularização do herói de romance, pois dá a dimensão da experiência individual que o diferencia e o afasta da comunidade dos homens e das narrativas da tradição oral. Ao recontar a aventura, cujo significado não pode traduzir claramente em palavras para o interlocutor, na verdade Riobaldo formula a pergunta pela razão de ser do episódio que é decisivo para toda a sua existência, pelo sentido de um encontro que equivale, no mais fundo, ao sentido de toda a sua vida. E essa é a questão fundamental do romance. Não é à toa que, depois dela, a narração, abandonando as inversões da luta, tome a forma linear da biografia, típica do romance, com que passa a relatar o processo

de uma aprendizagem ou formação. A pergunta retroage a essa aprendizagem primeira que é a travessia dos dois rios, ainda uma vez pela mão de Diadorim, pois nela se constitui o enigma de um caráter e de um destino.

Esse encontro com o Menino prepara, de certo modo, um novo encontro que ocorre logo depois, que é aquele com os jagunços, passado na Fazenda São Gregório de Selorico Mendes, referido anteriormente. Ambos os momentos estão íntima e poeticamente interligados; de fato, o encontro com o Menino vem recifrado numa canção, que Riobaldo conhece no mesmo instante em que, pela primeira vez em sua vida, entra em contacto direto com o universo romanesco dos jagunços que só conhecia através das **altas artes de jagunços**⁷⁵, das histórias que Selorico Mendes, contador de casos, gostava de contar. Quando os jagunços chegam à Fazenda São Gregório, e se apresenta para Riobaldo o mundo das armas, este já surge conjugado ao mundo das letras e da poesia. O encontro com o Menino ressurgue como um enigma, sob a forma épico-lírica de uma balada, a **canção de Siruiz: cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada [...]; aquilo molhou minha idéia**⁷⁶.

Ao buscar um lugar para esconder os jagunços, a mando do padrinho, Riobaldo vai juntar-se ao bando que esperava fora da casa-da-fazenda e ouve então alguém perguntar alto, **aquilo era bonito e sem tino: "Siruiz, cadê a moça virgem?"**⁷⁷. E escuta Siruiz cantar **a toada toda estranha**. Aí se desenrola o enredo enigmático da cantiga, cujas palavras muitas vezes voltarão ao texto do relato de Riobaldo. Um poeta no meio dos jagunços entoa a balada, forma mesclada da poesia que se liga à tradição da épica oral, ao mesmo tempo que serve à expressão lírica. A canção atinge tão profundamente Riobaldo, que o transforma num homem de letras; a partir dali será também um fazedor de versos.

O episódio da Fazenda São Gregório reúne os termos do tópico decisivo no modo de ser e no destino de Riobaldo, juntando *armas e letras*, ao mesmo tempo que articula esse motivo importante na caracterização do personagem ao motivo da *donzela guerreira*, de larga história na tradição épica popular da Península Ibérica e presente também na tradição literária do regionalismo brasileiro⁷⁸.

O tema de Riobaldo se casa desta forma ao tema de Diadorim. A revelação de um Riobaldo letrado, que deverá narrar a própria experiência mediante palavras medidas, surge assim ao mesmo tempo que a cavalgada de jagunços, encarnando concretamente o ideal heróico das estórias romanescas ouvidas pelo rapazote, chama para a aventura das armas. E no entremeio o misterioso tema da paixão: a virgem guerreira mascarada, que arrasta o apaixonado para a guerra. Do **rimance** ao romance, as temporalidades diversas se fundem: a tradição desemboca no moderno.

É sabido que a balada é em geral a narrativa de um encontro fatal, como se verifica em tantos exemplos: as baladas de Keats; "Meu sonho", de Álvares de Azevedo; "A dama branca", de Manuel Bandeira; "A balada da moça do Miramar", de Vinícius de Moraes, e tantas outras. A canção de Siruiz, forma híbrida também ela de narração épica e instantâneo lírico, contém cifrado em suas palavras enigmáticas o destino de Riobaldo. Desse fundo obscuro da poesia oral vai desenrolar-se a história de sua vida. O *Grande sertão: Veredas* é o desdobrar-se dessa balada.

Misturados na essência da balada estão o mistério da travessia individual e também a poesia vasta da épica do sertão. A partir desse momento, vemos que uma das divisões centrais à personalidade de Riobaldo, a divisão entre as armas e as letras — ele vai ser jagunço, mas teria podido ser professor ou padre — está ali dada

(75) "Altas artes de jagunços — isso ele amava constante — histórias". Op. cit., p. 107.

