



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

A VIOLÊNCIA COMO SÍNTESE DO GRANDE SERTÃO

Maria Braga Barbosa Ramos

Orientadora: Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília, 2019

Maria Braga Barbosa Ramos

A VIOLÊNCIA COMO SÍNTESE DO GRANDE SERTÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientadora: Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa.

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Brasília, 2019

Universidade de Brasília
Instituto de Letras

A VIOLÊNCIA COMO SÍNTESE DO GRANDE SERTÃO

Maria Braga Barbosa Ramos

Tese de Doutorado em Literatura,
apresentada ao programa de Pós-
Graduação em Literatura do
Departamento de Teoria Literária e
Literaturas do Instituto de Letras da
Universidade de Brasília, em 28 de
março de 2019.

Comissão julgadora:

Profa. Dra. ANA LAURA DOS REIS CORRÊA
Orientadora

Prof. Dr. EDVALDO BERGAMO
Membro

Profa. Dra. DANIELLE CORPAS
Membro

Profa. Dra. DANIELE DOS SANTOS ROSA
Membro

Prof. Dr. BERNARD HERMAN HESS
Suplente

Brasília, 28 de março de 2019.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RAMOS, Maria Braga Barbosa
RB238V A violência como síntese do grande sertão / Maria Braga
Barbosa RAMOS; orientador Ana Laura dos Reis Corrêa. --
Brasília, 2019.
159 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Guimarães Rosa. 2. Violência. 3. Dialética. I. dos
Reis Corrêa, Ana Laura, orient. II. Título.

A guerra é, pela sua natureza, tão cruel, que antes seria mais própria das feras que dos homens; tão insana que os poetas a atribuíram às fúrias infernais; tão pestilenta que corrompe todos os costumes; tão vil que melhor a fazem malvados ladrões do que homens honestos e virtuosos; por fim, tão impiedosa que nenhuma parte pode ter com Jesus Cristo e com sua moral. Isso não obsta que muitos pontífices deixem todas as funções de pastor para dedicar-se totalmente a esse flagelo da humanidade. Em meio a tais papas guerreiros acham-se até velhos que agem com toda a energia da mocidade, que nenhuma consideração possuem pelo dinheiro, que aguentam corajosamente o cansaço e não têm qualquer escrúpulo em fazer a convulsão das leis, da religião e da humanidade. Não faltam, porém, eruditos bajuladores para dar a tal evidentíssimo delírio o cognome de zelo, piedade, coragem. E encontram razões para provar que tirar a espada e enterrá-la no coração de um irmão não é de modo algum uma infração ao grande mandamento da caridade para com o próximo.

[Erasmus de Rotterdam]

*Para Fátima,
a mulher que me pôs as letras nas mãos para que eu pudesse partir.*

AGRADECIMENTOS

À Profa. Ana Laura, pelos valiosos esclarecimentos e pela forma gentil e humana com a qual sempre cuidou de seus alunos.

Ao Prof. Edivaldo Bergamo, pelos mesmos motivos.

À Profa. Daniele Rosa, colega e conselheira.

Aos demais professores da Universidade de Brasília.

Aos funcionários do departamento, pelo apoio.

Ao meu esposo João, pelo companheirismo e paciência.

Aos meus filhos Luiza, Joel e Anita, pois cresci juntamente com eles em responsabilidade e motivação, o que tornou este trabalho um desafio ainda maior.

À minha querida irmã Rita, pois tem sido mãe dos meus filhos também.

À amiga de sempre Cleidinha.

Aos funcionários da Biblioteca de Sobradinho, onde me hospedei por um tempo.

Ao Prof. Juliano Rosa, colega, amigo e apoio técnico de sempre.

A Pedro Lessa, poeta, por ser imensidão.

Aos meus alunos, vendaval, pureza e desafios.

Aos meus queridos pais, Fátima e Antônio, pelo amor e confiança em mim.

A Deus pela vida.

RESUMO

O monólogo de *Grande Sertão: veredas* se constrói a partir da descrição de um mundo real: o sertão nacional regido pela violência típica do coronelismo naquele início de século. Essa realidade, todavia, situa-se tão distante do cotidiano dos brasileiros letrados, que termina parecendo muito mais próxima do mito do que de uma experiência factível. Desde o início do romance regional no Brasil, tais cenários e lendas têm oferecido um material riquíssimo para a fabulação e o fazer literário. Mas foi na experiência traumática, na violência das ações e dos discursos do sertão, que Guimarães Rosa buscou o universo de significados com os quais compôs sua obra capital. Através de uma fala cheia de exaltações, confissões e lamentos, Riobaldo expõe o testemunho de fatos espantosos, experiências da intensa barbárie ante a ausência das leis oficiais do país. Como garantia de construir um discurso relevante, o narrador procura resgatar uma certa “época dos heróis” e seus feitos extraordinários. Desse modo, os jagunços são apresentados não apenas como brutos agindo por instinto, mas também como sujeitos que encontraram na luta (ou na guerra) a única possibilidade de expressão. Numa constante procura pela verdade das coisas, o narrador depara a todo instante com a dualidade que existe nos significados de seu mundo, o ser e o não ser de tudo, a dialética entre bem e mal. Tal atitude faz parte da ambiguidade formal que perpassa todo o romance e culmina com uma atitude que pode apresentar a violência tanto como destrutiva quanto como reveladora das virtudes humanas. Neste estudo proponho que a violência seja o elemento estruturante do romance de Guimarães Rosa, uma vez que, desde o conteúdo até a forma, as imagens da violência conferem uma força singular ao discurso da obra.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, violência, dialética, épica, alienação.

ABSTRACT

The monologue of *Grande Sertão: veredas* is constructed from the description of a real world: the Brazilian backwoods governed by the typical violence of coronelismo in the beginning of that century. This reality, however, is distant from the daily life of the lettered Brazilians and it ends up looking like much more to a myth than to a feasible experience. Since the beginning of the regional novel in Brazil, such scenarios and legends have offered a very rich material for the fabulation and the literary making. But it was in the traumatic experience, in the violence of the actions and discourses of the backwood, that Guimarães Rosa sought the universe of meanings with which he composed his capital work. Through a speech filled with exaltations, confessions and lamentations, Riobaldo exposes the testimony of dreadful facts, experiences of the intense barbarism because of the absence of the official laws of the country. As a guarantee of making a relevant discourse, the narrator tries to rescue a certain "age of heroes" and their extraordinary achievements. In this way, the jagunços are introduced not just as brutes acting by instinct, but as individuals who have found in the fight (or war) the only possibility of expression. In a constant search for the truth of things, the narrator comes across at any moment with the duality that exists in the meanings of his world, the being and the non-being of everything, the dialectic between good and evil. This attitude is part of the formal ambiguity that runs the whole novel and culminates in an attitude that can present violence not only destructive but also revealing of human virtues. In this study I propose that violence be the structuring element of Guimarães Rosa's novel, regarding that, since the content to the form, the images of violence give a singular force to the discourse of the work.

Keywords: Guimarães Rosa, violence, dialectic, epic, alienation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: ESTADO DE LEI – <i>O HORROR</i>	17
1.1 Determinismo e culpa	18
1.2 Políticas e Chefias.....	24
1.3 Homens desertos no sertão	31
1.4 O “concertar consertado”.....	36
1.5 Quadros da violência	42
1.6 Artimanha narrativa	50
CAPÍTULO 2: ARTE E VIOLÊNCIA NA AÇÃO ÉPICA – <i>O BELO</i>	55
2.1 O narrar a guerra	57
2.2 Sertão é o sem fim	67
2.3 O banditismo social	83
2.4 A beleza na época dos heróis	89
2.5 O “imperativo da ética”	96
CAPÍTULO 3: O DISCURSO DA VIOLÊNCIA – <i>A ALIENAÇÃO</i>	107
3.1 Forma dialética: redemoinho de bem e mal	111
3.2 Razão na visão mítica	121
3.3 O <i>estado de lei da guerra</i> e o discurso falacioso da violência	126
3.4 Os riscos de celebração.....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159

INTRODUÇÃO

O imenso sertão de Riobaldo é, na verdade, um conjunto de muitas, mas pequenas veredas. Começando pelo título, a obra revela-se no todo de sua ambiguidade formal e a escolha por *veredas* termina por sugerir um duplo significado para a palavra dado o contexto da narrativa. *Veredas* são brejos repletos de plantas nativas e animais rastejantes, mas também são denominadas *veredas* as trilhas que os viajantes abrem nas idas e vindas pelas fazendas e ermos do sertão. Veredas, desse modo, podem ser tanto os lugares quanto os caminhos dentro do sertão; um lugar que é também um percurso, uma *travessia*, ou seja, a vida – no imenso sertão, a vida dos homens desconhecidos. Veredas existem em territórios afastados, por onde o transporte se faz a partir da marcha a pé ou com o auxílio de animais. O *grande sertão* de Riobaldo está repleto de estradas primitivas e um conjunto de elementos naturais que só ocorrem se alheios às grandes modificações dos modernos aglomerados humanos. O *sertão* é, desse modo, visto como a negação do progresso e perfaz um movimento contrário à toda tendência que urge acompanhar o avanço do capitalismo no mundo.

Provinciano e arcaico, avesso à cultura letrada e às novidades tecnológicas, passada a primeira metade do século XX, o sertão ainda preserva tradições dos tempos imperiais. O tempo histórico no qual está ambientada a narrativa do romance – a Primeira República – entretanto, encaminhava-se para a modernização do país. Enquanto Riobaldo e o bando percorrem a solidão das terras selvagens – por fazendas dadas ao abandono, com seus velhos engenhos e modos de produção precários, por miseráveis cenários de vilas paupérrimas – em cidades como Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, as grandes construções urbanas já proveem o aspecto moderno das cidades. Prédios, pontes, ferrovias, asfalto, fábricas, iluminação pública, mercados e praças já são um aglomerado típico da selva urbana, que aumenta a distinção entre o mundo cosmopolita e todo o resto. Enquanto no sertão as leis seguem o antigo código lavrado pela palavra e pela honra, a república condena o coronelismo, separa os poderes estatais e visa banir o banditismo do território nacional.

O sertão passa a ser associado à imagem de um mundo indesejável, um lugar sem *lei*, representante de um sistema ultrapassado, vasto e persistente, em contraste com os rumos do progresso. Para a visão de quem idealiza um país moderno, se não é possível extirpar o sertão da realidade política e social da nação, então há que se ignorá-lo, enquanto os bons cidadãos das grandes cidades julgam a si mesmo como homens melhores.

Nesse contexto, surge uma obra como *Grande Sertão: veredas* (1956) que, dotada de um forte caráter épico, propõe-se a revelar os valores ocultos do sertão e de seus homens,

monopolizando um discurso que vai na contramão do que se espera das elites econômicas em um Brasil moderno.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o narrador Riobaldo se refere à vida na jagunçagem apontando constantemente para a presença da violência. O romance de 1956 encontra no interior do Brasil, em confronto com os interesses de modernização do Estado, forças que constituem, de acordo com Heloísa Starling, a imagem infernal de um mundo caracterizado pela barbárie. (GINZBURG, 2017, p. 348).

A selvageria e luta pela sobrevivência nos sertões brasileiros, ao lado das formas arcaicas de disputa e institucionalização da violência, compõe o cenário histórico e social em que se desenvolvem as ações dos personagens de *Grande Sertão: veredas*. Esse foi o cenário onde avultou o banditismo e suas peculiaridades conhecidas da nossa história, compondo parte das singularidades nacionais encontradas no mundo sertanejo até a primeira metade do século XX. Riobaldo está enrijado em uma identidade e história próprias de um ambiente isolado, cuja alteridade é uma nação em desenvolvimento, que exclui, em níveis variados, o homem dos sertões.

Ironicamente, no romance, em meio à urgência da modernização, é o discurso arcaico que se impõe e ganha lugar de destaque. O representante instruído da cidade, o *doutor*, permanecerá sem voz no decorrer da narrativa¹, mantendo atenção fixa à inteira história que lhe é contada. Essa história, que será na realidade apresentada para o país, envolve a descrição e análise de um território afastado – uma face da nação – onde as normas são observadas a partir do uso da força e da extrema violência. Dessa forma, Guimarães Rosa enfrenta os problemas internos do país, compondo o que parte da crítica denominará “retrato do Brasil”, demonstrando o que Antonio Candido designou “consciência dilacerada do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1989, p.161).

Uma diversidade das formas da violência empregadas nos cenários dos sertões nacionais pode ser observada no decorrer da narrativa de *Grande Sertão: veredas*. Saques, assassinatos, estupros, duelos; a brutalidade comumente exercida no seio das pequenas comunidades, como os castigos físicos aplicados a crianças, tortura de acusados, pagamento de sangue com sangue. A miséria surge como consequência e ao mesmo tempo como condição

¹ Embora seja evidente que a compreensão do *doutor* perpassa o todo do romance, na narrativa em si, não são nem mesmo reproduzidas as possíveis falas do interlocutor de Riobaldo. Mesmo isso sendo possível dentro do monólogo, à exceção da pergunta que aparece logo no segundo parágrafo do texto, “do demo?” – que sugere a confirmação de uma pergunta feita pelo *doutor* – todas as informações sobre o comportamento deste ouvinte são a respeito de reações de humor: risos, espanto ou expressão de incredulidade. Mais com relação a esse assunto está discutido ao final do terceiro capítulo, sobre a questão da autoimagem do autor na obra, uma vez que são indiscutíveis as semelhanças entre Guimarães Rosa e o *doutor* interlocutor de Riobaldo.

para a manutenção desse imperar da violência no sertão. Descrita em sua relação com o romance por Walnice Galvão (1972), a extrema pobreza e vulnerabilidade dos sitiantes contribui para que exista, crescente e caótica, uma massa desorganizada de indivíduos entregues à exploração e ao abandono. Para a plebe rural só há dois caminhos naquele momento: mão de obra semiescrava de sustento para as grandes propriedades ou o recrutamento por bandos de jagunços, esses sim, armados e organizados. O banditismo altamente disseminado nos sertões nacionais até a primeira metade do século XX pode indicar o quanto o segundo caminho pareceu mais sedutor a um grande número de homens que nada tinham a perder.

Existe, como ressalta Antonio Candido (1995), já uma tradição em que o romance brasileiro explora a violência na zona rural, o que teria marcado inclusive o início do gênero no país. Karl Erik Schollhammer (2013) lembra que, como um todo, a história e cultura latino-americana foi desenvolvida sob o julgo pesado da violência.

Na perspectiva de Dorfman a violência tem sido a matéria própria da cultura latino-americana, sua verdadeira essência social e em diferentes modalidades, o tema núcleo da sua literatura. Desde o naturalismo até a década de 1940 a literatura girou em torno da violência cometida contra o continente: a conquista, a ocupação e exploração, a aniquilação da cultura indígena, a escravidão, o imperialismo, a luta pela independência [...] (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 112).

Hobsbawm (1976) descreveu como “banditismo social” o cangaço e as demais formas de banditismo que ocorreram no território nacional. Segundo o historiador, elas fazem parte de um dos fenômenos sociais mais universais da História, e apresentam uma profunda uniformidade entre si. Há sempre algumas vantagens oferecidas aos integrantes do bando como, por exemplo, a camaradagem, a construção de alguma dignidade e a impressão de liberdade no ingresso de uma vida nômade em busca de desafios. “O bando de salteadores está fora da ordem social que aprisiona os pobres; é uma irmandade de homens livres, e não uma comunidade de pessoas submissas” (HOBSBAWM, 1976, p. 81).

Por outro lado, a agressividade e desapego à vida são condição de existência para os jagunços e sua organização em núcleos armados, assim como para as unidades de poder que dominavam os sertões até avançados anos do século XX: as grandes propriedades rurais e seus “coronéis”. Eis o aspecto da violência apresentado no romance de Guimarães Rosa em que mais transparece a história dos sertões brasileiros: o mandonismo local, *leis* criadas pela força de tradições seculares sob a completa ausência do poder público, a violência em sua forma institucionalizada. (GALVÃO, 1972).

Sobre a relação desse assunto com o regionalismo brasileiro Schollhammer apresenta a seguinte síntese:

O tema principal do regionalismo pode ser visto como o confronto entre um sistema global de justiça moderno e sistemas locais de regulamentação social pelos códigos de honra, da vingança e da retaliação. Onde a lei não penetra ou é apropriada por interesse dos fazendeiros e pelos poderosos das pequenas comunidades, o homem comum se vê empurrado para a ação dentro das regras simbólicas da honra e da vingança. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 113).

Os ideais democráticos na Primeira República esbarraram na persistência de um sistema disseminado ao longo do território nacional, pautado na arrogância de elites rurais adaptadas a uma forma primitiva – porém eficaz – de manutenção da ordem em seus territórios. O coronelismo é um conceito que abrange os “tipos de poder político-econômico que historicamente marcaram o Brasil” (FAUSTO, 2006, p. 178). De acordo com Boris Fausto, esse sistema tem origens no império, mas tornou-se digno de atenção durante a Primeira República, embaraçando e corrompendo as demandas do novo sistema de governo.

No sertão, as leis não foram escritas, porém, a força das tradições faz com que todos as conheçam e o quanto são impiedosas. Qualquer um pode aplicá-las, basta fazer parte do lado mais forte. Qualquer um pode ser o juiz, basta para tanto ter conquistado temor e respeito do grupo, como o fez chefe carismático Joca Ramiro.

Além de revelar detalhes da realidade política do mundo em que vive, Riobaldo revela os costumes, a forma de pensar ligada a um tempo histórico muito específico, ao lado de sentimentos que existem para todo homem em qualquer tempo. O narrador conta sobre sua vida enquanto jagunço, enquanto uma espécie de soldado na urgência de numerosas e notáveis batalhas. Compendo o movimento da guerra, as ações violentas perdem seu puro caráter negativo ou reprovável e passam a revelar o valor dos homens, podendo transformá-los em simples peões de batalhas, em bandidos sanguinários ou em bravos guerreiros, cheios de honra e determinação, como um herói das epopeias.

Através do monólogo de um narrador perspicaz, o autor compôs uma obra complexa, baseada na história pessoal de um indivíduo perturbado com os significados de seu mundo e empenhado em expô-los para um forasteiro. No contexto da nação e sua abrangência de territórios, sabemos que o discurso urbano e letrado sobrepõe-se – quando não intimida – à expressão do homem rural, tão distante do desenvolvimento e dos centros culturais. De forma sintética, o que ocorre no romance é uma conversa entre sertão e cidade (BOLLE, 2004), sendo que nesse caso manifesta-se predominante e grandiloquente o discurso do orador sertanejo.

Pretendo estruturar esta tese de modo a propor que, para a imposição e eficácia de tal discurso no romance, o tema da violência no sertão possui um impacto capaz de se estender até a forma, abrindo caminho para que o narrador possa garantir a sua audição. A violência e tudo o que ela envolve nos cenários sertanejos da primeira metade do século XX – sofrimento, opressão, miséria – está descrita no romance sob duas perspectivas antagônicas: de um lado, lamentável e odiosa, tema de longas elucubrações melancólicas do narrador; de outro, motivo de euforia, exaltação do caráter jagunço e construção de um herói. Desse modo, o autor constrói a memória daquele espaço, fazendo uma denúncia do imperar da crueldade ao mesmo tempo em que se apropria dos assombros dessa mesma realidade calamitosa como matéria para seu fazer literário.

Grande Sertão: veredas teve a atenção de uma variada corrente de críticos, nacionais e estrangeiros, “roubando a cena” e provocando um quase apagamento de outros romances produzidos na mesma época. Contudo, o alcance de um prestígio tão elevado e a euforia com que foi recebido terminaram por criar uma recepção fortemente ligada a correntes estruturalistas que negavam a relevância do componente histórico-social para a crítica do romance.

O estudo de Danielle Corpas (2015), *O Jagunço somos nós*, faz um levantamento ostensivo do conjunto de obras críticas que discutem o romance de Guimarães Rosa com atenção para o interesse sociológico e histórico. Tendo início em meados de 1970, “e com mais intensidade a partir da década de 1980, cresceu a empolgação com chaves de leitura filosófico-metafísicas e esotéricas [...]” (CORPAS, 2015, p.16). Por um período de tempo considerável, as linhas de pesquisa que insistiam em analisar a obra de Guimarães Rosa, relacionando-a ao momento histórico e às contradições sociais, tornaram-se descredenciadas – ou mesmo desinteressantes – dentro da tendência que predominava na academia. O que restava, de acordo com Corpas era outra grande tendência:

De outro lado, a corrente espiritualista, influenciada pelo romance católico francês do entreguerras, com sua feição introspectiva, seu culto ao Mistério do Universo e da Alma, suas inquietações metafísicas e religiosas. [...] Um das tarefas mais espinhosas para a crítica de *Grande sertão: veredas* tem sido lidar com essa questão elementar detectada na primeira recepção do romance: a conjugação entre raiz no particular e projeção para o universal. É hoje patente, muitas exegeses demonstram, que Guimarães Rosa operou com símbolos e arquétipos das mais diversas procedências, assimilou em sua composição tradições de pensamento de grande ressonância na sensibilidade ocidental. Em que medida a inclinação para o mítico e o transcendente em sua prosa está relacionada a condições objetivas radicalmente problemáticas na experiência brasileira? (Ibidem, p. 22-23).

Essa importante questão levantada pela autora aponta para a relevância daquela crítica que estaria sendo abandonada: a crítica dialética, que averigua a importância da história na construção da obra, na atitude do artista. É a partir dessa perspectiva que o conteúdo mítico presente na obra de Guimarães Rosa deve ser averiguado em sua relação com a forma do romance, pois é possível que faça parte de um reflexo perspicaz da realidade, não se manifestando unicamente por um capricho do autor, por sua força intuitiva ou crenças pessoais.

Na síntese trabalhada por Daniele Corpas, duas questões gerais que perpassam o estudo têm em comum o estabelecimento de uma relação entre o romance de Rosa e a matéria brasileira. Uma primeira questão está ligada às inquietações acerca da conciliação entre a tradição estética de centros “da alta cultura ocidental” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 294) e as particularidades nacionais de um país em expressivo atraso cultural. A segunda questão incide sobre a relação entre a cultura letrada e a expressão de uma realidade nacional vivida por analfabetos, sobretudo dentro das camadas mais baixas da população.

Para o presente estudo será considerada a relação do atraso cultural com a forma do romance, especificamente o aspecto épico presente em *Grande Sertão: veredas*. Pretendo elaborar uma análise de como a violência (altamente expressiva no mundo em que se desenvolvem as ações na obra) é trabalhada no romance em seus diversos aspectos, funcionando tanto como inspiração para a criação épica (objeto estético) quanto como força alienante no comportamento humano ligado à história, à produção e recepção da obra de arte.

Organizei esse estudo em três capítulos, apresentando-os sob o formato de uma espécie de *tese*, *antítese* e *síntese*. Como respectivos subtítulos, denomino *o horror*, *o belo* e *a alienação*, na tentativa de criar um caminho para a análise do romance de Guimarães Rosa (2001) que, partindo da obra e de como os aspectos da violência estão colocados no texto, chegue até uma discussão maior: sobre a violência na tradição literária, sobre o que isso revela da história e sobre como a persistente ligação com a barbárie poderia colocar a arte literária sob o risco de funcionar como outro mecanismo de reprodução dessa mesma violência.

No primeiro capítulo, coloco o problema evidente que são as causas e efeitos diretos da violência no mundo refletido pelo romance. Como fundamental para os significados do *mundo sertão*, o mito não poderia deixar de ser explorado por uma narrativa sobre esse mundo. Está presente no romance a necessidade de explicar o fenômeno da violência valendo-se do mito, na medida em que o *mal* é compreendido como parte de uma determinação sobrenatural. Por outro lado, é também o próprio mito que, dada sua não total compreensão pelos homens, oferece uma força intensificadora dessa mesma violência – o *mal* acima dos homens, *o horror* como um destino.

O elencar dos atos de brutalidade no romance de Guimarães Rosa, quer sejam de agressão física ou moral pela disputa do poder, ou relacionados à miséria que resulta da barbárie – fome, anonimato, canibalismo, abandono e medo – não raro estão colocados na obra sob um tom de profunda lamentação. Por outro lado, o mesmo narrador que discorre melancolicamente sobre as mazelas do seu povo, em outros momentos, eleva o próprio discurso para exaltar os feitos dos jagunços em seu ofício de barbárie. Tanto o aspecto da violência enquanto ação enérgica e impactante – o banho de sangue dos tiroteios, as brigas corpo a corpo, perseguições, cercos e as diversas ostentações de bravura – quanto o estado de miséria resultante dessas ações estão presentes na obra dentro de uma consciência que os apresenta como fatos extraordinários, dignos de uma narrativa épica.

“O tempestuoso encanto do terror” é a forma como Mario Praz (1996, p. 44) refere-se aos efeitos estéticos da violência na tradição literária ocidental. Há fascínio na corrupção, há horror e exaltação da crueldade no épico, segundo o autor. Por mais que o tema seja apresentado no romance de Guimarães Rosa em frequentes manifestações de repúdio, lamentação e às vezes remorso, a presença da violência mostra-se indispensável à força expressiva da obra. O investimento em detalhes e o envolvimento que o narrador mantém com emoções, por vezes sinistras, são o que sugerem a existência de um “prazer perverso em compartilhar o fascínio do perigo, trocando experiências próprias ou de outros como moeda social de uma certa cultura traumática” (SCHOLLAMMER, 2013, p. 78). Seguindo à compreensão de que o narrador se vale dessa força expressiva para garantir que terá toda a atenção voltada para si enquanto orador, é possível supor que a violência também seja utilizada no romance como material exótico, por isso ligada à imagem do extraordinário.

Há no horror algo de extraordinário, e isso parece fazer parte da consciência do experiente Riobaldo. Ele sabe que a ação violenta pode ser detentora de um significado tão intenso, que termina por conclamar o homem em seus desígnios éticos à reprovação do mundo que a promove. Contudo, antes dessa *conclamação*, a ação violenta precisa de forma através das palavras, precisa ser reproduzida para gerar assombro, ganhando uma imagem forte a partir da narrativa ideal – que, nesse caso, deve ser épica. Então, para efeitos de uma composição de caráter épico, se parece ao ouvinte tão significativa e extraordinária a violência enquanto opressão, ainda mais significativa ela se torna ao adquirir um viés positivo quando a obra trata a violência como força de inconformismo, e a partir disso, como força de um enfrentamento. Essa será a garantia de que a violência e a miséria não serão exploradas pela obra de arte simplesmente devido ao interesse pelo desfrute da barbárie em si, pelo prazer e fascínios ligados

ao mal. O romance em sua força épica deve celebrar o impulso de reação do homem frente à injustiça que parte de um opressor e se impõe aos mais frágeis.

Seô Habão despreza os paupérrimos moradores do Sucruiú. O projeto do fazendeiro consiste em usar aquelas pessoas no cultivo da cana-de-açúcar e na fabricação da rapadura, sendo que, o dinheiro ganhado por eles seria utilizado exatamente para a compra do mesmo produto fabricado: a rapadura. Trata-se da reprodução de uma lógica perversa do capitalismo. Mas seô Habão, orgulhosamente, expunha como audaciosa e promissora a iniciativa que prenderia os miseráveis do Sucruiú ainda mais à pobreza, distanciando-os de qualquer possibilidade de emancipação e direito a uma vida melhor. Falamos de uma comunidade de órfãos e famintos devastada pela peste (a *bexiga*) que além de tudo seriam escravizados, condenados a trabalhar na lavoura de cana apenas em troca de parte da alimentação. Uma violência assim, que passa pela indignação do novo e do velho Riobaldo, também chega até à indignação do leitor, tamanho o sentido capaz de despertar. É por isso que outra violência suscitada no mesmo contexto, a redução que sofre o poder ameaçador de seô Habão a partir do contato com o bando, é tão necessária e tão admirada pelo ouvinte. Dentre as forças em disputas que ali são expostas – de um lado o poder do representante da elite agrária, o “bruto comercial”, e de outro a força da pura bravura jagunça – quem mais se porta de acordo com uma postura ética é o jagunço. Ninguém mais detém a condição e a força capaz de destruir o frio opressor disposto a escravizar. Por mais rudes que pudessem ser, apenas jagunços carregavam um fio de esperança que apontava para outro destino. A partir de então, leitor e narrador tornam-se dispostos a aceitar qualquer atitude de brutalidade necessária para o tal propósito.

A literatura, como define Antonio Candido não é inofensiva, nem destinada a apaziguar os sentidos, mas “pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração” (CANDIDO, 1995, p. 243). Quer seja na sua forma branda, quer seja nos níveis mais devastadores de agressão moral e física, a violência é grande causa do sofrimento humano. Por outro lado, ao tratar a violência engajada como modo de resistência e luta, a literatura expõe a complexidade das atitudes humanas frente à constituição dos valores sociais: a ética, a honra, a verdade. Demonstrar a necessidade ou as razões da violência entre os homens torna-se um exercício constante na literatura.

O segundo capítulo desta tese trata os aspectos da violência em sua positividade. Será apresentado como um contraponto, como um modelo de antítese para o primeiro. Nesse capítulo tento apresentar os aspectos necessários, ou até mesmo desejáveis, que existem na ação violenta em sua abordagem pela literatura. Essa positividade reúne parte do efeito do extraordinário que será essencial à épica, mas encontra-se de forma mais contundente no caráter

de resistência e luta dos sujeitos oprimidos. A luta justa e a conquista de suas causas podem ser extremamente violentas, gerar mártires, dores e grandes traumas. Contudo, é esse tipo de conflito que irá definir o herói e elaborar o seu caráter, tanto para a história quanto para o personagem da ficção.

“Violência e forma em Hegel e Adorno” é um ensaio de Jaime Ginzburg (2017) que aborda a questão da violência (crueldade) característica do herói épico. Embora seja objetivo do crítico sustentar que o impulso humano de celebração da violência não deve ser propagado pela arte, o ensaio descreve o “valor afirmativo” que a crueldade possui quando das ações épicas. A violência em si, sua força de transformação, não seria indiscriminadamente algo negativo. No contexto da luta pela liberdade, por exemplo, a ação violenta se faz justa e sua omissão indigna. Disso cria-se o conceito de bravura e heroísmo na história.

A proposta que perpassa o interesse dessa tese é a de que o discurso do narrador se constrói sobre uma intenção não declarada: mostrar o sertão para a nação, exaltando o passado, as estruturas sociais arcaicas e a força do homem. Com isso Riobaldo assume-se como representante do povo e usa a violência para conferir significado e relevância à sua narrativa. Para a eficácia de tal propósito, Guimarães Rosa encontrou no resgate da narrativa épica a forma mais adequada para explorar o tema. A forma épica e sua relação com a violência será discutida ao longo do terceiro capítulo à luz das ideias hegelianas sobre a épica. (HEGEL, 2001; 2004).

Para o terceiro capítulo, que se estrutura na tentativa de uma síntese, a ideia é discutir, num primeiro momento, o confronto entre bem e mal, que ocorre dentro de uma dialética muito peculiar na obra. A relativa, mas bem marcada, divisão entre *bem* e *mal* em *Grande Sertão: veredas* é também uma total oposição à revolta de Riobaldo, cujas aflições se baseiam na incapacidade de ver o *bem* separado do *mal* enquanto tenta compreender o próprio lugar em relação a essa divisão.

No enredo da obra, entretanto, são muito claros e distintos os lugares de cada personagem dentro dessa bipartição: Ricardão e os partidários do traidor Hermógenes pertencem à *frente do mal*; Joca Ramiro e os demais compõem o *lado do bem*. A violência instaura-se livremente em ambos os lados, mas só os *homens bons* fazem ressalvas acerca das práticas cruéis: Joca Ramiro perdoa o prisioneiro; Zé Bebelo repudia os métodos de tortura. Como afirma Eric Hobsbawm (1976, p. 37), a “moderação no uso da violência é uma característica comum ao bandido social”. Essa moderação é um dos poucos elementos que ajudam a identificar quais são os sujeitos que praticam crimes, não por uma sádica satisfação ou demonstração de poder, mas como uma forma de resistência ao meio, uma desesperada busca por alternativas ao que a vida impõe como regra nos sertões.

Em defesa dos bandidos sociais do sertão, o romance informa ao leitor que o jagunço pode estar “operando o mal” em troca de um futuro bem coletivo: liberdade, honra, sobrevivência. É desse modo que a pretensa injustiça de um assassinato torna-se rapidamente convertida em justiça, caso o resultado esperado seja, por exemplo, a eliminação de algum obstáculo para a liberdade. Disso resulta geralmente um assassino saudado com louvores – o que é sempre muito comum em contextos de guerra.

Sabemos que, para a épica clássica, a falta de compaixão não interfere na positividade do caráter do herói. Com a literatura moderna e o romantismo surge essa espécie de requisito: para se mostrar em grandiosidade, para se tornar um “bravo admirável”, o personagem deve resguardar valores morais, ainda que relativos: a empatia pelos mais frágeis, a lealdade, a palavra verdadeira. Dentro de uma visão ligada ao romantismo, não há *herói* que componha integralmente o lado do *mal*, assim como não há força de resistência e ética que se afaste inteiramente do *bem*.

Ao propor uma guerra de “homens bons” (aqueles relativamente violentos) contra “homens maus” (os absolutamente violentos), o romance ensaia uma forma de divisão maniqueísta na apresentação do sertão. Obviamente, trata-se de uma direção que não se sustenta, pois, uma estrutura maniqueísta exige que os conceitos de *bem* e de *mal* estejam apresentados em sua forma pura, um separado do outro, distintos e estáveis. No romance de Guimarães Rosa não há espaço para elementos de uma só face, nem modelos totalizantes. O “mundo misturado” de *Grande sertão: veredas* não trabalha com nenhuma certeza, nenhuma instância das coisas frontalmente diversa de seus contrários. “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” (GSV, 2001, p. 237). Mas os “pastos não estão demarcados” e isso gera inquietação no pensamento de Riobaldo. Os mesmos jagunços capazes de saquear um vilarejo também distribuem comida aos famintos e socorrem mulheres em trabalho de parto. Os mesmos homens que presenciam com indiferença a tortura de semelhantes podem ir às lágrimas ante a morte de um animal.

Ainda assim, os grupos de personagens seguem naturalmente filiados às frentes representantes do *bem* ou do *mal*. De acordo com as alianças feitas, os jagunços serão marcados como definitivos seguidores dos justos (Joca Ramiro, o homem leal) ou dos traidores (Hermógenes, o primeiro pactário). Parece natural que grandes vilões sejam julgados e rejeitados pelo discurso do narrador, pois a brutalidade dos atos de alguns jagunços rebaixa os caracteres até o abominável. Contudo, a força épica do romance, que incide sobre o que existe de aceitável e desejável na maioria dos jagunços, apresentando-os como heróis, não exclui a

aceitação da violência, pelo contrário, usa-a como uma premissa enquanto travestida de bravura. Joca Ramiro jamais teria alcançado seu apogeu mítico, sua alta imagem de nobreza, sem fazer uso de extrema violência. Intriga acerca de tal fato a discrepância que existe em uma condição como essa – o contraste entre brutalidade e nobreza –, pois o que pode, afinal, conferir tamanho carisma, tamanha aura de benevolência a um chefe supremo, sendo que ele mesmo vive de comandar assassinatos, sequestros, pilhagens e diversas formas de terror sertão afora? Quais as medidas de moderação da violência que permitem ver como justo – quase um “santo” – alguém assim?

Duas observações devem ser feitas antes de se esboçar uma resposta para a questão. Em primeiro lugar, é preciso atentar para aquilo que os sertanejos compreendem por bondade ou justiça. Olhando de perto, vemos que, na verdade, o que caracteriza um grupo como partidário do bem é unicamente a relação de seu líder com os valores mais respeitados no sertão: a palavra honrada, dada como garantia da verdade. Ou seja, o conceito de bondade não está associado exatamente com a disposição em não se gerar sofrimento ao próximo, mas com a capacidade de preservar tradições seculares, que são reivindicadas pela identidade dos homens ‘justos’. O conceito de bondade não se poderia dissociar do que inspira a bravura e a lealdade.

Em segundo lugar, existe no romance a compreensão do humano como ambíguo em seu comportamento: todos podem mostrar-se cruéis ou piedosos, a depender das urgências do meio. Todos, de repente, de modo espontâneo, podem revelar faces inesperadas de anjos ou de demônios, sem que seus próprios juízos sejam decisivos para impedir as práticas perversas. “Viver é perigoso” porque o homem não conhece nem a si mesmo. Observando o quanto pode ser traiçoeira a vontade dos companheiros e a própria, Riobaldo tem “medo de homem humano” (GSV, 2001, p. 422).

Com isso chegamos, dentro da leitura do romance, a outra importante contradição: se, por um lado, a capacidade e disposição tanto para o bem quanto para o mal são uma marca do humano, por outro, é exatamente esse aspecto, “a questão da mistura” que “parece estar, na essência, ligada à própria ideia do demoníaco, sabidamente uma das formas arquetípicas da divisão do ser” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 14). O diabo vive no interior do homem e, de acordo com Riobaldo, conduz aos “avessos” do homem. Tal afirmação gera o pressuposto de que o impulso racional e não modificado de todos deveria ser a busca pelo bem. Isso apresenta como premissa uma suposição de que o homem seria naturalmente inclinado ao bem, mas que uma força maligna externa vive constantemente a tentar desviá-lo pelos caminhos do mal. “A responsabilidade da pessoa pelos próprios atos é transferida para uma entidade que transcende o indivíduo e que está onipresente no imaginário popular” (BOLLE, 2004, p. 188).

Contudo, se o diabo não existe, mas apenas o “homem humano”, como sugere a conclusão do monólogo de Riobaldo, tal força maligna seria parte do sujeito, um componente próprio de sua humanidade e não algo exterior. Ou seja, homem e demônio estão em uma unidade constante, em uma dimensão que transborda os limites do texto, como propões Willi Bolle ao dissertar sobre a “função diabólica da linguagem”. Para Bolle, o romance utiliza o discurso “luciférico”, uma vez que o que o narrador propõe como *autoacusação* termina por torná-lo confiável, e transforma-se em um “discurso de legitimação” (BOLLE, 2004, p. 184).

De certo modo, atribuir os feitos do passado a uma influência demoníaca é uma forma que o narrador usa para reprová-los e mostrar-se consternado ou arrependido. Até mesmo a grande vitória do bando, guiado por um chefe apadrinhado pelo diabo, trouxe consigo um preço muito alto: a perda de Diadorim. Dentre as centenas de vidas perdidas ou destruídas pela miséria, restava o egoísta narrador como fazendeiro reproduzidor de velho sistema e sua desigualdade. Os grandes vultos heroicos não passam de idealizações que buscam legitimar a violência (BOLLE, 2004) e utilizar a extrema força dos bandos, não como um real intento de justiça, mas reforçando a ordem vigente. A violência termina por gerar uma grande ilusão: a de que nela (e na guerra) é possível que os homens se realizem em sua humanidade. Mas a vitória não é real, pois os padecimentos permanecem para todos. Os jagunços sobreviventes, “braços d’armas”, oriundos da miséria do sertão, tornaram-se mendigos, os demais continuaram na servidão. Mesmo Riobaldo, herdeiro de fazendas e bem estabelecido, padecia os tormentos de sua perda e culpa. No discurso do romance, novamente, o diabo como metáfora sintetiza os riscos de um engodo que se estende sobre a vida dos homens.

Com isso, justifica-se o subtítulo desse terceiro capítulo, *a alienação*². Os homens entram para vida no bando como uma fuga do árduo trabalho com a terra, em que se tornariam condenados a colher para sempre os “alheios frutos do alheio” (MELO NETO, 1999, p. 132)³. Mas a verdade é que, a despeito de toda ilusão de liberdade, dadas as demonstrações de força e errância por terras distantes, os jagunços permanecem subservientes, tão entregues aos líderes como seriam aos patrões. Não chegam a compreender que a imensa energia despendida como

² O conceito de alienação empregado nessa tese pretende manter ligação com a concepção marxista para qual alienação envolve o alheamento do indivíduo acerca dos resultados de suas atividades. O homem, para Marx, pode estar alienado e de modos variados: com relação à religião, à cultura, ao trabalho e à atividade social. “Há muitas formas nas quais o homem aliena de si mesmo os produtos de sua atividade e faz deles um mundo de objetos separado, independente e poderoso, com o qual se relaciona como um escravo, impotente e dependente” (BOTTOMORE, 2001, p. 6).

³ Verso do poema *O rio*, de João Cabral de Melo Neto, que trata a cruel degradação dos trabalhadores nas usinas de açúcar do Nordeste.

braços d'armas termina por apenas beneficiar os mesmos donos do poder, tanto coronéis quanto ex- fazendeiros feitos líderes.

Fora isso, a sensação de liberdade experimentada pelos jagunços também parte da liberdade que encontram para instituir a violência. De certo modo estão autorizados a matar; em muitos casos, pelos motivos mais banais. Ou seja, eles não são na verdade nem livres, nem donos do poder, muito menos justos em seus propósitos.

Nesse capítulo pretendo discutir qual a relevância da dialética entre bem e mal para os propósitos de um discurso que legitima a violência. Ou seja, se os homens vivem entre o *bem* e o *mal*, incapazes de manterem-se fiéis a um dos caminhos (porque é justamente essa uma das características humanas), como encontrar a verdade na fala do narrador? Para ele, bem como para o romance como um todo, os jagunços também estavam divididos em bons e maus. Os bons foram os heróis, concluíram a vingança e mataram o Hermógenes, aquele que não sabia transitar entre os dois lados, mas era unicamente regido pela crueldade. Em que medida o leitor pode se deixar levar pelo discurso do narrador ao ponto de aceitar como éticas as certezas sintetizadas ao longo da narrativa e em seu desfecho? A bestialidade do Hermógenes, o heroísmo de Joca Ramiro, a bondade dos bravos ou a necessidade da guerra e da violência?

Retomando a proposta colocada no início desta introdução, vemos que a crueldade e a brutalidade também podem ser classificadas como atitudes de um mundo primitivo, ligado intimamente à natureza, não evoluído, não desenvolvido – o *povo prascóvio* do sertão, que deve ser perdoado. Um mundo evoluído tende a eliminar a violência do cotidiano social, tende a fazer cumprir as leis. “Ah, vai vir um tempo, em que não se usa mais matar gente...” (GSV, 2001, p. 38). Essa afirmação do velho Riobaldo sinaliza para o reconhecimento de seu mundo enquanto primitivo, desmerecido, reprovável frente aos rumos do mundo de onde veio o *doutor*. Embora Riobaldo e o bando também estejam no Brasil, como responde Zé Bebelo ao desfigurado *catrumano* que pergunta de onde vem o bando, a afirmação surge quase como uma epifania: o sertão também é o Brasil!

Existe no discurso de Riobaldo, não o conhecimento, mas uma semiconsciência – de quem não sabe, “mas suspeita de muita coisa” – sobre a fragilidade cultural que cerca a imagem do sertão e de seu povo. Está clara a condição de superioridade do representante urbano, o *doutor*, a quem o narrador devota uma admiração insistente e quase rancorosa. Está clara a condição rebaixada dos homens que povoam o sertão, de estranhos costumes, bárbaros e miseráveis em seu atraso cultural. “O senhor tolere, isso é o sertão. Uns querem que não seja” (GSV, 2001, p. 23). Quem são esses *uns* que não querem o sertão como ele é? Quais as razões para rejeitá-lo?

A experiência do velho Riobaldo certamente tem mostrado que o sertão é desprezado pela cidade, às vezes de forma sutil, às vezes mais agressivamente, sendo comumente considerado um território ultrapassado, hostil, indesejável, enfim. O sertão estaria, desse modo, e isso é sentido pelo narrador, em desvantagem frente a cidade, ao ser povoado por sujeitos “menos dignos”. Essa consciência constrói-se sobre o pressuposto de que a miséria e o isolamento são capazes de rebaixar o homem em sua humanidade, como ocorre no exemplo mais extremo de todos: o dos *catrumanos*. Seria o caso de o homem urbano imaginar (e imaginar é criar imagens) que o sertão não passava de um ermo habitado apenas por gente como os *catrumanos*, fazendeiros xucros e bandidos sanguinários, enquanto, na verdade, aquele rico e vasto território povoava-se como o que existe de mais nobre e extraordinário do aparato humano?