(76) Op. cit., p. 116.

(77) Op. cit., p. 114.

(78) Sobre a donzela guerreira, ver: Galvão, Walnice Nogueira — "Ciclo da donzela-guerreira". Em seus: *Galos de outro saco. Ensaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981, pp. 8-59. Ver também Arroyo, Leonardo *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*, ed. cit., cf. nota anterior.

pela primeira vez. No núcleo da balada está realmente a origem das formas misturadas que caracterizam o livro.

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.

Assim, este momento tão importante do encontro com as armas é também o momento do encontro com a poesia e o enigma do destino individual. O romance de formação que se acabará lendo junto com essa aventura de jagunços nada mais será do que uma tentativa de *esclarecer* esse enigma posto como tema na balada. Desse *mythos* primeiro, da canção cifrada, o romance desenvolve o processo de uma aprendizagem, uma tentativa de entendimento de um sentido secreto no desenrolar da ação. O sentido da **matéria vertente**, que se quer esclarecer.

Na realidade, no interior do *Grande sertão*, a relação entre mito e esclarecimento parece repetir e desenvolver em enredo narrativo o mesmo esquema da *dialética do esclarecimento* que Adorno e Horkheimer apontaram já no interior da epopéia homérica. "Desencantar o mundo é destruir o animismo"⁷⁹, conforme notaram aqueles autores, e não é outra coisa que se registra na obra rosiana, na travessia de Riobaldo, que acaba, a seu modo, por exorcizar a projeção antropomórfica do homem na natureza do sertão, que é o demônio, reconhecendo por fim a objetividade do mundo desencantado. Riobaldo acaba por acatar a direção de Zé Bebelo, após a morte de Diadorim, procurando na religião e nos conselhos do compadre Quelemém a paz de espírito, mas mantendo firme a razão, na tentativa de se reconciliar com o mundo. De qualquer modo, vai contra a mitologia ctônica representada por Hermógenes e tenta, pelo esclarecimento, que é o relato de sua vida, dissolver o pacto — **Não nada** —, que lhe surge como obstáculo, amoldando-se, astuciosamente como Ulisses, à natureza, para por fim lográ-la, livrando-se de toda culpa. À inevitabilidade do destino, a que foi levado pelo encontro com Diadorim, beirando a catástrofe trágica, responde com a razão, agarrando-se ao discurso, à palavra, descobrindo-lhe novos significados, que desmancham em nada — ainda uma vez **nonada** — a violência mítica que teve de enfrentar.

Como história do esclarecimento de um destino individual, o romance se vê obrigado a retomar o começo para tentar responder as perguntas sobre o sentido dessa travessia solitária e enigmática, que, no entanto, não podem ser respondidas. Porque esta é a história do romance: "O caminho acaba, e a viagem começa", como bem afirmou Georg Lukács, na sua *Teoria do romance*, na década de 20. Espécie de peregrinação errante num labirinto desencantado que é o mundo moderno, o mundo sem Diadorim, o mundo sem sol do sertão que já não há, da aventura esvaziada e do encanto desfeito.

O impossível que surge desde o primeiro contato com Diadorim só irá crescer, à medida que o tempo passar. Já perto do fim, num desses momentos tão extraordinários e tão comuns nessa obra, Riobaldo quase não pode suportar a contradição central de sua vida e à beira de ceder ao desejo do corpo do outro, explicita mais uma vez o sentimento da impossibilidade que lhe rói a alma: "Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. Diadorim — mesmo o bravo guerreiro — ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele

(79) Cf. dos autores citados, "O conceito de esclarecimento" e "Ulisses ou mito e esclarecimento", na *Dialética do esclarecimento*, ed. cit. pp. 19-52 e 53-80, respectivamente. A citação se acha à p. 20.

perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza — o que é?, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer — pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação — por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. Três tantos impossível, que eu descuidei e falei: — *Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...* —; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso⁸⁰.

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.

(80) Op. cit., pp. 542-3.

Recebido para publicação em junho de 1994.

Davi Arrigucci Jr. é professor de Teoria Literária na FFLCH da USP. Já publicou nesta revista "Entre destroços do presente" (Nº 27).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 40, novembro 1994
pp. 7-29