Verdade é que o sertão dos jagunços, dominado pela violência em forma de instituição, ignora as leis oficiais do país. Mas até mesmo isso cria forma na narrativa de Riobaldo no sentido de se apresentar como força e austeridade. Trata-se de um mundo arcaico, do qual Riobaldo faz memória com um misto de reprovação e nostalgia. O poder das tradições mantinha o código a ser seguido – o qual todos conheciam bem e faziam uso exclusivamente da *palavra* para lavrá-lo. Os homens violentos, que mantinham seu domínio através do uso da força, só reconheciam como crime a transgressão a esse código. O restante era destino a ser cumprido e, para tanto, a coragem era o valor mais importante de todos. Sendo assim, torna-se injusto que jagunços e seus chefes carreguem, aos olhos da nação, o estigma de bandidos comuns, pois, em sua consciência, impunham a justiça. “Quer dizer que, naquele sertão, o jaguncismo pode ser uma forma de estabelecer e fazer observar normas, o que torna o jagunço um tipo especial de homem violento e, por um lado, o afasta do bandido” (CANDIDO, 1995, p 164).

Acerca da pobreza ou atraso cultural, a primeira imagem construída no romance coloca costumes bizarros e irracionais – como matar animais deficientes associando-os aos feitos demoníacos. Mas ao lado de tais costumes estão descritas as riquezas da terra, a grandeza territorial e produtiva do sertão, que *está em toda parte*. “[...] onde um pode torar dez, quinze léguas sem topar com casa de morador, [...] fazendões de fazendas, almargens de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, [...] O *gerais* corre em volta” (GSV, 2001, p. 24). Essas caracterizações irão se repetir no curso da narrativa, sempre a reiterar os valores desconhecidos do mundo sertão.

Mas o sertão é também um deserto por onde as areias da solidão profunda e da intensa fadiga cotidiana conduzem o homem através do tédio corrosivo que pode se estabelecer

em alternância com o cansaço de uma constante procura pela sobrevivência. Por esse deserto vagam brasileiros alheios ao curso da modernização e ao projeto de progresso da nação. Diversos proprietários bem estabelecidos, como o foi o próprio Riobaldo, beneficiam-se desse abandono e mostram-se resistentes às mudanças que serão trazidas pela interiorização do país. Mas até mesmo eles, se considerada sua obsoleta visão do mundo e a obediência à inércia vivida no arcaísmo do sertão, encontram-se insulados à parte do desenvolvimento do país. O sertão reúne, dessa forma, num espaço de quase perdição, poucos ricos e muitos pobres que formam uma nacionalidade à parte, isolada e esquecida da expressão política e cultural que dita os rumos da nação.

É a partir disso que o narrador assume uma missão: a de afirmar a própria identidade, nem que para tanto seja necessária uma caricatura, uma orquestra de hipérboles ou uso do mistério. Riobaldo precisa contar as aventuras de seu mundo, tornando-se como “um *aedo*: o cantor de feitos heroicos existentes em definitivo num tempo mítico (do passado que jamais retornará)” (DACANAL, 1988, p. 70). A fim de resgatar o sertão da invisibilidade e para que o povo isolado não seja aniquilado enquanto participante da nação, é necessário impressionar o outro. Nada mais eficaz para isso que relatar a extrema violência. Num mundo onde a lei é *olho por olho* e onde a ausência do poder do estado permite o livre guerrear dos jagunços, pode-se encontrar uma infinidade das mais surpreendentes circunstâncias. Eis o extraordinário que precisa ser revelado pelo narrador, inclusive sob pena de perder a gravidade caso não seja narrado de forma eficaz. Daí a cautela de Riobaldo com o peso do seu discurso; mais que isso, o uso da violência na narrativa como forma de ganhar significado para a nação, como um trunfo daqueles que comumente não são ouvidos.

Por fim, de forma sintética, a proposta desta tese sobre *Grande Sertão: veredas* pode ser colocada da seguinte forma:

- A violência e seu discurso tem posição central no romance de Guimarães Rosa. Ela se manifesta com força no conteúdo – em relatos variados que envolvem as atitudes humanas individuais, de pequenos grupos e sobretudo em relatos que denunciam a composição das estruturas de dominação, das normas e valores coletivos. Mas a violência também está presente na própria forma literária, pois há um forte viés épico no romance e uma tendência em exaltar e explorar o sentido das ações violentas.
- O romance coloca a violência a partir de dois pontos de vista: um que lamenta a barbárie, a falta da lei, o primitivismo e o excedente da brutalidade; outro que exalta a força e austeridade do jagunço em sua luta e no espetáculo das batalhas (aqui reside o caráter épico da obra);

- Ambos os pontos de vista apresentam o impacto, o poder de comunicação e despertar dos sentidos através de um discurso sobre a violência – que envolve o extraordinário das ações humanas –, o que garante um lugar de destaque e relevância para a fala do narrador;
- Como importante auxiliar nesse processo de “despertar os sentidos” para fatos extraordinários está a visão mítica do mundo, utilizada pelo narrador que é, em parte, *letrado*, em parte, produto e testemunha do atraso no sertão.
- Embora a tematização da violência seja indispensável ao compromisso com a realidade do mundo em que vivem os personagens, explorar a força comunicativa da crueldade e barbárie pode levar a um lugar problemático, ligado ao risco de que, ao invés de uma denúncia, a obra termine por promover o desfrute da mesma violência que pretende reprovar;
- Somente o aspecto épico trabalhado no romance pode conferir um caráter ético às ações humanas, ainda que estas se inscrevam sob um profundo horror. A forma épica poderia fazer com que a pretensa celebração da violência seja, na verdade, uma celebração da capacidade de resistência à opressão.
- O movimento da narrativa em *Grande Sertão: veredas* começa pela construção e exaltação dos heróis idealizados em seu percurso através da barbárie, para, ao final do enredo, apresentar o mundo desencantado, no qual a violência, tal qual um propósito demoníaco, sempre se revela uma poderosa ameaça.

CAPÍTULO 1: ESTADO DE LEI – O HORROR

O que se matou e estragou – de gente humana e de bichos, até boi manso que lambia orvalhos, até porco magro em beira de chiqueiro. O mal regeu.

[Riobaldo Urutú-Branco]

A narrativa de *Grande Sertão: veredas* estrutura-se em torno de uma meta maior – explicar a trajetória de Riobaldo – e adiciona a esse assunto nuclear diversas narrativas menores, todas a tratarem de algum fato cuja essência está na violência. Somado ao trivial das práticas brutais da guerra, casos como o do Aleixo, assassino cruel de um velhinho, ou dos pais do menino Valtêi, que passaram a obter prazer na tortura do filho, ou ainda a história sombria de Maria Mutema, assassina e santa ao mesmo tempo, reiteram o terrível imperar da crueldade que assombra o homem no sertão. No decorrer de seu relato, Riobaldo demonstra intensa perturbação acerca do estado de violência das coisas, inquieto com o que não consegue compreender.

Discutirei neste capítulo os aspectos da violência que abundam na obra, em sua face estritamente negativa – ou crua e degradante – responsável pelo sentimento de pavor, repulsa ou complacência possíveis de serem despertados no leitor. Importa, nesse contexto, analisar a forma com que o narrador conduz a apresentação das cenas e costumes cotidianos da sociedade sertaneja onde a violência é regra.

O “mundo misturado”⁴, cheio de ambiguidades e contradições, também é uma história contada por um narrador de múltiplas posturas. Riobaldo mostra-se, em dados momentos, apiedado ou perturbado pelos efeitos da brutalidade; não raro, manifesta nojo – que beira o ódio – da condição de miséria ou rebaixada humanidade das vítimas; em outras ocasiões, o narrador confessa medo e aparece acovardado ou em desespero; depois adiante pode surgir indiferente ao sofrimento e entregue apenas à própria subjetividade; por último, o mais incomum é uma voz narrativa que se mostra eufórica, de certo modo, condescendente, a aprovar ou exaltar a violência lembrada.

Vemos nisso uma atitude que envolve tanto a inquietação pelo desejo de interpretar o mundo, quanto o resultado de um esforço de compreensão aparentemente vão: o diabo não existe, é essa a descoberta feita dentro da nação atrasada que é o Brasil. Contudo, o mundo não

⁴ “Mundo misturado” (GSV, 2001, 237) é uma expressão tomada da fala de Riobaldo, quando ele se mostra angustiado por não conseguir identificar o mal e o bem em lugares definidos e diretamente opostos. A mesma expressão é usada por Davi Arigucci Jr. para se referir às diversas às ambiguidades formais da obra e sua mescla de gêneros.

é complexo demais para o jagunço; o mundo é apenas difícil de decifrar na medida em que também é complexo o homem que tenta desvendá-lo.

1.1 Determinismo e culpa

*[...] as coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas
prontas, noutra ar, no sabugo da unha.*

[Riobaldo velho]

Como essencial para a composição do romance, Guimarães Rosa utilizou a força do mito em sua presença indispensável aos significados do mundo sertão. Para Antonio Candido (2006), o mito comporta-se na obra como um “símbolo da vida”, capaz de resumir magistralmente os conflitos humanos. De acordo com o crítico, o fantástico seria um caminho para o real e não poderíamos compreender esse último sem a fabulação. Dentro desse entendimento, o fantástico é que dá forma para se averiguar o real, forma essa assimilada pela obra de arte e transformada em uma linguagem complexa, altamente evocativa e densa em significado, portanto tão eficaz.

Promovendo uma espécie de retorno a origens muito remotas dos significados universais, Guimarães Rosa inspira-se a partir do imaginário popular, rico em narrativas, imagens e representações folclóricas. Lembrando que já o havia feito em outra ocasião, o crítico volta a comparar a atitude do romancista com a do compositor húngaro Bela Bartók, que transforma o material rústico e popular em arte refinada, “de maneira a dar impressão que o compositor se coloca no nascedouro da inspiração do povo, para abrir um caminho que permite chegar à expressão universal” (CANDIDO, 2006, p. 112). Em Guimarães Rosa, o mito potencializa aquilo que Candido chama de “traço fundamental do autor”, que é a “absoluta confiança na liberdade de inventar” (Ibidem, p. 111).

Na obra, todos apresentam uma definitiva capacidade de serem cruéis. Ninguém escapa à maldade: nem os pobres capiaus esfomeados, nem os nobres chefes carismáticos, nem as crianças, ou os leprosos condenados à morte (pois lambem as frutas nas árvores para espalharem a pestilência), nem mesmo o representante do amor, Diadorim, belo e verdadeiro, mas movido pelo inabalável desejo de vingança, capaz de sangrar inimigos e inabalável ante brutalidades desmedidas.⁵ Diadorim, em defesa das ações dos heróis jagunços cujo

⁵ No assalto à fazenda do Hermógenes houve um imenso massacre, que vitimou também a inocentes. “Do que fiz, desisto. Todos não fizeram? Volvido, receei que Diadorim não me aprovasse; mas Diadorim concordou com os fatos, em armas, em frente” (GSV, 2001, p. 531).

representante maior é o próprio pai, Joca Ramiro, afirma: “Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?!” (GSV, 2001, p. 165). Ou seja, a positividade da valentia é suficiente para resumir o caráter do homem, a sua essência. As circunstâncias em torno disso seriam o natural das coisas, contratempos ou pura necessidade.

Existe no romance uma recorrente sugestão de que o *mal* enquanto entidade faz parte dos elementos naturais, ocorrendo de forma espontânea, como a natureza. De um certo modo, ele também é componente intrínseco do ser humano, a quem cabe lutar contra esse primitivismo que degrada o homem. O aspecto mítico da obra coloca o *mal* sempre envolto por uma aura de mistério, o indecifrável do sobrenatural. Daí a figura do diabo encaixar-se como a metáfora ideal para explicar o fenômeno.

O diabo existe ao redor e por dentro do homem, manifesta-se através do inexplicável impulso que envolve as práticas violentas. “Na concepção do narrador, o diabo vige dentro do homem, mas também vige dentro de todos os seres da natureza – até mesmo os inanimados, como o vento e as pedras” (GALVÃO, 1972, p. 129). Riobaldo lista plantas, animais e até minérios, todos elementos que apresentam, em suas características fundamentais, um comportamento agressivo. “Tem até tortas raças de pedra, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são do demo” (GSV, 2001, p. 27). Sob esse ponto de vista teríamos a concepção da violência como não inata da conduta humana, mas atribuída a uma força exterior, misteriosa e maligna, capaz de envolver a todos e penetrar o homem. Entretanto, uma afirmação preliminar como essa coloca-se em severa contradição com a conclusão do romance que impõe: “O diabo não há! [...] Existe é homem humano” (GSV, 2001, p. 624). Alertar o quão perigoso e ameaçador pode ser o sertão faz parte de um calculado desejo de envolver o espectador, conquistando-o e compartilhando a força de tantos significados ali (no sertão) existentes.

Como mago da palavra que é, Guimarães Rosa transfere os encantos do mundo da obra para o discurso, explorando o poder de imagens e significados do mito. “[...] o Liso do Sussurão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa!” (GSV, 2001, p. 67). Tão encantada história aproxima e ao mesmo tempo distancia homem e natureza. Por um lado, a natureza está em oposição ao homem, que precisa ter cautela com o demônio existente nas coisas que o cercam. Por outro, o homem é o integrante principal de uma natureza regida pelo mal, sendo ele mesmo essa força ameaçadora. O Hermógenes era homem, e comandava o inferno real observado por Riobaldo. “Só é possível o que em homem se vê, o que por homem passa” (GSV, 2001, p. 197). Vemos uma forma de compreender que o mal existe unicamente a

partir do homem, que, num movimento contraditório, produz a ação e o significado desse mal, para depois assombrar-se com ele.

Enquanto ex-jagunço, Riobaldo permanece um homem condescendente com a violência. Orgulha-se de suas façanhas quando mais jovem, embora tenha sido mandante ou executor de diversas sentenças de morte. Seu discurso oscila insistentemente entre o orgulho da própria bravura rememorada e o reconhecimento dos erros passados, por vezes com intenso remorso.

A culpa é componente constante no discurso do narrador. Ela acompanha todas as falas em que as ações violentas dos jagunços são lembradas com reprovação ou lamento. “O narrador Riobaldo está às voltas com a tarefa de explicar e justificar um ato culposo: o pacto que ele fechou com o diabo” (BOLLE, 2004, p. 39). A insistência em negar a existência do diabo e, portanto, a não validade do pacto é obsessiva e fundamenta-se no perturbado arrependimento que acompanhou a vida de Riobaldo após este abandonar a jagunçagem. No início da carreira de jagunço, ainda perplexo ante a brutalidade dos companheiros, Riobaldo pergunta ao amigo Diadorim: “E Deus, Diadorim?” (GSV, 2001, p. 186). O outro, entretanto, não compreende a natureza da pergunta, ou seja, o íntimo reconhecimento de Riobaldo sobre a crueldade e necessidade de punição. Deus seria alguém a observar erros e a preparar um acerto de contas no fim de tudo. Mas Diadorim responde apenas sobre as doações em dinheiro que Joca Ramiro fizera para a igreja, e demonstra com isso um superficial interesse pelas razões do remorso em Riobaldo.

O gesto agressivo de um animal selvagem, por mais feroz que se comporte, o impulso destrutivo de qualquer besta da natureza, ou o horror que se pode ter a ela estão isentos de algo que só existe na violência humana: o dolo. A fera é, portanto, apesar de toda agressividade, sempre inimputável. Não se discute sua culpa. Argumentar acerca da dominação demoníaca sobre o homem, ou acerca das forças que estão acima dele, traçando seu destino, é, de certa forma, apresentar a violência eximida de seu dolo. No romance, tais forças manifestam, por um lado, ligações com o plano mítico e as determinações do destino, mas também, por vezes, carregam um fundamento biológico, quando apresentam a condição instintiva dos homens na sua relação com a natureza e o impulso de sobrevivência. Sobre a partir disso um espetáculo hostil encenado por homens animalizados, a debaterem-se no sofrimento que provocam uns aos outros, sobretudo os mais fortes em face dos mais frágeis, às vezes com encenações dantescas.

Longe das leis oficiais do país, o mundo conturbado do sertão inclui assassinatos, estupros, sequestros, torturas; uma sorte de brutalidade tão expressiva que às vezes é narrada com espanto pelo próprio jagunço Riobaldo.

[...] as ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado, queimando pessoas ainda meio vivas, na beira de estrago de sangues... Esses não vieram do inferno? Saudações. Se vê que subiram de lá antes dos prazos, figuro que por empreitada de punir os outros, exemplação de nunca esquecer do que está reinando por debaixo. Em tanto, que muitos retombam para lá, constante que morrem... Viver é muito perigoso. (GSV, 2001, p. 65).

O que “está reinando por debaixo” parece surgir no discurso como um recurso muito simples e consensual que termina por eximir o homem de grande parte de sua culpa. Uma força maior “reina” imponente, impele o homem ao *mal*, e a violência impera de forma quase autônoma, provando a fragilidade da vontade individual.

Do mesmo modo, ao propor que existe em *Grande Sertão: veredas* um *ser* jagunço como forma peculiar de realizar o mundo, Antonio Candido afirma que “Riobaldo seria um instrumento de forças que o transcendem, e nada mais faz do que ajustar o ser à craveira que permite realizar sua missão: fazer o bem através do mal [...]” (CANDIDO, 1995, p. 172). Mas que “forças que o transcendem” – e estão, portanto, acima da compreensão e controle do homem – seriam essas? Determinações divinas, o instinto natural do homem enquanto animal ou o condicionamento histórico e social que o cerca? A afirmação de Candido usa a perspectiva do romance e da semiconsciência de um narrador: “é como se fosse assim”. Dentro de uma perspectiva mítica, a forma com que se dá a vida em seu caminho violento passa a ser apresentada como algo tão imponente e imutável que só poderia encontrar uma explicação no nível do sobrenatural ou divino.

Esta perspectiva está posta pelo narrador quando explica os acontecimentos mais extremos de sua vida através do conceito de *estado de lei* – o estado decisivo das coisas imutáveis. “O que tiver de ser somente sendo. Não era nem o Hermógenes, era um estado de lei, nem dele não era, eu cumpria, todos cumpriam” (GSV, 2001, p. 225). Dentro da inquestionável inércia do formato das coisas, todos eram “jagunços de destino preso”, “jagunço a contragosto” (GALVÃO, 1972, p. 93), todos já estavam com as almas vendidas.

O Brasil de rosa – o amor e o poder, de Luiz Roncari (2004), procura conjugar a relação entre literatura e história com a autonomia da obra de arte. Roncari, que considera

Grande Sertão: veredas como uma interpretação do Brasil, coloca o problema da culpa como motivo central do romance.

Em síntese, a narrativa seria a de um homem frente ao “tribunal da história”, para ser julgado pelo leitor. Esse leitor, membro de corpo jurado, dificilmente condenaria o jagunço arrivista que foi Riobaldo porque, segundo Roncari, na novela de Guimarães Rosa está posto para o leitor uma ideia forte de destino dos personagens, entregues ao imperativo dos acontecimentos.

O que se pede na novela de Guimarães é que o leitor fixe o seu ponto de vista no alto, quase junto às estrelas do céu, e procure compreender tudo o que se passa entre os homens na superfície da terra, como se estes não estivessem cumprindo mais do que uma fatalidade, como criaturas ingênuas e sem autonomia, digladiando entre si e realizando os seus destinos. (RONCARI, 2004, p. 44).

Diferentemente do *darwinismo* social⁶ identificado por Willi Bolle na crítica a Euclides da Cunha, aqui temos um determinismo ligado a leis ocultas, divinas, não a teses raciais e sua relação com o movimento das classes. O modo de pensar ligado ao sobrenatural ou ao transcendente está fortemente presente na obra porque corresponde à perspectiva do sujeito sertanejo e à sua forma de explicar a vida. Nada mais fiel à realidade que elaborar um discurso partir de um imaginário tão atuante, cheio de metáforas e referências, indispensável àquela compreensão de mundo. Ainda assim, em *Grande Sertão: veredas*, esse determinismo também é relativizado, constantemente colocado sob suspeita, apresentado como uma questão.

Voltando a Roncari, assim como na comédia grega, os mais diversos tipos humanos, “pobres e ricos, fracos e poderosos, tolos e sábios” (RONCARI, 2004, p. 47), são envolvidos na narrativa e terminam por tornarem-se praticantes tanto do bem quanto do mal, como se não pudessem escapar de um destino reservado a eles; homens sem livre arbítrio, fadados a cumprirem sua sina de glória ou miséria. Sendo esse o ponto de vista estabelecido no romance, não se torna possível atribuir culpa ao réu confesso que tanto lamenta o passado. Toda culpa e condenação encontram uma única direção: o judas, o traidor, o Hermógenes. O interessante sob esse aspecto é que essa posição de cima, esse mesmo olhar que não atribui culpa, nasce de um narrador pouco confiável e envolve o leitor com a mesma perspectiva, a de que a história acontece dentro de um movimento que reúne forças para além da vontade humana.

⁶ “[...] Euclides da Cunha, como contemporâneo do Imperialismo por volta de 1900, compartilhada da convicção social-darwinista de que o avanço da civilização resultaria no ‘esmagamento inevitável das raças fraca pelas raças fortes’” (BOLLE, 2004, p. 271).

Riobaldo coloca isso como hipótese pedindo ajuda ao interlocutor da cidade grande (o pretense representante do esclarecimento) e, por extensão, ao leitor. No centro das perturbações do narrador está o medo das consequências de ter vendido a alma ao diabo. Parte dos fatos que o podem redimir é a justificativa do pacto: Riobaldo havia vendido a alma ao diabo em troca da destruição do grande traidor, aquele que era, entre os homens do sertão, a figura mais representativa do *mal*, o cruel sem incertezas, sem contradições, sem máscaras. Em outras palavras, Riobaldo fazia um pacto com o diabo para destruir o próprio diabo. Nesta barganha estava o “fazer o bem através do mal” (CANDIDO, 1995, p. 172), pois é justamente ao *pai da maldade* a quem o narrador recorre para a conquista de um *bem* coletivo. Todavia, se o diabo é, às vezes parte, às vezes o próprio humano, que sentido faria o pacto? Eis uma das grandes contradições abordadas acerca do comportamento humano: como pode o homem estar perplexo ante a crueldade de seu mundo, sendo cada um atuante e responsável pela mesma violência que o assusta?

Todavia, é preciso lembrar que estamos nos referindo a um narrador que, em grande parte, a crítica considera não confiável. Para Willi Bolle (2004), frente à necessidade de justificar um ato culposo do passado, o *pacto*, Riobaldo torna-se um narrador “irônico, artiloso e fingidíssimo” (BOLLE, 2004, p. 39). Em sua análise, Bolle lembra que o protagonista de *Grande Sertão: veredas* nada assimilou dos ideais apregoados pelos grandes chefes nobres como Zé Bebelo e Joca Ramiro, mas repetiu o comportamento que reprovava. Tornou-se semelhante ao Hermógenes, representante da “diabólica lei fundadora, que instaurou a desigualdade e o mal social entre os homens” (Ibidem, p. 171). A culpa não seria parte real da sinceridade do narrador, mas um artil para conquistar a confiança do ouvinte, numa tentativa de se distanciar do ameaçador jagunço do passado.

A favor da absolvição de Riobaldo estava o pretense arrependimento somado à ideia do determinismo. Ao final de tudo, sendo o homem comandado por forças além de sua compreensão, ele deveria ser visto como vítima e não criminoso.

Entretanto, se o diabo não existe – e essa é a certeza firmada pelo narrador ao final – o *pacto* também não existiu. Isso implica em dois fatores cujos interesses com relação à culpabilidade do narrador entram em choque. Por um lado, Riobaldo estaria livre do acordo com o demônio, dada a não existência desse último. Por outro lado, todavia, não existindo nem diabo, nem pacto, nem forças malignas sobrenaturais, fica sendo o homem o único responsável pela crueldade. Quais outras justificativas poderiam levá-lo a encontrar o perdão?

1.2 Políticas e Chefias

*No bacamarte eu achei
Leis que decidem questão;
Que fazem melhor processo
Do que qualquer escrivão.
As balas eram os soldados
Com que eu fazia prisão.*

[Canção de Antônio Silvino]

Antonio Candido aponta as origens do regionalismo no interesse que a literatura demonstra pela violência. Para ele, o regionalismo brasileiro “nasceu ligado à descrição da tropelia, da violência grupal e individual, *normais* de certo modo nas sociedades rústicas do passado” (CANDIDO, 1995, p. 147). Somado a esse interesse está o lugar de destaque dado ao fora da lei em geral na literatura romântica. Já no século XIX surge entre Ceará e Pernambuco uma ampla produção sobre o cangaço. *O Cabeleira* é escrito por Franklin Távora em 1876; *Os brilhantes*, de Rodolfo Teófilo, é publicado em 1895, e a primeira edição de *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, sai em 1953. Com a virada do século, novos grandes romances como *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, *O Continente* (1949), de Érico Veríssimo, juntamente com o romance de Guimarães Rosa, perfazem uma espécie de cobertura dos interiores brasileiros numa linha que vai do Nordeste ao Sul, apresentando os trágicos movimentos da violência em lugares longínquos. Começando por Euclides da Cunha, que faz um estudo criterioso – conceituando desde vaqueiros, cangaceiros e jagunços até o gaúcho peleador – esses romances recriam e mapeiam o Brasil desconhecido sobre o qual incidem tantos juízos negativos ou fantasiosos, principalmente no tocante ao homem atrasado que está distante do espaço urbano.

Acerca da disseminação da violência feita regra nos interiores do país, em *Cangaceiros e fanáticos*, Rui Facó (1972) faz memória do texto perplexo apresentado pelo colega jornalista Américo Werneck em um jornal de 1921:

A que atribuir este fenômeno generalizado, que de Norte a Sul, em zonas separadas por centenas de léguas, e só no meio de uma classe de habitantes, deflagra com o mesmo caráter violento? Por que motivo, sem entendimento prévio, e sem nenhuma ligação, a rebeldia sertaneja estoura em uma extensão de oitocentas léguas, e depois de escrever as páginas de Canudos, rebenta em Mato Grosso, aparece em Goiás, salta para o Contestado, pipoqueia em pontos distantes como irrupções locais de um fogo subterrâneo no subsolo da sociedade, e centralizando sua ação principal, devasta o Nordeste até as brenhas do Maranhão, em luta renascente e exaustiva, visando sempre os depositários da autoridade? (WERNECK, 1821 apud FACÓ, 1972, p. 189).

Grande Sertão: veredas segue uma tendência que não pode fugir de algo absolutamente grave na realidade nacional e que envolve diretamente o abandono político de um território quase incomunicável. Parte do realismo da obra mostra-se pela incapacidade do narrador de enxergar na configuração social do sertão uma explicação segura para a instituição da barbárie como regra naquele mundo. Embora reconheça no movimento do sertão “tudo políticas e potentes chefias” (GSV, 2001, p. 127), e afirme tão convictamente que o que existe é o homem e não o diabo, estamos ainda apenas em um estado de semiconsciência do narrador, que “suspeita de tanta coisa”. Permanece evidente a fragilidade em encontrar no comportamento político do sertão e sua relação com a nação um caminho para racionalizar sobre a violência.

A crítica de Willi Bolle ao *sistema jagunço* destaca a alegoria da violência institucionalizada, que usa “camuflagens idealizadoras” nas figuras míticas como uma tentativa de legitimar a violência. De acordo com Bolle, a forte presença de elementos sobrenaturais em *Grande Sertão: veredas* ocorre para “reproduzir o discurso essencialmente mitificador e dissimulador das estruturas de dominação” (BOLLE, 2004, p. 139). É desse modo que a “iluminada” imagem de um líder como Joca Ramiro confere a esse chefe jagunço uma espécie de autoridade para a prática de juízos benevolentes ou violentos. Ou, de modo semelhante, um ritual como o *pacto*, que deveria por em xeque a confiabilidade do narrador Riobaldo, transforma esse mesmo narrador em um ser ainda mais interessante, dada a extraordinária experiência do qual é portador.

Em se tratando de alguém capaz de estabelecer um pacto com o diabo, o próprio *pai da mentira*, deveria ser evidente que muita desconfiança se firmasse em torno de seu discurso. Contudo, assumindo a postura de um integrante do meio, o narrador de Guimarães Rosa termina por fazer um trabalho de mediação entre o mundo rural não letrado e o mundo urbano ligado à classe culta. Bolle demonstra, ao final de toda digressão, como o discurso de Euclides da Cunha – por promover a cisão da nação, jogando todos contra os sertanejos – é que, na verdade, termina por se estruturar como um “discurso diabólico” (BOLLE, 2004, p. 143).

Grande Sertão: veredas é detalhista em informações sobre os *donos* do sertão – “os donos do poder”. (FAORO, 2001). Dentro do romance é possível distinguir três tipos de grandes proprietários que disputavam a posse da terra até aqueles primeiros decênios do século XX.

Um primeiro grupo mais pacífico, do qual fazem parte tipos como Seô Ornelas, Seô Habão e Selorico Mendes, parece conseguir manter suas propriedades com menos investimento em escolta armada e mais “camaradagem” com os bandos de jagunços. Hospedagens cordiais, contribuições avultadas em dinheiro, doações de rezas ou armas para o bando faziam parte de

uma relação diplomática que geralmente garantia a segurança desses proprietários. Selorico Mendes expressa um breve lamento de sua condição de homem pacífico e admiração aos fazendeiros *capitães*: “A pena, que aqui já é terra avinda concorde, roncice de paz, e sou homem particular. Mas, adiante, por aí arriba, ainda fazendeiro graúdo se reina mandador – todos donos de agregados valentes [...]” (GSV, 2001, p. 127).

O segundo grupo é composto pelos maiores chefes jagunços, que se apartam de suas propriedades para liderarem bandos independentes. Observando a descrição do bando de Riobaldo, vemos que os homens comuns não chegam à posição de um grande líder. Joca Ramiro, Zé Bebelo, Ricardão e Hermógenes eram todos fazendeiros. O mais extraordinário destes, Medeiro Vaz, incendiou a própria fazenda, depois “montou em ginete, com cachos d’armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saiu por esse rumo em roda, para impor a justiça” (GSV, 2001, p. 60).

Mas é o terceiro grupo que reúne os coronéis propriamente ditos. Domingos Touro, Major Urbano, Coronel Camucim fazem parte dos nomes citados pelo padrinho de Riobaldo. Um fazendeiro que “se reina mandador” capitaneava grandes bandos, mas permanecia assentados em suas terras. “[...] cada lugar é só de um grande senhor, com sua família geral, seus jagunços mil, ordeiros [...]” (GSV, 2001, p. 128). Antonio Candido descreveu esses personagens como homens de “destino grupal”, em oposição ao jagunço cujo destino é individual⁷. Os coronéis precisam defender o interesse de uma cadeia importante ligada ao seu próprio prestígio e à prosperidade das famílias. Para tanto, a ligação com a política, a constituição de “clientelas” e os benefícios obtidos junto aos poderes do Estado são indispensáveis (FAUSTO, 2006).

Para toda possibilidade de liderança no sertão, era necessária uma ligação com a posse da terra. Enquanto isso, restava uma plebe rural⁸ indigente e desapossada que se entregaria ao trabalho penoso nas lavouras ou como braços d’armas de exércitos particulares.

No seu estudo sobre o fenômeno do cangaço e do messianismo no Nordeste, Rui Facó coloca o monopólio da terra como a causa inicial do problema da violência nos interiores do país. Trata-se de uma questão que remonta à divisão do território em capitâncias hereditárias desde os tempos coloniais.

Foi ainda o monopólio da terra que nos reduziu ao mais lamentável atraso cultural, com o isolamento, ou melhor, o encarceramento em massa das

⁷ Em *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*, Antonio Candido analisa o romance *Chapadão do Brugre*, de Mário Palmério, comparando a forma de realismo com o romance de Guimarães Rosa. (CANDIDO, 1995, p. 161).

⁸ O termo é empregado por Oliveira Vianna (2005) e Walnice Galvão (1972).

populações rurais na nossa hinterlândia, e que chamamos Sertão, estagnada por quatro séculos. Analfabetismo quase generalizado. Ignorância completa do mundo exterior, mesmo o exterior ao sertão, ainda que nos limites do Brasil.

[...]

Porque não é só no monopólio da propriedade fundiária que reside a matriz do cangaço; era em todo o atraso econômico, no isolamento do meio rural, no imobilismo social, na ausência de iniciativas outras que não fossem as do latifundiário — e as deste eram quase nenhuma. (FACÓ, 1972, p. 40-41).

Desenha-se, com isso, a sociedade dos coronéis. No sertão, o movimento de causa e efeito da violência tem origem na ausência da política do estado, o que facilita o domínio de uma sociedade de “direito público costumeiro” (GALVÃO, 1972). O que determina a violência instituída nos interiores do Brasil naquela primeira metade de século é, portanto, mais material do que o cogitado pelo homem do sertão (por mais instruído que ele seja, como o foi Riobaldo). A origem do problema é política, isto é, essencialmente humana. Não outra, mas exatamente essa sociedade dos sertões nacionais do século XX, distante dos espaços urbanos e movida pelo imperar da violência como instituição, foi a que se tornou capaz de criar o jaguncismo e sua história.

No ensaio *As formas do falso*, Walnice Nogueira Galvão (1972) propõe uma análise que parte da ambiguidade como “princípio organizador do romance” e que apresenta o sertão como um “universo feudal”. Assim como o fazem a maioria dos críticos que apresentaram *Grande Sertão: veredas* como um *retrato do Brasil*, a autora resgata o romance de Euclides da Cunha, não por uma necessidade de comparação, mas porque é nessa obra que surge, pela primeira vez, um estudo criterioso – e também repleto de ambiguidades, com mescla de admiração e repulsa – do homem sertanejo. Esse homem, “inútil para a produção e por isso mesmo utilizável para o poder” (GALVÃO, 1972, p. 20), aparece como peça-chave para a configuração das estruturas do poder tal qual encontram-se no interior da nação até meados do século XX. Tanto no romance de Guimarães Rosa quanto em *Os Sertões* de Euclides da Cunha está visível uma organização social em torno do recrutamento de homens rústicos, porém bravos e fiéis, que serão responsáveis pela manutenção dos grandes patrimônios rurais e pelo prestígio alcançado por seus patrões. Ocorre, entretanto, que a conduta desses exércitos particulares mantém regras próprias, e, leais às tradições, definem por si sós o que seja crime ou justiça, em total independência da lei oficial.

Lado a lado na lista dessas instituições estão a solidariedade da família senhorial, o banditismo coletivo, o fanatismo religioso, o partido do coronel. Os usos e costumes decorrentes dessas instituições cobrem gama variada: a vingança familiar e o nepotismo, os resgastes das cidades ocupadas, as seratas e sebaças – nome genérico para saque e depredação – o assassinio de

adversários políticos, a fraude eleitoral, a corrupção das autoridades locais, etc. (GALVÃO, 1972, p. 22).

Para Walnice Galvão, *Grande Sertão: veredas* revela um cenário histórico cuja configuração social se dá em benefício dos “mais fortes”. A *força*, nesse caso, não tem exatamente uma ligação com a resistência física e moral louvadas por Euclides da Cunha em *Os sertões*. A *lei do mais forte* apresentada por Walnice Galvão é a conduta dos grandes proprietários, que chegaram a tal posto, ou por herança e linhagem, ou por metas de arrivismo, oportunismo e escalada sobre a exploração de quem mais facilmente se deixa explorar. Criou-se, desse modo, para usar o termo cunhado por Oliveira Vianna, as “instituições de direito público costumeiro”, ou seja, organizações em torno de um líder, ao mesmo tempo senhor político e proprietário rural, que conseguia garantir a segurança particular de sua propriedade e familiares. Enquanto isso, a massa, a plebe rural, que não conhecia nenhum tipo de organização, permanecia alheia a quaisquer direitos. Restava ao camponês comum agregar-se aos senhores de terra – ou na forma de um serviçal o mais ligado possível ao lar desses senhores, ou na forma do braço armado. É assim que “o fenômeno banditismo aparece inserido no cerne mesmo da organização sócio-econômico-política” (Ibidem, p. 24), deixado como um legado da colonização e mantendo-se como regra generalizada nos interiores até avançados anos do século XX.

A produção escravocrata no Brasil havia criado uma classe que não era nem produtora nem dona de terras. Essas populações – livres, porém excluídas do principal processo produtivo – sobreviviam através de atividades marginais, em produção de subsistência e sem vislumbre de alguma dignidade ou ascensão social. Sua melhor alternativa era colocar-se sob a proteção de algum proprietário poderoso, na forma de agregado, ou de um *faz tudo*, que geralmente terminava por pegar em armas e por a vida e risco ao provar a própria lealdade e coragem. “A liberdade absoluta desses homens, que deriva da falta de tudo – de propriedade, tradição, raízes, qualificação profissional, instrumentos de trabalho, direitos e deveres – tem como corolário a dependência também absoluta” (Ibidem, p. 37). Trata-se de uma massa numerosa de excluídos que nunca erigiram qualquer tipo de organização em defesa de seus interesses, ou seja, não desenvolveram uma consciência de classe, pulverizando-se na subsistência e anonimato, sem construir raízes em suas microrregiões. Era esse “verdadeiro flagelo” que estendia seus tentáculos ao longo do século XX. Deles resultariam “agregados, posseiros, desbravadores, que se estabilizariam em grande parte no nível de sitiante, mas que formariam também os valentões, autônomos ou a soldo” (CANDIDO, 2010, p.100). A violência torna-se, portanto, a única forma de instituir a ordem, uma vez que, no mundo onde se instaurou

a *fazenda* como unidade produtiva prioritária não interferem as instituições legais do país. O valente está por si só, e sua coragem é o seu único valor.

Com a ajuda direta da obra de Guimarães Rosa, e citações abundantes em *Grande Sertão: veredas, As formas do falso* demonstra como “a unidade econômica mínima”, a *fazenda*, “é também a unidade mínima do poder político no Brasil rural” (GALVÃO, 1972, p. 44). Disseminado na conduta dos jagunços – ressalvadas as variações existentes a depender de cada região, conforme costumes específicos ou a forma particular de cada chefe agir – havia um código próprio de conduta, respeitado como *lei*, rigidamente seguido e seguramente violento. Assim como no mundo medieval da cavalaria, para o qual não existe o estado ou nação, a lei criada e seguida pelo jagunço não vem de um decreto oficial escrito pelo governo do país, não vem do centro urbano letrado, mas é fruto das tradições desenvolvidas sobre feitos conhecidos, celebrados, que ensinam sobre honra, coragem e força. Nessa espécie de “idade heroica”, o crime não é o uso da violência física, nem a matança, nem a tortura; o crime é a transgressão ao *código*. É preciso saber a quem matar e como se comportar perante chefes e inimigos.

Recorrendo a Pedro Calmon, Walnice Galvão lembra que o enfraquecimento e consequente derrocada dessa tal *idade heroica* dá-se com “a passagem do capitalismo predatório – extermínio dos possuidores da terra e ocupação armada dela – para o capitalismo produtivo” (GALVÃO, 1972, p. 54), o chamado “início da era mesquinha”. As demandas do engenho, do mundo comercial, dos novos interesses ligados ao lucro, distanciam o homem rural daquele mundo idealizado de cavaleiros revestidos da nobreza da valentia, do valor da palavra inquebrável, dos ecos de uma era fadada a desaparecer.

Tudo isso faz parte do que a autora denomina “enfoque do feudal no chamado romance regionalista” (Ibidem, p. 56). As narrativas regionalistas sobre os bravos, os cavaleiros andantes, as donzelas artimanhosas, os místicos e o próprio diabo, compõem o imaginário do sertão, e é a partir dessas formas comunicativas que narradores e espectadores aprendem os valores humanos. “Nada mais verossímil que um jagunço, ademais, um jagunço parcialmente letrado, narrando sua vida e ela se refira em termos de novela de cavalaria. Afinal, esse é o imaginário de seu convívio” (Ibidem, p. 61). O potencial horror a ser suscitado pela violência abundante na tradição do romance de cavalaria dá lugar à paixão pelo feito heroico, ao fascínio pela ação. A intensidade dos sentimentos e inquietações humanas presentes em *Grande Sertão: veredas* faz com que, na maioria do tempo, o leitor esqueça que aquela é também uma história sobre homens sanguinários, estupradores, sádicos e traiçoeiros.

A exemplo do cangaço no Nordeste, o jaguncismo também se tornou um meio de vida que, para se manter, dependia do monopólio da terra, o “latifúndio semifeudal”. (FACÓ,

1972). A violência instituída no interior do Brasil a partir da simbiose coronelismo/banditismo marcou a história da nação, como descreve o estudo historiográfico dirigido por Boris Fausto.

As medidas contra o banditismo, tomadas sob a liderança de Pernambuco, não poderiam ser bem-sucedidas enquanto não se enfraquecesse o domínio do coronel, situação só alcançada no fim da década de 1930, como decorrência da extensão da autoridade federal ao interior rural. (FAUSTO, 2006, p.170).

Rui Facó ressalta, entretanto, que o avanço da produção capitalista, a migração dos sertanejos para a cidade, o levante do discurso sobre o progresso foram os fatores mais decisivos para o enfraquecimento do domínio do coronel e conseqüente derrocada do banditismo nos sertões. Aos poucos e de forma crescente, sepultavam-se os povos que ainda viviam de acordo com as tradições imperiais, rejeitava-se a ordem que representava o atraso produtivo e cultural. Jagunços e cangaceiros são personagens ultrapassados, cujo extermínio é urgente em uma nação que precisa se tornar moderna.

A aproximação dos mais distantes rincões do Nordeste aos grandes centros urbanos, o devassamento do interior pelas auto-estradas, as linhas de aviação comercial que ligam o litoral ao sertão em poucas horas, tudo isto, fruto de mudanças de caráter econômico em primeiro lugar, impossibilita o ressurgimento dos Lampiões, dos Silvinos, dos Brilhantes do passado. (FACÓ, 1972, p. 220).

Com isso, o sertão se perde de sua “idade heroica”, encantada, poética e passa a integrar, de forma deslocada, o curso da modernização do país. Subtraído do que lhe havia de mais notável – os feitos de bravura de homens extraordinários – sobra o homem do sertão sem identidade frente ao avanço do modelo urbano. O nostálgico Riobaldo faz memória das glórias esquecida de sua gente, de um tempo perdido para sempre – “o Guararavacã do Guaicuí, do nunca mais” (GSV, 2001, p. 316). O sertão e seu mundo épico já se faziam “coisa do passado”, fora de moda e o tempo de jagunço, “tinha mesmo que acabar”. “Mesmo que os vaqueiros duvidam de vir no comércio vestidos de roupa inteira de couro, acham que traje de gibão é feio e capiau. E até o gado no grameal vai minguando, menos bravo, mais educado” (GSV, 2001, p. 42).

Riobaldo, que surge dando notícia das tristezas da terra, percorrendo as imensidões dos sertões de Minas Gerais, Goiás e Bahia – em léguas sem fim, espaços de perdição, em guerras e pelejas diversas, invejando o “fofo das camas”, a fineza dos moradores das grandes cidades – nunca havia conhecido uma grande cidade. O que ele é? Ele é a testemunha de um tempo arruinado pelo não reconhecimento do valor humano ali existente. Ou seja, o que Riobaldo possuía de verdades, o que os jagunços, em sua luta tão intensa e desconhecida,

desenvolveram de material de dignidade e nobreza não seria válido para o tempo em que isolamento chegasse ao fim. Quando as linhas ferroviárias ligassem o interior à metrópole, expandido para os sertões o progresso conquistado pelo capitalismo agrário, um guerreiro jagunço já não seria mais ninguém. Guimarães Rosa compreende que o levante de tantos significados perdidos com a mudança da nação só encontraria lugar na linguagem poética.

O Guararavacã do Guaicuí passou a se chamar, sugestivamente, *Caixeirópolis*. O lugar onde foi travada a mais estrondosa guerra daqueles sertões até o nome havia perdido. Nesse momento o sertão “deixa de ser o mundo” e tudo o que resta é um lampejo de melancolia na fala de quem testemunha no romance. O progresso esperado pelos homens isolados no sertão revelou uma realidade tão indiferente à luta pela humanidade quanto foi a bruta natureza combatida por este mesmo homem nos confins dos nossos territórios.

1.3 Homens desertos no sertão

Sofriam a esperança de não morrer.

[Riobaldo Tatarana]

Existe no discurso de Riobaldo uma profunda inquietação – às vezes representada pelo nojo, às vezes pela culpa ou rompantes de revolta – quando descreve as atrocidades que presenciou na sua trajetória. Isso é perceptível não apenas pelo espanto ante a violência física dos atos de guerra e vingança, mas também pelo constatar de uma miséria material lamentável vivida pelo povo (em parte, o *seu povo*), bem como na tomada de consciência acerca da exploração. Como representação máxima da decadência que pode atingir o homem, o romance descreve os *catrumanos*⁹, animalizados pela condição de extrema miséria, que até mesmo o idioma estavam transmutando para algo ininteligível e grotesco. Da fria petulância de Seô Habão também sobrava aquela lembrança inquieta acerca do absurdo de se propor um trabalho escravo, o que despertava nojo e revolta.

⁹ Gente tão em célebres, conforme eu nunca tinha divulgado nem ouvido dizer, na vida [...] Olhei para todos. Um tinha a barba muito preta, e aqueles seus olhos permeando. Um, mesmo em dia de horas tão calorosas, ele estava trajado com uma baeta vermelha, comprida, acho que por falta de outra vestimenta prestável. [...] – “Ih! Essa gente tem piolho e muquiranas...” – o Néelson disse, contra baixo. Todos estavam com alguma garantia: que eram lazarinas, bocudas baludas, garruchas e bacarmates, escopetas e trabucão – peças de armas de outras idades. Quase que cada um era escuro de feições, curtidos muito, mas um escuro com sarro ravo, amarelos de tanto comer só polpa de buriti, e fio que estavam bêbados, de beber tanta saêta. Um, zambo, truncado [...] O quanto feioso, de dar pena, constado chato o formo do nariz, estragada a boca grande demais, em três. Outro [...] cochichava com os restantes uma séria falação: a qual uma espécie de pajelança. Artes vezes ele guinchava, feito o demônio gemedeiro. [...] O Acauã que explicou, o Acauã sabia deles. Que viviam tapados de Deus, assim nos ocós. Nem não saíam dos solapos, segundo refleti, dando cria feito bichos, em socavas. (GSV, 2001, p. 399-400.).

Do menino Guirigó (cujos dentes rebrilhavam de brancos indicando a pouca alimentação) há uma imagem não esquecida pelo Riobaldo velho: “Tão magro, trestriste, tão descriado, aquele menino já devia de ter prática de todos os sofrimentos” (GSV, 2001, p. 412.). A apresentação do menino ao leitor é iniciada por uma descrição da aparência física lamentável e segue-se por uma suposição acerca de sua sofrida trajetória. Incapaz de chorar, de demonstrar alguma dor ou admitir minimamente que roubava, o menino só sabe negar acerca de si mesmo: que não rouba, que nada fez de errado, em completo pavor ante o bando que o havia surpreendido. Segue-se uma hipérbole criada pelo narrador, num aclamar de sentidos para o que estava percebendo a sua frente.

Havia de negar tudo, renegava: até que tivesse tido mãe, nascido dela, até que a doença brava estivesse matando o povo do Sucruíú, os parentes todos dele. [...] nem era ninguém, nem aceita regra nenhuma devida do mundo, nem estava ali, defronte dos cascos dos cavalos da gente. (GSV, 2001, p. 412-413).

O menino negava a si e ao mundo, num mútuo reconhecimento junto ao seu observador – entre *objeto* e *sujeito* – de que ele, o menino, era um erro da vida. A miséria excessiva fica vista dessa forma como algo “aquém de qualquer possibilidade de convivência, de qualquer padrão moral, de qualquer romantização” (GALVÃO, 1972, p. 67). Naquele momento, Guirigó queria apenas escapar das testemunhas da sua míngua, “abraçando qualquer poeira” (GSV, 2001, p. 413), negando a magra e escura imagem a olhares capazes de compreendê-la. A narrativa detém-se no significado de uma existência como a do menino Guirigó. Ele não é apenas um menino desnutrido e em sobrevida, é o prosperar daquele “verdadeiro flagelo”, o resultado catastrófico de um mundo regido pelo abandono e pela violência. De certo modo, o bando passa a se reunir no mesmo sentimento do narrador, em um clima de consternação. Diadorim suspira em piedade: “Coitadinho, os dentes dele estavam alumiando de brancos” (GSV, 2001, p. 413). Zé Bebelo, após um gesto simples, mas generoso, de jogar ao menino um pedaço de rapadura, expõe suas soluções políticas: “O que imponho é se educar e socorrer as infâncias desse sertão” (GSV, 2001, p. 413).

Coerente com as visões do mundo folclórico do sertão, vemos que no decorrer da narrativa, Guirigó, apadrinhado por Riobaldo, é levado com o bando. A partir de então, o menino ganha a função de um maligno estímulo para as decisões que envolvem crueldade. Guirigó, insensibilizado com relação à ideia da morte – para ele, certamente algo banal – aparece sempre excitado ante as possíveis execuções. “Senhor mata? Senhor vai matar?” (GSV, 2001, p. 489). Tal atitude Riobaldo atribui ao *demo*. Era como se, uma vez esvaziado da meiga e natural humanidade infantil, Guirigó restasse corpo ocupável por um espírito demoníaco.

Em torno do amplo contexto da violência no sertão, que transparece com tanta força na narrativa de *Grande Sertão: veredas*, está um complexo de causa e consequência que precisa ser considerado para ampliar a significação do problema. Assim, podemos entender, grosso modo, como causas da violência o abandono político, a desorganização social, o oportunismo e a ganância. Como consequências diretas teríamos o sofrimento físico e psicológico, o medo, a exploração e a miséria, sendo que esses resultados, em contrapartida, passam a intensificar as causas, criando com isso um ciclo difícil de ser quebrado. A violência instaura-se como garantia para a imensa desigualdade que existe no sertão ao mesmo tempo em que resulta da mesma desigualdade.

É nessa lógica que Riobaldo adverte tão temerariamente após descrever a miséria dos *catrumanos*: “De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo!” (GSV, 2001, p. 405). Existe uma consciência – essa sim, não semiconsciência, mas alta compreensão – acerca dos danos que a desigualdade social pode causar. Isso está ilustrado também na cena em que Riobaldo, já chefe do bando, ajuda uma mulher em trabalho de parto. Ele não fica comovido pela situação da mulher em agonias por não conseguir dar à luz, mas perturba-se pela condição de tamanha pobreza daquela “filha de Cristo” (GSV, 2001, p. 483). Então, ao invés de ajudar com manobras de parto, o chefe jagunço mostra uma cédula de dinheiro à mulher, presenteando-a e à criança que nascerá. “Digo ao senhor: e foi menino nascendo” (GSV, 2001, p. 483). Meninos nasciam a toda hora no sertão, fazendo “o mundo tornar a começar”, mas uma cédula de dinheiro, esse quase ninguém via. A miséria material era flagrante do sertão. Havia urgência e clamor dos excluídos. Uma tragédia já se fazia iminente.

No decorrer dos dois momentos históricos da ocupação dos sertões nacionais – de acordo com a análise feita por Walnice Galvão, “o capitalismo predatório” e sua passagem para o “capitalismo produtivo” – cresce uma população anônima, de “inúteis utilizáveis”, sem quaisquer direitos, em total desvalia política, facilmente exploráveis, inclusive como braços armados.

Livre, e por isso mesmo dependente. Sem ter nada de seu, e por isso mesmo servidor pessoal de quem tem. Inconsciente de seu destino, e por isso mesmo tendo seu destino totalmente determinado por outrem. Sem causas a defender, e por isso mesmo usado para defender causas alheias. Avulso e móvel, e por isso mesmo chefiado autoritariamente e fixado em sua posição de instrumento. Posto em disponibilidade pela organização econômica, que não necessita de sua força de trabalho, e por isso mesmo encontrando quem dele disponha, para outras tarefas que não as da produção. Tal é a condição dessa imensa massa de sujeitos disponíveis em suas “existências avulsas”. (GALVÃO, 1972, p. 42).

Walnice Galvão expõe em forma de contradições um quadro da penosa condição em que vivia a grande plebe rural do sertão romanceado por Guimarães Rosa. Esses sujeitos, que dentro do processo histórico não estão no lugar nem de senhores nem de escravos, seguem como uma massa crescente de explorados, humilhados, passivos, em certa medida, inofensivos.

Entretanto, o que inesperadamente o narrador de *Grande Sertão: veredas* enxerga na extrema miséria é um enorme potencial de ameaça. O “homem sem nada de seu” é como um faminto que aos poucos perde a razão e passa a se mover exclusivamente por um instinto primitivo de matar e devorar qualquer coisa que lhe sirva de alimento. Riobaldo ensina que é preciso temer o homem desumanizado pela miséria. Ele diz isso ao doutor da cidade, diz ao leitor, diz ao Brasil. A forma como o faz é adentrando numa espécie de devaneio ou pesadelo no qual cresce em total descontrole uma massa de miseráveis em busca cega e desesperada pelos usufrutos que jamais foram divididos consigo.

E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira, aos milhares mís e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. Haviam de querer usufruir depressa de todas as coisas boas que vissem, haviam de uivar e desatinar. Ah, e bebiam, seguro que bebiam as cachaças inteirinho da Januária. E pegavam as mulheres, e puxavam para as ruas, com pouco nem se tinha mais ruas, nem roupinha de meninos, nem casas. Era preciso mandar tocar depressa os sinos das igrejas, urgência implorando a Deus o socorro. E adiantava? Onde é que os moradores iam achar grotas e fundões para se esconderem – Deus me diga? (GSV, 2001, p. 405-406).

Vemos uma narrativa marcada por evocações quase apocalípticas, criando uma cena de profundo horror na qual o *mal* não provém diretamente dos embates humanos, mas do excedente de uma míngua, das terríveis privações causadas pelo desamparo político. A irresponsabilidade social pode se tornar criadora de vítimas tão famintas que, em descontrole e em desespero, trariam consigo o mais cruel dos castigos para os agentes de seu abandono. A miséria não é inofensiva a quem está alheio a ela, mas pode vir a ser o mais potente combustível para uma explosão de violência nunca antes vista, determinante para o fim de uma cidade, ou de um país, ou dos significados humanos. “Este quadro fantasmagórico tremendo mostra a plebe rural desencadeada, monstro coletivo que avança para tomar tudo o que lhe foi negado durante séculos de miséria e opressão” (GALVÃO, 1972, p. 68).

Riobaldo, em seu discurso, dá forma ao pensamento que predomina no bando, e que advém de uma crença comum no sertão: a extrema miséria é um mal presságio. Desde o

encontro com os *catrumanos*, o bando, em meio a risos nervosos, detém-se numa atmosfera de receio. De forma extremamente irônica, um bando de valentes armados tão ameaçadores passa a rezar em grupo, aterrorizados, enquanto atravessam um humilde povoado, o Sucruiú, apenas porque ali havia doença contagiosa. Seria como dizer onde reside o real terror do sertão, a sua mais implacável ameaça. Não fosse a liderança de um homem tão altivo quanto Zé Bebelo, o bando recuaria ou faria uma imensa volta. No meio do terror de tão sombria travessia – que impunha tanto mais espanto que uma batalha qualquer – Riobaldo faz memória dos rostos daqueles pobres sobreviventes que “sofriam a esperança de não morrer” (GSV, 2001, p. 409). A esperança tornada sofrimento aponta para a absoluta falta de expectativa em um mundo de tamanha miséria.

Na atitude do narrador, no seu excesso perturbado por detalhes alarmistas, na sua compreensão do quanto pode ser grave a falta do que é material para o homem, transparece, ao lado da evidente preocupação com o problema da miséria, também uma certa carga de culpa. Para o “homem que nada tem de seu”, ou porque lhe foi tomado no logo processo da afirmação das elites rurais, ou porque uma fragilidade qualquer o impediu de conquistar algo a mais que a magra sobrevivência, falta sobretudo dignidade. Os *catrumanos*, absolutamente alheios ao processo produtivo, fabricando a própria “pólvora ordinária”, despertavam não apenas repúdio, mas também compaixão: “Como é que podiam parecer homens de exata valentia? [...] Como era que eles podiam brigar? Conforme podiam viver? (GSV, 2001, p. 401). É também a falta da digna humanidade em conterrâneos reduzidos pela indigência que está, de certo modo, a ferir a memória do narrador.

Por mais que seja conhecida da crítica a não confiabilidade do narrador de *Grande Sertão: veredas*, no tocante ao seu discurso sobre as condições de mazela em que vive o povo do sertão, não há indícios de pouca sinceridade. O que transparece é um sujeito atingido – ou, se não for exagero dizer, sensibilizado – pelo conjunto das amarguras vividas nos desertos esquecidos do sertão. “Algum dia, depois de hoje, hei de esquecer aquilo” (GSV, 2001, p. 408). Ocorre que até o momento em que conta sua história, Riobaldo não havia esquecido tais horrores.

Ao lado da extrema pobreza, a terrível peste que atingia as comunidades também não era esquecida por Riobaldo. O horror da condição sanitária colocava as pessoas em situação de uma lamentável clausura, pois leprosos ou bexigentos deviam esconder-se longe de passantes.

[...] os doentes condenados: lázaros e lepra, aleijados por horríveis formas, feridentos, os cegos mais sem gestos, loucos acorrentados, idiotas, feridentos, héticos e hidrópicos, de tudo: criaturas que fediam. Senhor enxergasse aquilo, o senhor desanimava. Se tinha um grande nojo. Eu sei: nojo é invenção do Que-não-há, para estorvar que esse tenha dó”. (GSV, 2001, p. 75)

Qual seria a intenção por trás da pintura de um quadro tão horripilante como esse? Dentre as múltiplas posturas do narrador de *Grande Sertão: veredas* frente aos danos do sertão, não temos a indiferença nesse caso. Ele revela inclusive uma consciência acerca do repúdio pelos moribundos: foi o diabo quem inventou o nojo, assim as vítimas de tanto sofrimento também seriam vítimas da não piedade e do abandono.

“As criaturas” (GSV, 2001, 404), assim Riobaldo define os *catrumanos* após observar que era necessário enxergá-los como pessoas, “sujeitos”, embora vivessem tão precariamente, “orelhudos, que a regra da lua tomava conta deles, e dormiam farejando” (GSV, 2001, 404). Do mesmo modo, na chegada ao Sucruíú arrasado pela praga de bexiga preta, ao avistar as casas o narrador enfatiza: “Casas – coisa humana” (GSV, 2001, 408). Vemos que a atenção dada a um fato tão simples funciona como um lembrete importante: não se deve esquecer que falamos do homem, de nós, e que a trágica condição em que vivem deve ser motivo de descontentamento para o gênero como um todo.

1.4 O “concertar consertado”

E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo

[Riobaldo Tatarana]

Grande Sertão: veredas, a extraordinária narrativa escondida no interior isolado da nação, também é um lamento. Uma das dores de Riobaldo, representante dessa população esquecida, é a dor de não ser visto, por mais que tenha consciência de como é relevante a própria experiência. Ele abraça como última missão, dizer quem foram os jagunços, como foi a guerra e o que era o sertão. O sertão era sobretudo um lugar à espera de correção.

A partir disso irrompe o desejo do narrador de consertar as coisas, o qual ele manifesta em pequenos sonhos – ou devaneios – acerca de inviáveis possibilidades, como promover uma retirada em massa de todas aquelas pessoas entregues a tanto sofrimento. Cenas de contemplação da penúria do povo seguidas desse impulso de reparação não são raras:

A pobreza daquelas terras, só pobreza, a sina tristezinha do pouco povo. Aonde o povo no rareado, pelo que faltava de água naquelas chapadas; e a brabeza do gado, que caminhava em triste achar. Desejo de minha gente, seria

que se atravessasse o do-Chico – ir em cata de vilas e grandes arraiais, aonde se ajustar pagas e alugar muitos divertimentos. Conforme no renovável servisse: ir aonde houvesse política e eleição. (GSV, 2001, p. 482)

O “pouco povo no rareado” são protagonistas dispersos pelos cenários da ação no romance, frequentemente descritos como lamentáveis vultos de miséria. Nesse trecho ou em momentos semelhantes, está manifesto um incômodo, amargo e ressentido, acerca da condição de isolamento espacial dos sertanejos. Em outros momentos, esse incômodo chega a uma espécie de revolta por parte do narrador; como quando ele reclama de ser impossível levar notícias ao chefe, tão fundas eram as brenhas onde estava o bando: “Tristeza é notícia? Tanto eu tinha um aperto de desânimo de sina, vontade de morar em cidade grande. Mas que cidade mesma grande nenhuma eu não conhecia, digo” (GSV, 2001, p. 262). Há um desejo expresso de abandonar o interior e chegar até a “civilização”, ao lugar do progresso, do mundo urbano e movimentado pelas criações humanas materiais e de costumes.

E, desde, naquela hora, minha ideia se avançou por lá, na grande cidade de Januária, onde eu queria comparecer, mas sem glórias de guerra nenhuma, nem acompanhamentos. Alembrando de que no hotel e nas casas de família, na Januária, se usa toalha pequena de se enxugar os pés; e se conversa bem. Desejei foi conhecer o pessoal sensato, eu no meio, uns em seus pagáveis trabalhos, outros em descanso comedido, o povo morador. A passeata das bonitas moças morenas, tão socialmente [...] À Januária eu ia, mais Diadorim, ver o vapor chegar com apito, a gente esperando toda no porto. (GSV, 2001, p. 354)

Todo avanço representado pela cidade, seu aparato material, o movimento humano, uma pretensa superação do tédio e da solidão são mostrados como inatingíveis entre os desejos de Riobaldo, que manifesta o sentimento do sertão. A cidade é quase um paraíso distante e o sertão sabe que não tem possibilidade de alcançar o progresso sem que se aproxime do mundo urbano. É necessário construir escolas, estradas, pontes, linhas férreas. Tal discurso parece utópico demais, sem efeito, ecoando por algumas instâncias enquanto os homens nascem e morrem sem alcançar nenhuma transformação.

Zé Bebelo, o fazendeiro jagunço que pretende ser deputado, é o pretenso representante dessas mudanças. Em oposição à regência do mundo arcaico, levanta a bandeira da evolução do sertão com a intervenção política, o banimento dos jagunços e instauração da lei. “Viva a lei! Viva a lei” (GSV, 2001, p. 93), eis o grito de guerra do idealista Zé Bebelo. Ao final da história, vemos que Zé Bebelo renuncia aos ideais políticos e adere a uma vida burguesa: “Negocie um gado... Mudei meus termos. A ganhar muito dinheiro” (GSV, 2001, p.

622). Mas antes disso já havia desistido de mudar o sertão ao aderir à vida de jagunço na empreitada de vingar a morte de Joca Ramiro.

A velha ordem e estagnação no sertão permanecia e o homem isolado não pode entregar-se à pura lamentação naquele sentimento de abandono completo ao Deus-dará dos desertos sertanejos. A alternativa encontrada por eles está na oportunidade de se fortalecer junto aos grupos armados nômades, liderados preferencialmente por um chefe ilustre, que paga com extrema violência o seu posto de força e superioridade. O bando de jagunços é a única forma de organização encontrada pelo desvalido sertanejo que se recusa a trabalhar sem dignidade em terras alheias.

Com isso, ante ao desprezo do Estado e à consequente impotência para seguir rumo ao progresso, no sertão, efetiva-se uma urgência de autoafirmação, como se a força do interior, de certo modo, pudesse criar uma nacionalidade à parte, independente e orgulhosa de si. Mesmo esquecidos da nação, ainda que entregues à ausência de leis oficiais, aos desmandos dos mais fortes e à dureza do meio físico, os sertanejos eram imponentes. Tal imponência, de modo algum poderia ser expressa sem meios violentos, o que também se manifesta como reação ressentida ao mesmo abandono. Euclides da Cunha assim se refere ao mesmo assunto:

Insulado no espaço e no tempo, o jagunço, um anacronismo étnico, só podia fazer o que fez – bater, bater terrivelmente a nacionalidade que, depois de o enjeitar cerca de três séculos, procurava levá-lo para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas. Reagiu. Era natural...” (CUNHA, 2003, p. 27).

Uma das primeiras ações de Riobaldo depois de tornado chefe do bando é agregar homens dos núcleos mais miseráveis do sertão – os *catrumanos* do Pubo e os do Sucruiú –, num gesto generoso, num esforço representativo da tentativa de consertar o mundo. Aliás, nesse desejo manifesto de consertar o mundo, uma das sonhadas possibilidades que estão entre os devaneios do narrador seria poder levar todos embora do sertão. “E o que rogava eram coisas de salvação urgente, tão grande: eu queria era poder depressa sair dali, para terras que não sei, [...] terras que não fossem aqueles campos tristonhos” (GSV, 2001, p. 409). Ao afastar-se das terras infectadas do Sucruiú, Riobaldo inicia um pensamento sobre a vontade de sair rapidamente para longe daquele lugar. Em seguida ele enumera as pessoas que levaria consigo, começando por Diadorim e seus outros amores, mas depois se estende até os amigos, até os conhecidos todos, todos de quem recordasse, inclusive os miseráveis do Sucruiú e do Pubo, os animais da terra, e até mesmo a própria terra seria levada para outro lugar. “Todos? Não. Só um era que eu não levava, não podia: e esse um era o Hermógenes” (GSV, 2001, p. 410).

Neste caso, afastar-se de um lugar implica levar consigo todo o lugar exceto um de seus sujeitos, um só indivíduo, isso significa que o único real problema de tal lugar seria “esse um”. Aí está a grande verdade em forma de paradoxo colocada por Zé Bebelo, o mentor de Riobaldo mais importante que mestre Lucas: “A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro...” (GSV, 2001, p. 295). Na prática, será possível sair do sertão transformando o modo ruim de ser do lugar, a começar pela desleal violência, o *mal* em essência, representado na figura do jagunço Hermógenes.

Em conteúdo, o narrador de *Grande Sertão: veredas* tenta sair do sertão tomando conta dele a dentro ao combater o traidor Hermógenes. Em forma, Riobaldo apodera-se de um discurso que reconstrói o sertão e valoriza-o, na medida em que o tal discurso é capaz de pasmar o morador da cidade grande, aquele que realmente “veio do Brasil”. Porque o sertão não é apenas mazelas.

Embora esteja evidente que Riobaldo não é indiferente ao sofrimento do seu povo, ele também ilustra sua narrativa com os lamuriosos quadros da pobreza e rebaixamento da condição humana pela miséria com um propósito: incomodar seu interlocutor. Mas existe no mundo sertão ainda muitos outros elementos capazes de gerar curiosidade, espanto ou temor do forasteiro: as grandes e inesperadas riquezas, os fenômenos curiosos tornados lendas, as estripulias e feitos extraordinários dos guerreiros jagunços no movimento da guerra. A guerra passa a ter no discurso de Riobaldo, não mais o intuito de conquistar uma vingança, mas de conquistar uma atenção. “Um homem falar seu recado, de costas, no meio dos contrários, na boca de tantas armas – o senhor já presenciou essas circunstâncias?” (GSV, 2001, p. 375). “O senhor mal conhece essa gente sertaneja” (GSV, 2001, p. 277). “O senhor não viu”, “o senhor pode imaginar?” “O senhor divide?” “Eu lhe explico”. “O senhor já viu guerra?” (GSV, 2001, p. 226). Diversas são as referências feitas a uma suposta ignorância do interlocutor de Riobaldo acerca de como a vida ocorre naqueles interiores. O doutor que veio da cidade em um *jeep*, representante do esclarecimento urbano, a quem Riobaldo se reporta com um misto de admiração e inveja – que beira o rancor –, esse *doutor*, assim como o resto da nação, não faz ideia do que seja o sertão.

Sobre a “intransmissibilidade do conhecimento” colocada por Walnice Galvão – a experiência é de Riobaldo e não do outro – existe a reivindicação de uma posse valiosa. Apenas o morador do sertão pode dar o testemunho dos acontecimentos assombrosos de um universo tão bruto. Contudo, esse testemunho necessita de um formato próprio, eficiente, alcançado no

monólogo do narrador consciente de sua tarefa de *aedo*¹⁰, ao narrar cada ato aprofundando-o em um questionamento sobre a vida.

No sertão tudo é intenso, inclusive o tédio da existência. As lacunas de tempo entre os grandes combates dos jagunços, entre estados de paixão ou momentos decisivos são preenchidas nos ermos modorrentos, com as reverberações do ócio, da pequena paz que existe no tédio, pior que a guerra.

No sertão tudo é extraordinário, principalmente o horror. É a violência que garante a audição de Riobaldo. Encontrar no ato violento o feito incomum, impactante, capaz de atingir a outrem com sua perturbação narrada de dentro, essa seria a moeda com a qual um sujeito tão esquecido da nação poderia barganhar uma apresentação para o país, na tentativa de ser reconhecido como um membro da nação.

A figura do bandoleiro que viveu nos sertões brasileiros entre o final do século XIX e meados de século XX repercutiu de forma negativa através das narrativas que chegavam aos centros urbanos. O narrador de Guimarães Rosa é consciente acerca da reputação que esses bandos conquistam fora do sertão. Para os moradores da cidade e para os críticos do governo seriam apenas bandoleiros que se aproveitavam de uma situação oportuna, longe do policiamento e das leis, para consumir os seus delitos dentro da mais hedionda desordem. A expressão literária mostra-se como um espaço onde essas visões podem ser rediscutidas, considerando o testemunho de quem viveu de forma mais imediata aquelas experiências. Riobaldo assume a missão de mostrar o que está oculto no distante sertão dos jagunços: a grandeza heroica desses homens frente a um mundo de duras leis e extrema violência, onde os mais fortes não apenas sobrevivem, mas desenvolvem o limite de seu potencial.

Quando um autor escolhe essa figura antagônica para transformá-la na pessoa que fala em sua obra – para o certo ou errado –, este autor abre mão de juízos prévios e procura envolver-se de forma profunda com a realidade que cerca aquela figura, não desdenhando das capacidades humanas de averiguar a complexidade da vida¹¹. “O mundo é visto com uma totalidade impressionante, na qual ser jagunço foi a condição para compreender os vários lados da vida, vistos agora por quem foi jagunço” (CANDIDO, 1995, p. 175).

¹⁰ Termo usado por José Hildebrando Dacanal (1988).

¹¹ Isso tem a ver com o que Lukács chama de “honestidade estética incorruptível” (LUKÁCS, 2009, p. 113), que permite ao autor criar uma obra realista através de uma relativa liberdade dada a seu personagem. Tal atitude, entretanto, nada teria a ver com a imparcialidade do autor frente aos fatos narrados em sua obra. Para Lukács, um grande escritor, aquele que consegue identificar o típico dentro do processo histórico, jamais assume uma postura de indiferença frente às “grandes questões do progresso do gênero humano”. É possível ver com tudo isso que *Grande Sertão: veredas*, a despeito de toda forte presença do mito, pode ser interpretada como uma obra de autêntico realismo. Ali estão sujeitos e situações concretas, pontuais na história, construídos por ela e a ela dando curso.

A visão “rasteira” colocada por Bolle (2004, p. 76) – em oposição ao que ele chama de “visão de cima”, atitude de Euclides da Cunha sobre os jagunços de Canudos – é o ponto de vista fundamental para a autenticidade do depoimento espantoso de Riobaldo. Euclides da Cunha apresentava os jagunços como uma *raça*, ora de bravos, ora de criaturas doentias, enquanto Guimarães Rosa faz memória de um imenso número de companheiros, cada um apresentado de forma singular, lembrados pelo nome e pelo caráter. Para José Hildebrando Dacanal, o autor de *Grande Sertão: veredas* construiu um “herói equilibrado e unitário, um herói que mergulha(ra) na ação e se justifica ao aceitar a condição humana – sem problematizá-la – num contexto de pura horizontalidade” (DACANAL, 1988, p. 71).

Como um todo, o sertão inclui fazendeiros maiores e menores, jagunços, arrendatários, nômades, mendigos, ciganos, prostitutas, benzedores e pequenos grupos afastados na mais profunda miséria, como os *catrumanos* do Pubo e os do Sucruiú. Ou seja, desde proprietários bem estabelecidos e orgulhosos a zelarem pela honra familiar até “as criaturas” (entre o bestial e o humano) compõem a população do sertão e o enredo da obra. Por isso o “sertão está em toda parte”, porque é como a nação, como o mundo: tão múltiplo, tão desarranjado, tão desigual. No entanto, ver a obra como um diálogo entre o universo rural e o urbano, força a compreensão do sertão como uma unidade, um território de relativa uniformidade. O narrador termina por ser um representante não apenas dos jagunços e do povo, mas também dos grandes proprietários.

Riobaldo reúne todo esse espectro humano em seu relato. Ele mesmo se apresenta como dono de terras, faz memória de alguns nomes ilustres, refere-se brevemente ao fato de alguns companheiros ainda estarem por perto ajudando-o com a escolta da terra, mas o que pretende contar não é sua história de fazendeiro. Toda força narrativa do romance está nos fatos que antecederam o casamento com Otacília e o estabelecimento nas terras herdadas.

Astuto narrador que é Riobaldo, ele sabe o quanto pode impressionar com seu discurso ao descrever os diversos extremos das experiências em terras rústicas, nem todas nomeadas. Impressionam a vastidão e imponentia física da terra, os intrigantes humanos e animais, a atmosfera mística de certos lugares, as lendas, a *via crucis* dos pobres e a altivez dos ricos. Impressiona sobretudo a violência, especificamente a “violência habitual como forma de comportamento ou meio de vida” (CANDIDO, 1995, p. 147) e o movimento dos conflitos capazes de revelarem as potencialidades e a essência dos homens.

Karl Erik Schollhammer (2013), em sua obra crítica *Cena do crime*, estuda a violência nas artes privilegiando o cenário nacional do século passado. Para o autor, “a violência tem sido a matéria própria da cultura latino-americana, sua verdadeira essência social e, em

diferentes modalidades, o tema núcleo de sua literatura” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 112). A ocupação do continente americano, a exploração e luta pela independência foram, desde o naturalismo até a década de 1940, temas de uma literatura que também se manifestava como resistência. Segundo o crítico, o motivo pelo qual a literatura concede lugar de destaque para a violência entre seus temas é porque, além de fomentar a imaginação, a violência pode funcionar como “uma imposição que força relação de poder engessadas a se reformularem” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 108). Trata-se de uma força que pode desencadear uma comunicação ou levá-la ao limite, fazendo com que um diálogo ceda lugar à energia da ação. Impõe-se, com isso, uma verdade qualquer. “E ele estava com raiva tanta que tudo quanto falava ficava sendo verdade” (GSV, 2001, p. 105), através da abertura forçada de um canal comunicativo.

Supõe-se que há um canal fechado entre o universo rural e o universo urbano, percebido pelo narrador de *Grande Sertão: veredas*. Esse canal será aberto pelo discurso forte acerca dos fatos excepcionais que acontecem no sertão quando há uma guerra em curso. Para tanto, torna-se indispensável a eficiência do narrador em caracterizar o mal, relatando os fatos e envolvendo-os em uma reflexão ampla e sedutora. “Aquelas mortes, que eram para daí a pouco já estavam na cabeça do Hermógenes” (GSV, 2001, p. 223).

A bem tecida narrativa de Riobaldo está calçada na violência dos fatos que se tornam mais graves quanto mais discursados pelo narrador em seu monólogo empenhado na busca pela essência das coisas. Porque um “mundo misturado” dificulta o reconhecimento de tal essência, cabendo à arte da palavra propor um caminho: os sentidos, *as veredas*. Com Guimarães Rosa compreendemos que esse é um caminho através de si mesmo, do próprio percurso: a forma, *a travessia*. Contar é uma tarefa difícil, cheia de armadilhas e entraves. “Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer um balancê, de se remexerem nos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não” (GSV, 2001, p. 200).

1.5 Quadros da violência

Choque que levei – foi feito um trovão.

[Riobaldo Urutú-Branco]

Assim, podemos eleger na obra um grupo de cenas magistralmente compostas e de tensão elevada, que marcam o romance. Em todas elas está presente ou a ação violenta explosiva, cheia de movimento, ou a iminência dessa ação.

Dentro de uma ordem cronológica, elenquemos em primeiro lugar a *captura de Zé Bebelo*. Essa cena joga o narrador em um momento de extrema agitação, tanto pelo desespero de presenciar a morte do estimado amigo e tutor, quanto pelo reconhecimento de si mesmo como um traidor, qualquer que fosse a atitude que tomasse, pois tentar ajudar Zé Bebelo fazia de Riobaldo traidor de Joca Ramiro. Logo que Zé Bebelo é encurralado pelo bando, de forma quase instintiva, Riobaldo passa a agir rapidamente na tentativa de salvá-lo, gritando para todos que o chefe Joca Ramiro queria o inimigo vivo. Arrependido “com toda velocidade”, o jagunço Tatarana descobre-se em um terrível dilema, pois Zé Bebelo poderia ser torturado se capturado vivo, um destino muito mais cruel que morrer em combate. Então, contra tudo o que se espera de um ato de afeição, Riobaldo tenta alvejar e matar seu estimado amigo, em desespero por livrá-lo de uma sina tão indigna. A solidão do sentimento vivido só é quebrada no exato momento da narrativa, no compartilhar com o ouvinte uma aflição íntima, impossível de ser compreendida pelas testemunhas do fato. Apenas o ouvinte, também agora conhecedor do bravo e notável Zé Bebelo, poderia se solidarizar com a angústia de Riobaldo e sentir com ele a aflição de uma situação como aquela.

A cena seguinte, *o julgamento*, que desde seus prelúdios se estende por quase trinta páginas do livro, é uma das mais contempladas pela crítica. Para Luiz Roncari, seria a principal alegoria do romance, encerrada na grande contradição que envolve o fato de homens rústicos usarem, ao invés da pura violência, um mecanismo altamente civilizado, um *tribunal*. Esse mecanismo, entretanto, iria apenas garantir a continuidade do arcaísmo, das tradições em que os jagunços pretendiam permanecer. “De alguma forma o Brasil era ali também alegorizado, com um enorme espaço periférico, dominado por relações ásperas e arcaicas, experimentando as possibilidades de civilização” (RONCARI, 2004, p. 265). No episódio em questão está sendo julgado um representante da república, Zé Bebelo, pela ordem ainda poderosa e vigente dos jagunços chefiados por um líder magnânimo, representante do Império, Joca Ramiro. Com cordialidades, o réu é condenado apenas a se retirar do mundo onde ainda funciona a tradição guerreira, admitindo a derrota do audacioso projeto que pretendia implantar no sertão.

A ordem do sertão, portanto, não poderia ser combatida se não pelos próprios meios empregados dentro dele, pois é a partir do julgamento, e do conseqüente reconhecimento da nobreza de Joca Ramiro que o “deputado” Zé Bebelo desiste de seu projeto de acabar com a

jagunçagem, e termina por se aliar ao bando em busca de vingar a traição e morte do grande chefe.

Com o relato, Riobaldo faz uma demonstração convincente sobre a ética daqueles homens: o crime é a traição, o roubo e o não cumprimento da palavra. Crime também seria matar um homem sozinho. Dentro da grande tradição do sertão, a vida dos “bons” jagunços ordeiros, que apenas “guerreavam em paz”, não era crime, mas demonstração de honra e bravura.

Para Willi Bolle, a cena apenas reitera a forma institucionalizada da violência, uma vez que ali mais uma vez ocorre o diálogo entre lei e crime. “O que ocorre na Fazenda Sempre-Verde, muito além de uma deliberação sobre a vida de Zé Bebelo, é uma encenação retórica do sistema jagunço diante dos subordinados” (BOLLE, 2004, p. 135). Segundo o crítico, “criar a ilusão de que os chefes se pautam pelo julgamento de seus subordinados” (Ibidem, p. 137) é uma das estratégias usadas pelo discurso do poder envolvido na “encenação” do julgamento.

Mas o que nos interessa nesse momento é apresentar a cena como um dos nódulos de tensão do romance. Nela, a violência que existe, suspensa, mas como potência, não deixa de gerar o pavor da agressão. Dois votos pediram a aniquilação do réu. O Hermógenes sugere que ele seja amarrado “como um porco” (GSV, 2001, p. 279) e colocado no chão por onde os jagunços passassem a cavalo e o pisoteassem até a morte. O Ricardão, “bruto comercial” (GSV, 2001, p. 195), que era quem na verdade mandava no “cão raivoso” Hermógenes, também pede a morte de Zé Bebelo, alegando que o bando precisa ajudar os fazendeiros acossados pelo governo. Mas o carismático chefe Joca Ramiro solicita a opinião de “seus filhos” jagunços, mesmo após os votos de absolvição dos outros três subchefes, e se convence de que deve conceder o perdão ao inimigo, elevando com isso a própria magnanimidade. Esse será o fato desencadeador de sua morte e da guerra narrada no romance.

Outra cena que se torna nodal do enredo, pela descrição de uma brutalidade imensa e pelo levantamento de uma expectativa angustiante é o *cerco à Fazenda dos Tucanos*. Sob a chefia de Zé Bebelo, o bando é encurralado pelos *hermógenes* durante vários dias. Em cerrado tiroteio, crescem as perdas. Cadáveres insepultos e amontoados começam a apodrecer nas dependências da fazenda. Não há saída. Estrategista, Zé Bebelo envia cartas a líderes políticos denunciando a localização do bando do Hermógenes e pretende, com essa manobra, gerar uma distração forte para o inimigo, momento em que seria possível fugir do cerco. Entretanto, tal artimanha leva Riobaldo a levantar uma forte suspeita: e se fosse traição do chefe? E se, na verdade, as cartas enviadas por aos tais líderes fosse uma emboscada através da qual Zé Bebelo entregaria o bando? Tamanha é a dúvida desperta que o narrador consegue criar uma espécie

de dupla realização para o personagem: durante aquele cerco, Zé Bebelo é um incógnito, e basta a mácula da desconfiança para transformá-lo em inimigo. Um novo e sombrio inimigo é o que passa a existir nos dias tenebrosos na Fazenda dos Tucanos, tanto mais ameaçador por ter se passado por protetor. Ao final de tudo, seu real intento não pode ser provado, por mais que a estratégia tenha funcionado. Essa é a corda bamba criada pelo narrador que abre fundo o mistério do que seja uma pessoa em seu íntimo, por trás dos “buracos dos olhos”.

Dentro desse mesmo episódio nevrálgico, Guimarães Rosa compôs uma das cenas de violência mais pungente do romance: *a matança dos cavalos*. Inocentes como o gado, contudo, companheiros de trajetos ao longo de anos, os cavalos são estimados pelos donos, não importa que esses últimos sejam bons ou maus. A total degeneração do bando inimigo fica decretada a partir de uma atitude tão vil. Desolados ante o terror da ação nefanda, Riobaldo e os companheiros são obrigados a testemunhar a agonia dos cavalos, sem poder livrá-los. Repleta de imagens em movimento a recriarem o mais profundo horror, a cena pura, como uma “Guernica” do sertão, está toda pintada de sangue inocente:

Arre e era. Aí lá cheio o 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 no coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo fogo! [...] os cavalos desesperam 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.

[...] Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados. Nós rogávamos as pragas. [...] O senhor escutar e saber – os cavalos em sangue e espuma vermelha, esbarrando uns nos outros, para morrer e não morrer, e o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles, que levantava os couros, mesmo uma voz de coisas da gente: os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dor também. (GSV, 2001, p. 355-357).

Fica uma impressão de que não faltaram detalhes. Embora cada detalhe conste unicamente da memória do narrador, e resulte de uma interpretação, não necessariamente correspondendo ao fato em si, um fato se faz muito verdadeiro nesse narrar: a reprovação de tamanho horror. A razão de Riobaldo e dos jagunços está a bradar: os homens não são inocentes, os animais, sim. O intenso lamento erigido durante o relato conclama à revolta e à justiça, ou seja, à punição dos culpados, que se daria mediante a vingança pretendida. Com isso, o narrador cria uma proximidade com seu ouvinte – pela aposta de que o absurdo do horror narrado também é doloroso a qualquer um com quem tal experiência seja compartilhada. O esforço feito pela linguagem é no sentido de buscar uma passagem segura até o outro, até o mundo e a certeza

do outro que, enternecido, passaria a querer ouvir até o final. Narrador e ouvinte tornariam-se aliados dentro do mesmo juízo que faz imperdoáveis os algozes dos cavalos, e através da mesma ética que se espera de um universal humano.

Uma quarta cena que envolve a intensa movimentação de espírito do narrador, conjugando o habitual da violência com a capacidade individual de discernimento, ocorre logo após Riobaldo tornar-se líder do bando e sair em busca de impor a justiça da vingança. Na ocasião ele declara que matará “o primeiro” que encontrar pelo caminho, como uma espécie de rito, ou oculto e involuntário sacrifício ao demo, que desperta a euforia de todos. Depara pelo caminho com um viajante muito humilde, montado em uma égua magra, acompanhado por uma cachorrinha. Ao avistá-lo o bando entra em falatórios e algazarras, fazendo piada com a desgraçada sorte do homem. Somado ao completo estado de pavor da vítima, que paralisa sobre a montaria e evacua na própria roupa (fezes ou urina), os risos do bando, incapaz de se apiedar do homem, soam como um exponencial da crueldade. Nesse ínterim, em uma espécie de epifania, Riobaldo revolve pensamentos sobre o significado de tudo aquilo, compreendendo que tinha caído em uma cilada do “Que-Não-Há”. Aquela euforia e a vontade de fazer loucuras – *matar por matar*, apenas como demonstração de poder, de desapego à vida – houvera passado. Contudo, frente ao pobre homem apavorado, o chefe do bando encontrava-se preso ao dever de cumprir com a palavra e por mais que entendesse a terrível injustiça que estava prestes a praticar, não enxergava meios de escapar dela. Riobaldo passa a travar uma secreta disputa com o diabo e, repentinamente, encontra uma saída: declara ao bando que não mataria o homem porque, na verdade, tinha visto primeiramente a cadela. Do mesmo modo, relutante em matar o animalzinho por perceber a desaprovação do bando, o chefe anuncia outra mudança no plano, pois mais verdade ainda era que a égua fora a primeira a ser vista. Mas Fafafa – o adorador de cavalos do bando – propõe a compra do animal, com o intuito de preservar-lhe a vida. Por fim, sentindo-se mais esperto que o diabo, em reviravoltas argumentativas, Riobaldo desfaz seu édito sem passar por descumpridor da palavra. Havia vencido o demônio? No sobrevir de um novo despertar da ideia, na racionalidade, descobre que não:

“Ah, no final, o que ria o riso principal era ele, o demo. O Tisnado! Assim, por causa da judiação que eu, mesmo por querer salvar a vida dele, eu tinha procedido de demorar assim, com aquele homem. Antes tivesse logo matado! Como é que se podia desrespeitar tudo desse jeito, numa desgraçada pessoa, roupeada? Como é?” (GSV, 2001, p. 494).

“Casas”, por paupérrimas que sejam, são “coisas humanas”. “Roupas”, por mais rotas que se mostrem, como eram as daquele homem, são “coisas humanas”. O bem e o mal

também o são. Mas o bem é a razão, pois um sentimento pode revelar-se como o próprio conhecimento das coisas. Tudo naquele homem havia sido desrespeitado e sua vida não era melhor que a morte. Riobaldo procurava no demo o primeiro culpado por um vilipêndio tão abominável. Como corrigir esse mundo? O relato do acontecimento, por si só, jamais revelaria as dolorosas verdades ali encontradas. É a reflexão de Riobaldo e o envolvimento da força mítica em torno do contexto da cena que expande as questões em seus significados mais profundos. O diabo havia saído vencedor ao final porque, naquele momento, a humanidade inteira perdia.

Para Dacanal (1988), diferente de uma visão objetiva e empírica do mundo, a perspectiva *mítico-sacral* não se detém no fenômeno em si, no observável, mas consegue distanciar-se para além do seu significado. Eis a importância do mito para a literatura, pois é a partir da livre fabulação que “o fenômeno pode carregar um sentido, uma mensagem que ultrapassa sua realidade empírica ou lógica” (DACANAL, 1988, p. 42). Mas nesse ponto novamente se apresenta um oxímoro: se o respeito à humanidade do outro é algo reconhecido pelo narrador quando este age de forma racional, como pode ser tão importante para a compreensão dessa premissa, exatamente uma estrutura contrária a uma consciência lógica? Ou seja, como pode ser o mito mais elucidativo que o pensamento racional?

Voltando à reflexão e aos desdobramentos da cena em questão, vemos o quanto ela manifesta a perturbação de Riobaldo ante o lamentável quadro que ele ajudara a compor. A culpa e o temor de uma suposta futura punição passam a atormentá-lo no restante do percurso. “A ser, que, por conta daquele homem, por meus desmandos, quem sabe eu ia ter, mais para adiante, de pagar, com graves castigos?” (GSV, 2001, p. 494).

Outro fato curioso que entra em questão é a piedade dos jagunços para com os animais. Os mesmos jagunços que estiveram condoídos e inconformados pela pretensa morte da égua e da cadelinha – que choraram alto pelos cavalos baleados – desprezaram a vida do homem e escarneceram do pavor explícito manifesto pela vítima. Temos com isso uma compreensão deturpada sobre o valor da vida humana, pois, no momento em questão, aquele pobre capiau não alcançava o reconhecimento de qualquer dignidade, ao ponto de merecer menos misericórdia que um cão. É como se a pobreza já o tivesse condenado e matá-lo não seria um desfavor. A miséria não adoce os animais como adoce os homens.

“O diabo na rua, no meio do redemoinho” repetido ao longo do romance, recitado como um verso sinistro ao final da história, metaforiza a cena mais marcante da vida do narrador. O redemoinho do diabo levava embora parte da vida de Riobaldo e cobrava-lhe a

alma. É esse o desfecho preparado ao longo de seiscentas páginas de romance, de relatos e reflexões que conferem ao combate final um significado que o faz tão trágico, tão devastador.

A cena clímax de *Grande Sertão: veredas* relata a morte de Diadorim. Morre o guerreiro sem defeitos, de “ouro e prata”, e nasce a revelação esperada pelo espectador e negligenciada por todos os homens do bando: “Diadorim era mulher, como o sol não acende a água do rio Urucuia” (GSV, 2001, p. 615). A pungência do sentimento que se tenta traduzir a partir do relato mais trágico do romance foi preparada ao longo de toda a narrativa, com a minuciosa construção do personagem Reinaldo – *o menino*, Diadorim. Quase nenhum significado existe em narrar uma morte caso, de antemão, já não esteja narrada a vida. O terreno preparado por Riobaldo envolve a construção de cada personagem no sentido de despertar no ouvinte uma simpatia ou uma intensa afeição por tantas grandezas de caráter ali reconhecidas. É por isso que o assassinato de Joca Ramiro provoca um imenso abalo no ouvinte/espectador/leitor, pois esse último havia aprendido a admirar o líder, tanto quanto a obra o faz venerado e admirável.

Ignorante sobre o que seja o sertão, imaginando tratar-se de um lugar onde existem apenas rusticidade e solidão, o país ficará perplexo ao conhecer tantas aventuras – como a epopeia de “Don Riobaldo do Urucuia, Cavaleiro dos Campos Gerais” (PROENÇA, 1958, p. 13). O *doutor* não poderia entender, por exemplo, como um herói assim tenha meios de enfrentar e vencer um deserto vivo em sua ameaça aos passantes – “O Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa!” (GSV, 2001, p. 67). A nação nem desconfia que uma “donzela-guerreira” (GALVÃO, 1998), bela, valente e misteriosa tenha ocorrido de existir no fundo sertão, e se enamorado pelo herói “maravilhoso”, que, não obstante a um amor tão imenso, termina por testemunhar-lhe a morte.

Uma das questões que incomoda Luiz Roncari é exatamente o contraste entre um tema tão nobre – o *amor romântico* – e um lugar atrasado e hostil como o sertão nacional. “Como, para o escritor brasileiro, desenvolver esse tema tão caro à literatura do século XIX, sem que adquira um ar de comédia ou derive para a sátira dos costumes?” (RONCARI, 2004, p. 258). A resposta a essa questão está na construção do heroísmo dos personagens, na revelação de sua humanidade elevada e sobretudo na capacidade de traduzir os sentimentos mais extremos, como é possível conferir no doloroso e vibrante quadro decisivo do romance.

Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!... Ah, o senhor pensa que morte é choro e sofisma – terra funda e ossos quietos... O senhor havia de conceber alguém aurorear do todo amor e morrer como só para um. O senhor devia de ver homens à mão-tente se matando a crer, com

babas raivas! Ou a arte de um: tá-tá, tiro – e o outro vir na fumaça, de à-faca, de repelo: quando o que já defunto era quem mais matava... O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar. (GSV, 2001, p. 609).

Esse trecho mostra uma intensa agitação do narrador por entender ter chegado a hora de contar aquilo que novamente o faria sofrer tremendamente, mas que era necessário que o outro tomasse conhecimento. A dificuldade era: como fazer entender a real força de tudo o que aconteceu?

Era comum que, nos momentos de batalhas e tiroteios, Riobaldo procurasse pelo amigo, querendo-o junto a si, com intuito de protegê-lo, sempre a temer sofregamente por sua morte. Às vezes rezava pedindo o livramento da vida de Diadorim. Por ter acompanhado e se enternecido com a imensa paixão de Riobaldo, o ouvinte sabe o que cada movimento da cena representa, tanto em expectativa quanto em ato consumado de morte. Podemos dividir a cena em dois momentos altamente significativos:

O duelo

De longe, do janelão de um sobrado no arraial do Paredão, Riobaldo avista Diadorim correndo na rua ao encontro de Hermógenes. Diadorim, que “suspirava de ódio como se fosse por amor” (GSV, 2001, p. 46), chegava ao momento mais esperado e podia enfim vingar a morte do pai e grande líder. Riobaldo sabia que ele não relutaria e avançaria para o objetivo, mesmo tendo que pagar com a vida. Diadorim era anjo franzino, mas desmedido em valentia, que avançava bravamente contra o corpulento e demoníaco traidor.

Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambeteou... [...] aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. [...] 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 pra bem matar! (GSV, 2001, p. 610-611).

Riobaldo não consegue manter os próprios sentidos e desmaia na tentativa de negar a realidade. *Trespasa*, transpassado de dor. Ele, que não suportou presenciar toda a cena, precisa agora reproduzi-la em palavras, com minúcias, para que fique sendo. A narrativa mostra uma tragédia que ainda mais intensamente afirma-se a partir de uma negação: “Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...” (GSV, 2001, p. 614).

A morte

Em seguida trazem o corpo do Reinaldo, com sangue incrustado a cobrir-lhe o rosto. “Sufoquei, numa estrangulação de dó” (GSV, 2001, p. 614). Todos lamentam e choram em volta. A mulher sequestrada de Hermógenes, que já havia de antemão desvendado o segredo do jovem guerreiro, dispõe-se a lavar e cuidar do corpo. Eis o momento em que “se desencantava, num encanto tão terrível” (GSV, 2001, p. 615). Findou-se Diadorim com seu amor e mistério, findou-se a guerra e a história, findou-se o jagunço Riobaldo. “Aqui a história se acabou. Aqui, a história acabada. Aqui a história acaba” (GSV, 2001, p. 616).

Daniele Corpas (2015) destaca o *viés trágico* existente em *Grande Sertão: veredas* que foi colocado por Davi Arrigucci Jr. (1994). Para a autora, o romance envolve-se com uma intenção épica apenas até a morte do personagem chave que é Diadorim, passando, após isso, a declinar rumo ao desencantamento.

A “demanda implacável do impossível”, de satisfazer o desejo “inevitável como uma sina”, define os rumos trilhados pelo protagonista desde seu ingresso na jagunçagem. Esse viés trágico alcança a “altura dantesca do sublime” na cena em que o corpo morto de Diadorim é apresentado nu aos olhos de Riobaldo. É o “ponto de desenlace em que termina a estória romanesca” e o ápice doloroso do impasse que mobiliza o narrador do romance moderno. Morta Diadorim, esfacela-se qualquer idealização épica, qualquer possibilidade de sentido comunitário que pudesse ser atribuído às ações violentas, à lógica da vingança, à fidelidade a preceitos que são seguidos sem que se pergunte por sua razão de ser. Resta apenas o mundo desencantado. (CORPAS, 2015, p. 196)

Ao final de um relato tão impressionante quanto o apresentado por Riobaldo, sobretudo nessa cena decisiva, é possível compreender como a narrativa em si, por conceber um formato ao sofrimento, pode ser ainda mais contundente que o próprio fato tomado por real. Em si mesma a realidade não é tomada por trágica, mas a forma literária é que a concebe como tal, avançando através da nossa compreensão e sentimento.

1.6 Artimanha narrativa

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.

[Riobaldo velho]

Willi Bolle (2004) faz um minucioso estudo em que demonstra os diversos momentos do artimanhoso discurso desse réu e exímio narrador, para o crítico, “irônico,

ardiloso e fingidíssimo” (BOLLE, 2004, p. 39). Entretanto, Bolle também propõe ao longo de seu texto, uma constante comparação do romance de Guimarães Rosa com *Os sertões* de Euclides da Cunha. Acerca da figura de Diadorim – para Bolle (2004, p. 200), “o motivo condutor da história de Riobaldo” – não se trata apenas da individualizada recordação amorosa, mas de uma reflexão sobre a forma social e sobre a própria história. Inventar Diadorim seria um alto exercício reflexivo do autor que, totalmente oposto a Euclides da Cunha, apresenta um audacioso e destemido guerreiro feminino ao lado de um potencial chefe cheio de temores. É a partir de suas lembranças individuais, em cujo centro reside uma imensa paixão de fim trágico, que Riobaldo incorpora o contexto do grande enredo como um todo, seu povo, sua terra, sua luta. Diferente de Euclides da Cunha, cuja proposta narrativa se aproxima em definitivo de uma visão épica, Guimarães Rosa assume de vez a forma do romance, colocando o indivíduo em primeiro plano para, a partir de então, chegar à história do povo e de seus sofrimentos.

No topo do objetivo de suas especulações sobre *Grande Sertão: veredas*, Bolle coloca a representação do povo e a invenção da linguagem. É da obra de Euclides da Cunha que o crítico extrai o problema da “nação dilacerada”, que seria a luta travada entre uma camada popular, legítima representante do povo, e os interesses do governo aliado às elites. Ocorre, entretanto, que o autor de *Os Sertões* apresenta a questão sob a perspectiva do *darwinismo* social, desacreditando no poder revolucionário de uma classe, acreditando em um fatalismo que levaria, de forma inevitável, ao esmagamento dos mais fracos. “Assim, o dilaceramento da nação, que de fato existia, ainda foi potencializado pelo tipo de personalidade desse escritor” (BOLLE, 2004, p. 271).

O mesmo problema é colocado de forma bem diferente por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: veredas*. A nação dilacerada aqui estaria tratada a partir de um “plano micro-histórico” (Ibidem, p. 274), no qual as origens do personagem narrador seriam representativas das relações entre as classes econômicas do país. Riobaldo tem dupla origem: ele é filho de uma mulher pobre com um homem rico. Sua história se desenvolve no trânsito entre as duas classes. Riobaldo também tem duplo nascimento, sendo que o momento do *pacto* marcaria sua passagem definitiva para a classe dominante. O significativo em tudo isso é que essa passagem, esse *novo nascimento*, foi apadrinhado pelo demônio, como se na raiz da ação que leva uma classe ao poder, o *mal* fosse uma influência constante.

Euclides da Cunha e Guimarães Rosa escolheram atitudes diferentes para lidar com a nacionalidade brasileira: enquanto Euclides apresenta uma tese já pronta, Rosa, ainda que no discurso de um narrador ardiloso, oferece condições para que o leitor tire suas próprias conclusões sobre o problema. “O autor de *Os Sertões* reproduz a mitologia da classe dominante.

Guimarães Rosa, em vez disso, mergulha nessa mitologia, para torná-la transparente” (BOLLE, 2004, p. 372). Mergulhar em tal mitologia implica apresentar uma visão sobre a violência compartilhada pelo homem que a viveu, naquele espaço histórico do sertão ao final da Primeira República. O narrador de Guimarães Rosa discute a questão da aliança entre poder e crime, não como alguém com juízos pré-estabelecidos sobre um assunto amplamente debatido, mas como quem vive o processo e lida diretamente com as estruturas do poder. O “sistema jagunço” funciona como uma alegoria dessas estruturas.

Para dar conta de apresentar o problema do sertão, sobretudo a luta de homens contra a bestialização imposta pelo isolamento geográfico e pela miséria, Guimarães Rosa compôs um romance que reúne uma mescla de outros gêneros. Além das referências feitas ao trágico por Daniele Corpas, de acordo com Davi Arrigucci Jr. e Robert Schwarz, fazem parte dessa mescla, o romance de formação, o romance medieval (principal síntese de Antonio Candido e Cavalcanti Proença), a poesia e a épica. Uma nação de guerreiros montados percorrendo territórios em busca de batalhas é o pano de fundo para a história individual do narrador. Momentos de ação contínua intercalam-se com uma profunda reflexão sobre a existência, o meio, a atitude humana, tudo costurado por sínteses poéticas de uma linguagem altamente evocativa e ligada ao espaço da obra. Nesse percurso, temos uma voz narrativa sempre a oscilar entre lamentação e exaltação dos feitos humanos. Se por um lado, o narrador está a se condoer ou a reprovar a barbárie – a dor e a miséria, o amor impossível – por outro lado esse mesmo narrador saúda a lembrança de uma idade heroica, ostentando vaidosamente a experiência sobre fatos relevantes do passado.

Tais fatos, extraordinários em sua maioria – a travessia do grande deserto; o julgamento de um líder; a matança dos cavalos; a morte trágica de uma heroína notável que era o grande amor do narrador – fazem parte de um mundo em que a violência não é apenas a lei maior, mas seleciona os homens *melhores*. Ainda que dentro de uma enorme contradição, é exatamente essa condição bárbara, a violência – reconhecida no romance com um claro critério de degradação humana – que permite ao homem evoluir em superação e respeito. É com extrema violência que se recompõem os sujeitos antes ameaçados pela servidão, miséria e anonimato. Essa foi a condição gerada pelo abandono do estado.

Daí a violência produzir resultados diferentes dos que esperamos na dimensão documentária e sociológica –, tornando-se, por exemplo, instrumento da redenção. “P’rá o céu eu vou, nem que seja a porrete!” – dizia Nhô Augusto Matraga; e acabou indo a tiro e a faca, num paradoxo que o faz parecer triunfante, com o corpo furado de bala. (CANDIDO, 1995, p. 170).

A questão que se pode levantar a partir desse ponto seria: como uma obra pode enquadrar-se tão definitivamente dentro do que se espera do belo artístico, através de um alto desfrute do prazer estético, estando recheada de imagens da violência?

Embora seja inegável o tom de lamentação empregado pelo narrador ao descrever esse imperar da barbárie, parece bem menos óbvio que seja a face reprovável da violência a maior preocupação de Riobaldo. Várias práticas cruéis empregadas pelas elites sertanejas (agrárias e guerreiras) podem ser aceitas como crime ou justiça, a depender da necessidade do agressor ou da culpabilidade da vítima. Antonio Candido referiu-se ao jagunço como um “tipo especial de homem violento” (CANDIDO, 1995, p. 164), que se organiza no sentido de estabelecer uma dada ordem no sertão, da única forma que conhece.

O jagunço é, portanto, aquele que, no sertão, adota uma certa conduta de guerra e aventura compatível com o meio, embora se revista de atributos contrários a isto; mas não é necessariamente pior do que os outros, que adoram condutas de paz, atuam teoricamente por meios legais como voto, e se opõem à barbárie enquanto civilizados. Ao contrário, parece frequentemente que o risco e a disciplina dão ao jagunço uma espécie de dignidade não encontrada em fazendeiros “estadinhos”, solertes aproveitadores da situação, que o empregam para seus fins ou o exploram para maior luzimento da máquina econômica. (CANDIDO, 1995, p. 164).

“Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?!” (GSV, 2001, 165). Assim Diadorim defende devotadamente o caráter de seu pai, chefe do bando, obtendo posteriormente a total aprovação de compadre Quelemém, o mestre espiritual de Riobaldo: “não pode haver verdade maior” (GSV, 2001, 166). Eis uma tentativa de delimitar o que seja a essência humana aparentemente perdida por homens como Seô Habão e Selorico Mendes. Para o experiente narrador Riobaldo o que desumaniza o homem não é a violência empregada pelos bandos armados do sertão. Algumas condições radicais e indesejáveis seriam apenas “ossos do ofício”, vistas como inevitáveis para “treinamento” dos jagunços e muitas vezes até mesmo indispensáveis como prova da virtude maior de cada homem: a coragem. A coragem e a terra são os valores do sertão. É sobre tais valores que se estrutura o discurso épico da narrativa de Guimarães Rosa, forma indispensável à eficácia de uma prosa baseada em relatos fabulosos.

A força épica do romance reside em todos esses aspectos: o mundo irrecuperável, arcaico, violento e complexo, cujas imagens são reproduzidas e preservadas em um discurso exaltado. Por também retratar a alienação na forma de conceber o mundo por parte dos grupos de sertanejos daqueles sertões é que, a partir de uma idealização de uma idade heroica, esse discurso pode recriar um retrato muito verdadeiro de seu tempo.

As formas da violência que abundam nesse tempo estão, de um lado, naturalizadas no discurso de Riobaldo, de outro, apresentadas com um espanto e reprovação que não sabemos ser sincero vindo de um narrador pactário. Se a violência o impacta de forma a atingir sua sensibilidade humana, não há como saber. Mas é bastante evidente que esse exímio contador de histórias aposta no assombro da violência para impactar seu espectador, aprisionando-o à força do discurso. É possível supor que a tendência em exaltar os mecanismos da violência no sertão faça parte do discurso artiloso do nosso narrador. Contudo, as escolhas feitas dentro da narrativa de *Grande Sertão: veredas* são baseadas na memória do narrador. São temas que revelam, não a indiferença do narrador, mas um perturbado descontentamento com o mundo. Se temos uma atenção narrativa tão empenhada com esse descontentamento, então é preciso colocar de outro modo as razões que nos levam a ver esse narrador como não confiável.

Talvez possamos afirmar que a não confiabilidade de Riobaldo enquanto narrador apenas faça parte do “princípio geral de reversibilidade” (Candido, 2006, p. 125) que rege o romance. Candido chegou a categorizar essas ambiguidades em: moral, afetiva, social e metafísica, elencando variados componentes do romance que raramente apresentam apenas uma face. Assim sendo, o narrador de *Grande Sertão: veredas*, no quesito confiabilidade também apresenta uma postura ambígua: por um lado sincero, por outro artiloso. Vista desse modo, essa ambiguidade apenas passaria a figurar como mais um dos aspectos realistas da obra.

Contudo, sabemos que o fato de demonstrar compaixão ou angústia frente às injustiças e o flagelo do sertão pode ser apenas outra artimanha desse Riobaldo luciférico, na tentativa de aproximação ou conquista da empatia de seu leitor. Como réu, até mesmo a aparente humildade em confessar crimes do passado pode ser tomada, não por sinceridade, mas como uma manobra da mesma artimanha. Ocorre que, ao final de tudo, as reais intenções do narrador deixam de importar e torna-se validado o resultado da história contada: uma denúncia sobre a nação.

CAPÍTULO 2: ARTE E VIOLÊNCIA NA AÇÃO ÉPICA – O BELO

A natureza toda quedava-se imóvel naquele deslumbramento, sob o espasmo da canícula. Os próprios tiros mal quebravam o silêncio: não havia ecos nos ares rarefeitos, irrespiráveis. Os estampidos estalavam, secos, sem ressoarem; e a brutalidade humana rolava surdamente dentro da quietude universal das coisas.

[Euclides da Cunha]

Chiru Caré gostou da guerra. Nunca pensei que fosse tão linda!

[O Continente II]

Se parece evidente o quão se faz espantosa e reprovável a barbárie descrita no romance, menos óbvio é o quanto a tradição literária, começando pela épica, pode se valer exatamente da tensão causada pela violência para erigir significados ligados ao belo estético. Nesta tese, oponho o primeiro capítulo ao segundo, o *horror* ao *belo*, unicamente pela pretensão de evidenciar a relação dialética entre o *indesejável* e o *desejável*, ou seja, uma tensão que gera repúdio em face de outra que gera fascínio.

Para o presente contexto, é preciso que compreendamos o *belo* ou a *beleza estética*, de forma aproximada aos conceitos propostos por Hegel (2001) e Schiller (2002). O *belo*, de acordo com Hegel, não tem ligação necessária com o que é “agradável”, mas está intimamente ligado ao que é verdadeiro e espontâneo, portanto, de certo modo, livre. Nesse sentido, a coragem pode ser tomada como um atributo do que é belo, pois inspira um caminho até a liberdade. Isso explicaria porque a épica concede um lugar de destaque ao belo. Schiller, por sua vez, trata da função da *beleza*, empregando o termo num sentido mais amplo, como uma característica fundamental da arte. A *beleza*, percebida como algo “saudável” para o homem, de acordo com Schiller, agregaria o equilíbrio entre a natureza sensível e a natureza moral do homem, reconduzindo-o à consciência de pertencimento a uma universalidade, capaz de libertar a essência autônoma do ser humano. “Pela beleza, o homem sensível é conduzido à forma e ao pensamento; pela beleza, o homem espiritual é reconduzido ao pensamento; pela beleza, o homem espiritual é reconduzido à matéria e entregue de volta ao mundo sensível” (SCHILLER, 2002, p. 91).

Guimarães Rosa constrói significados ao longo do romance, montando o imenso contexto em que ocorrerá o desfecho da narrativa (a morte do grande amor de Riobaldo). Por exemplo, a primeira travessia do *raso*, que é na verdade apenas uma tentativa, serve, justamente

por ter fracassado, para dar ao leitor a dimensão do desafio que ao final será enfrentado pelo chefe Urutú-Branco. Nessa primeira tentativa, o terrível deserto vence o homem, mostrando-se intransponível e revelando a natureza como insuperável. A coragem para transpô-lo e o êxito de tal empreitada evidencia as capacidades humanas que foram desenvolvidas pelo bando. É como enfrentar e derrotar um monstro que seria capaz de engolir todos os homens do bando em suas léguas de aridez e ameaças. Sob a liderança de um chefe que encarou o próprio diabo, esses homens demonstram o caráter elevado e o definitivo preparo para a tamanho desafio e para a batalha decisiva. Aproximam-se, desse modo, dos heróis das antigas epopeias.

O significado conferido às ações dos jagunços, principalmente das peripécias dos chefes notáveis, como o foi o Urutú-Branco, é tanto mais evidenciado quanto mais caminha, ao lado da descrição das ações, uma intensa reflexão sobre elas – na forma de um discurso indireto livre permanente. José Carlos Garbuglio (2005) utiliza o conceito de “linha expositiva” dos fatos e “linha crítica” acerca desses mesmos fatos. Para o crítico, trata-se de uma “recriação” seguida da análise, o acontecimento em uma linha cronológica e a compreensão do mesmo. As duas linhas se entrecruzam no decorrer da obra. “A narrativa existe, de início, num código particular, o tempo de memória, onde os acontecimentos se classificam, segundo uma ordem interna de importância que lhes empresta o narrador” (GARBUGLIO, 2005, p. 11). Mas até mesmo esse escalonamento da importância dos acontecimentos, feito por Riobaldo, manifesta as angústias e incertezas do narrador sobre a vida e a própria experiência. Daí a narrativa terminar por seguir de forma irregular, “labiríntica” como define Wille Bolle.

Entre idas e vindas da forma labiríntica (BOLLE, 2004), a narrativa de *Grande Sertão: veredas* enfatiza pontos nodais. São cenas que se alongam por várias páginas, recheadas de detalhes comentados, geralmente, iniciadas após um pedido de atenção maior por parte do narrador – “[...] o senhor tome nota. [...] O senhor vá escutando” (GSV, 2001, p. 305), “O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar” (GSV, 2001, p. 305). A partir disso desvelam-se cenas de grande tensão, como a *travessia do Liso do Sussuarão* (o raso), o *cercos a Zé Bebelo*, o *juízo*, o *cercos à Fazenda dos Tucanos*, a *matança dos cavalos*, a *morte de Diadorim*. As ações ágeis que compõem esses episódios (e outros menores) envolvem a violência de forma direta – com morte e crueldade – ou de forma sugestiva, pois a morte se apresenta como possibilidade iminente. O alcance estético de tais composições em sua relação com o todo da obra tem sido considerado de singular grandeza pela crítica.

Antonio Candido é o crítico fundante da linha de análise que apresenta *Grande Sertão: veredas* sobretudo como um produto da história do país. Não obstante a uma visão ligada à sociologia e à história, em *O homem dos avessos*, publicado originalmente em 1957

com o título de *O sertão e o mundo*, Candido demonstra como o romance de Guimarães Rosa impacta positivamente a sua crítica. Alguns trechos do ensaio apresentam falas quase poéticas:

Desliza, então, entre o real e o fantástico, misturados na prodigiosa invenção de Guimarães Rosa como lei da narrativa. E nós podemos ver que o real é ininteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real. 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 introspecção e extravasam sobre o Sertão. (CANDIDO, 2006, p. 130).

Já no início do texto sobre a “grande obra”, encontram-se metáforas como “navegação em alto mar” e adjetivos de exaltação tais como “extraordinário”, “belo”, “impecável”, “deslumbrante”. O fato de *Grande Sertão: veredas* estar frequentemente sendo apreciado de forma positiva pela crítica tem origem na grandeza de tudo o que a obra envolve, tanto em conteúdo quanto em forma altamente elaborada. O reconhecimento de tal grandeza pode ser associado a uma tradição da estética que discorre sobre o *belo* – (HEGEL, 2001) e (SCHILLER, 2002) – sem, no entanto, entender tal conceito como algo sempre ligado ao agradável, espiritual ou idílico. Dentro da mescla de gêneros aos quais pertencem a obra de Guimarães Rosa, o épico se destaca de forma expressiva, como veremos no decorrer deste trabalho.

Contudo, dando continuidade à presença da violência na obra, tentarei orientar a análise em torno de uma questão central: o que faz de tais cenas, bem como o romance como um todo, serem portadores de tamanha beleza épica, sendo que a barbárie está inscrita tão profundamente nas circunstâncias das ações?

2.1 O narrar a guerra

Na paz vivia como um bicho; na guerra era um homem.

[Chiru Caré]

Estrondou. Falavam os rifles e outros: manlixa, granadeira e comblém. Festa e guerra.

[Riobaldo]

No sertão, o grande conflito armado, que divide duas ou mais frentes de batalha – bando contra bando ou contra destacamentos do exército – dispersas ou aliadas é, para as testemunhas locais, a *guerra*. Veremos dentro do mesmo texto hegeliano usado neste capítulo que, para os efeitos da epopeia não devem ser consideradas as guerrilhas ou disputas no seio da nação, mas apenas guerras entre nações. “De espécie autenticamente épica são, a saber, apenas

as guerras de nações *estrangeiras* umas contra as outras; lutas entre dinastias, ao contrário, guerras intestinas, a inquietação civil, são mais adequadas para a exposição dramática” (HEGEL, 2004, p. 107). Contudo, considerando as dimensões dos sertões nacionais e a forma como encontram-se isolados na nacionalidade oficial, usaremos aqui a perspectiva de Riobaldo, a guerra enquanto conflito de grandes proporções. Para a realidade dentro do sertão, um aglomerado de trezentos ou mais indivíduos já é tido como uma multidão. Sob esse ponto de vista, não cabe por enquanto a distinção proposta por Hegel, uma vez que aquela condição de batalhas e grande número de mortos é a única guerra que os homens sertanejos conhecem.

Como tema, desde a antiguidade clássica, as guerras históricas são infinitamente produtivas para criação literária, pela capacidade de intensificarem os dramas humanos e apresentarem a possibilidade da ação em suas formas mais extremas. As epopeias clássicas e toda a literatura de guerra não apenas abordam, mas tendem a exaltar o espírito beligerante do homem, com base na nobreza de uma causa. Nas narrativas bíblicas, Jeová é chamado “Deus dos Exércitos”, seus anjos são guerreiros, o que ressalta, dentro da tradição judaico cristã, o aspecto sagrado de certos conflitos. O espírito beligerante do homem viria, portanto, de uma instância divina. A guerra como sistema – o movimento de massas e suas hierarquias, o número de sacrifícios, heroísmos e peripécias dos guerreiros – está ligada às identidades das nações e consiste na maior força de transformação da história, por isso fomenta um desejo tão apaixonado de ser representada pela literatura.

No volume IV de seu *O Curso de Estética*, Hegel lembra que a guerra é o tema da maior parte das narrativas épicas. O “estado da guerra” (HEGEL, 2004, p.105), para ele, seria uma condição apropriada à epopeia, pois toda a nação é colocada em movimento nas ocasiões dos conflitos bélicos.

Mediante tais estados de guerra como base da ação épica parece abrir-se para a epopeia uma multiplicidade ampla da matéria, pois podem ser apresentados uma quantidade de feitos e eventos interessantes, nos quais a coragem desempenha um papel principal, e resta igualmente um direito não diminuído para a potência exterior das circunstâncias e ocorrências”. (Ibidem, p.107).

Em mais de uma ocasião o tradutor vale-se do adjetivo “interessante” para designar como o filósofo julga a natureza de determinados eventos em sua relação com a arte. Hegel considera que, para o ideal artístico, os estados de conflito constituem conteúdo superior, e de “maior interesse”, pois envolvem os motivos “mais importantes” para o caráter do herói, como a pátria, a coragem, as questões éticas. Nos estados idílicos e prosaicos, segundo o filósofo, a

espontaneidade do herói é reduzida frente à força das instituições legais ou frente ao imperativo do cotidiano.

Mas por mais simples e originárias que também possam ser as situações idílicas e por mais que sejam mantidas intencionalmente afastadas da prosa constituída da existência espiritual, esta simplicidade tem, por um lado, porém, segundo o *autêntico* Conteúdo, muito pouco interesse para poder valer como o mais próprio fundamento e terreno do ideal. Pois este terreno não traz consigo mesmo os motivos [*Motive*] mais importantes do caráter heroico, a pátria, a eticidade, a família etc. e seu desenvolvimento, pelo contrário, o todo do núcleo do conteúdo se limita ao fado de que uma ovelha se perdeu ou de que uma moça se apaixonou. [...] Os estados idílicos do nosso presente [*heutigen Gegenwart*] têm novamente a deficiência desta simplicidade – o elemento caseiro e campestre no sentimento do amor ou do prazer de um bom café ao ar livre etc. ser igualmente de interesse insignificante, na medida em que nesta ida de cura de aldeia etc. – é apenas abstraído de toda conexão mais ampla com entrelaçamentos profundos em fins e relações mais ricos de Conteúdo. (HEGEL, 2001, p. 199-200).

Após esse ponto, Hegel faz uma ressalva para autores como Goethe, em cujas obras tais temas, motivos campestres e cotidianos, são usados a partir de um contraste com grandes assuntos de interesse da “revolução e da pátria”, isto é, tendo por pano de fundo os assuntos históricos abrangentes. Para Hegel e para o que tem demonstrado a tradição épica, um conteúdo rico e significativo não repousa na serenidade das ações humanas, mas na tormenta dos desafios e conflitos, e assim, encontra sua máxima expressividade nos estados da guerra.

O texto de Luiz Gustavo Leitão Vieira coloca o problema da literatura e sua relação com a guerra sob uma perspectiva importante, considerando a relevância dos acontecimentos turbulentos quando da ocorrência de um conflito duradouro.

A leitura da *Ilíada* como poema de guerra tem muito a nos revelar. O épico nos mostra que a prática da guerra, mais cedo ou mais tarde, leva a uma narrativa dessa guerra. Tão logo um conflito se inicia, suas histórias, sejam elas consideradas ficcionais ou factuais, começam a aparecer. Uma guerra precisa ser narrada – um evento tão caótico e desordenado, onde pessoas matam e morrem em meio a sangue, gritos e confusão; e hoje em dia, onde pessoas morrem e matam, às vezes ao milhões, em meio a metralhadoras, bombas, sob helicópteros e aviões – um evento desse tipo precisa ser representado em um formato coerente, com começo, meio e fim, para que possamos tentar entendê-lo. (VIEIRA, 2010, p. 305).

Parece evidente que tal disposição para retratar na forma artística os acontecimentos bárbaros de uma guerra está em certa medida desvinculada do efeito mais profundo da tragédia: o trauma. Afetado de forma tão intensa pela violência, o homem estaria destituído de sua capacidade de poetizar, internamente mutilado naquela essência indispensável à produção da arte. É nesse sentido que, Ronaldo Lima Lins, outro crítico estudioso da relação entre arte e

violência, afirma que o extremo do horror teria um poder paralisante para a arte. Segundo Lins, se a realidade chega ao extremo do horror, a arte fracassa ao imitá-la. “[...] numa crise extrema, o horror não pode simplesmente ser retratado: ele ultrapassa qualquer possibilidade de representação” (LINS, 1990, p. 36). Esse assunto será retomado mais de perto no terceiro capítulo desta tese. Por enquanto, seguimos com a importância da guerra como conteúdo para as grandes narrativas que ocupam lugar de destaque nas literaturas nacionais.

Não faltam exemplos, inclusive na literatura nacional, em que a grande motivação do enredo é a guerra. Na famosa saga *Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo, por exemplo, os destinos das famílias vão sendo traçados pela guerra e a beleza da narrativa impõe-se com força, não obstante a crueza das atitudes violentas. As gerações passam e o vento parece representar a imposição da existência humana, o natural absoluto, fatídico e soberano. Não importa de onde vem nem para onde vai a força e a presença dos homens que se manifesta intermitente, como a respiração da terra. A guerra não está ali como inimiga, mas como a poderosa estrutura capaz de evidenciar a grandeza humana.

Compõem o romance diversas observações sobre a euforia dos preparativos para as batalhas, homens que festejam enquanto suas mulheres choram, a hipnose dos índios – “A antecipação da luta com todas as possibilidades de violência deixava-os intoxicados” (VERÍSSIMO, 1997, p. 52). A guerra é apresentada como fundadora de nações, como solução para o drama do prosaico. “Guerra resolve tudo [...] Guerra é remédio pra tudo” (VERÍSSIMO, 1995, p. 453). Até mesmo o aspecto místico do conflito, uma positividade máxima – a *guerra santa* – aparece na narrativa: “Dizia-se que este guerreiro índio tinha na testa, como sinal divino, um lunar luminoso, e os crentes afirmavam que depois de morto ele subira ao céu como um santo” (VERÍSSIMO, 1997, p. 133).

Diante da realidade cotidiana ligada à sobrevivência, aos conflitos morais, à desesperança por uma vida melhor, ao tédio do isolamento nos distantes territórios onde se formavam as primeiras cidades do Sul, a violência da guerra pouco apavora o homem. Para Florêncio Terra, “era mais preciso coragem para desertar do que continuar peleando” (VERÍSSIMO, 1995, p. 482) assim como nas batalhas, o tempo passava de forma bem mais suportável durante a luta. O Capitão Rodrigo expressa sempre o seu apreço por lutar. Em conversa com o padre Bolívar, o Capitão Rodrigo diz que, se fosse o criador do mundo acabaria com o trabalho, com as dores de parto das mulheres, com a desigualdade social, inclusive a escravidão, com o casamento e com a velhice, mas não com a morte e com a guerra. A morte ficaria em seu mundo para que houvesse o prazer das batalhas. Segundo ele a guerra divertia o

homem e “sem uma guerrinha de vez em quando ficava tudo muito enjoado” (VERÍSSIMO, 1997, 260).

O mesmo pensamento é manifesto por Riobaldo. Assim como o jagunço de Guimarães Rosa, o soldado de Érico Veríssimo só tem valor a partir do combate, como guerreiro. Eles se mostram desalentados, descontentes, sem perspectivas ou até mesmo irritados em rotinas de homens comuns. Porque “a guerra é o constante mexer do sertão” (GSV, 2001, p. 377), o movimento que o transforma e impulsiona. “Estrondou. Falavam os rifles e outros: manxila, granadeira e comblém. Festa de guerra” (GSV, 2001, p. 226). Do mesmo modo, o jagunço, que “amolece se não padece”, passa a rejeitar os prolongados intervalos de paz. “... Deu por paz. Alaripe, ei, essa paz não te enjoa?” (GSV, 2001, p. 479). É como se fosse possível conceber em batalhas sangrentas um caráter desportivo, lúdico, de uma guerra que “diverte” e arrebatava os homens da realidade rejeitada por eles.

Em 1827 eu estava com as tropas do Marquês de Barbacena. Nunca vi tanta miséria. Soldados de pé no chão, sem uniforme, alguns quase nus, só cobertos pelo poncho. Eram uns diabos piolhentos sujos mas, justiça seja feita, na hora de brigar esqueciam a fome, o frio, tudo, e chegavam a pelear se rindo e gostando. (VERÍSSIMO, 1997, p. 180).

O combate é capaz de criar tal excitação. Algo acima da vida ordinária passa a ser valorizado. Em momentos de ameaça e destruição também é aberta uma possibilidade para que sejam destruídas as estruturas indesejáveis da realidade social: a miséria, a exploração, a desigualdade. Os homens passam a ser transformados com a disciplina da guerra, capazes de superar qualquer sofrimento, com soberba.

Seguem para a batalha como para algum folgado turbulento. Intoleráveis na paz que os molifica, e infirma, e relaxa; inclassificáveis nas paradas das ruas, em que passam sem garbo, sem prumo, corcundas sob a espingarda desastrosamente manejada. A guerra é o seu melhor campo de instrução e o inimigo o instrutor predileto, transmutando-os em poucos dias, disciplinando-os, enrijando-os, dando-lhes em pouco tempo, nos exercícios extenuadores da marcha e do combate, o que nunca tiveram nas capitais festivas – a altivez do porte, a segurança do passo, a precisão do tiro, a celeridade das cargas. Não sucumbem à provação. São inimitáveis no caminhar dias a fio pelos mais malgrados caminhos. Não boquejam a reclamação mais breve nas piores aperturas; e nenhuns se lhes aparelham no resistir à fome, atravessando largos dias à “brisa”, segundo o dizer de seu calão pinturesco. Depois dos mais angustiosos transe vimos valentes escaveirados meterem à bulha o martírio e trocarem, rindo com a miséria. (CUNHA, 2003, p. 192 -193).

Há diversas descrições em *Grande Sertão: veredas* que dialogam com o texto de Euclides da Cunha: loucuras praticadas durante as batalhas, situações inusitadas, que levam ao extremo a resistência dos jagunços. A luta ocupa o tempo e os interesses, sobrepondo-se aos

demais problemas terríveis do sertão, como a miséria e a exploração pelo trabalho. “Um jagunçando, nem vê, nem repara na pobreza de todos, cisco. O senhor sabe, tanta pobreza geral, gente no duro ou no desânimo” (GSV, 2001, p. 88). Não é difícil notar em discursos como esses uma apreciação da guerra e da capacidade de agir com violência como algo positivo, necessário ao estabelecimento da dignidade e de algum sentido para a vida. Durante o julgamento de Zé Bebelo, o que pede Sô Candelário é que deixem o inimigo ir embora, para que possa se armar novamente e assim a “guerra poder continuar mais, perfeita e diversificada” (GSV, 2001, p. 282). No romance de Guimarães Rosa, quando a guerra acaba, a história acaba. Se é tempo de paz, não há sobre o que se falar. Trata-se de uma negação do cotidiano vazio de esperança ou significados.

A organização, indispensável ao sucesso do combate é, sem dúvida, um aspecto positivo e difícil de alcançar num meio em que uma massa numerosa e pobre sobrevive dos sobejos da terra. Essa organização termina por funcionar como uma instância educativa dos homens, desafiando-os a diversas habilidades e conhecimentos.

Há, de fato uma ordem notável entre os jagunços. Vaidosos de seu papel de bravos condutícios e batendo-se lealmente pelo mandão que os chefia, restringem as desordens às minúsculas batalhas em que entram, militarmente arregimentados. O saque das povoações que conquistam, têm-no como direito de guerra, e neste ponto os absolve a história inteira. (CUNHA, 2003, p. 137).

A “notável ordem entre os jagunços” funciona como a sua educação informal. O aprendizado do bando, em conjunto, sobre o território, sobre as estratégias, é lento e intenso. “Todos tinham de expor o que sabiam daquele *gerais* território: as distâncias em léguas e braças, os váus, o grau de fundo dos marimbús e dos poços, os mandembes onde se esconder, os mais fartos pastos” (GSV, 2001, p. 109). A paciência e observação estavam inscritas em detalhes, como o boi que, quando mastiga com a baba pouca, indica ter percorrido longas distâncias¹². Como o treinamento de um exército, eles desenvolvem a mira precisa, a velocidade em corrida, o silêncio na emboscada, a habilidade com lutas corpo a corpo. Tarefas são divididas de acordo com as inclinações de cada homem: curandeiros, cozinheiros, domadores, alguém que saiba rezar e faz as vezes de um sacerdote, ferreiros, casqueadores. Cada bando precisa de rastreadores, cuja impressionante perspicácia é relatada em minúcias por Riobaldo. Para os chefes, reservam-se as capacidades de tomar decisões, julgar e desenvolver os planos de batalhas.

¹² Cf. GSV, 2001, p. 18.

Com a organização e o poder conquistado, o bando se estabelece como uma sociedade de indivíduos para quem nada falta de recursos materiais. Ribaldo admira-se da riqueza de armas, roupas, utensílios e alimentos dos quais dispõe o bando, mesmo em contraste com comunidades tão pobres. “Nem nada faltava. As sacas de farinha, tantas e tantas arrobas de carne de sol, a munição bem zelada, caixote com pães de sabão para cada um lavar a roupa e o corpo” (GSV, 2001, p. 137). Em parte, fornecidos pelos chefes políticos e pelos fazendeiros aliados, em parte, fruto de saques das pequenas comunidades, os fartos mantimentos dos jagunços deveriam ser garantidos e essa premissa era indispensável para o sucesso no combate. “Morrer, morrer a gente sem luxo se cede... – o Reinaldo disse. – ... Mas a munição tem que chegar em poder de Joca Ramiro!” (GSV, 2001, p. 166). A “boa munição” que tilintava em poder dos jagunços, suas respeitáveis vestimentas, armas, lâminas, arreios e selas, bebidas e alimentos, toda base de recurso material servia a um grupo de homens não envolvidos diretamente com a produção nem com o trabalho na terra. Contraditoriamente, para os lavradores ou trabalhadores comuns, tais recursos eram extremamente escassos. Essa população é o alvo principal da violência do sistema, porque a pobreza não gera apenas a fome, gera a não dignidade.

A gente às vezes ia por aí, os cem, duzentos companheiros a cavalo, tinindo e musicando de tão armados – e, vai, um sujeito magro, amarelado, saída de algum canto, e vinha, espremendo seu medo, farraposo: com um vintém azinhavrado no conco da mão, o homem queria comprar um punhado de mantimento; aquele era casado, pai de família faminta. Coisas sem continuação... (GSV, 2001, p. 88).

Este é um dos diversos momentos da narrativa em que o narrador contrasta o poder do bando armado com a miséria do indivíduo, sozinho e desarmado. Os verbos empregados, “tinindo” e “musicando”, reforçam a condição confiante e garbosa em que viaja o bando de jagunços: uma alegre comitiva ostentando segurança e respeito. Em profundo contraste, a palidez e magreza do sujeito comum ajudam a descrever a miséria e o medo de quem escolhe uma vida pacata. “Pobre tem de ter um triste amor à honestidade” (GSV, 2001, p. 88).

Certo é que os jagunços também vivem diversos momentos de dificuldades e provações, em aberto risco de morte. A depender dos resultados da guerra, também podem enfrentar a fome e o medo. Riobaldo detalha as estripulias vividas no passado. Jagunçar inclui vivenciar situações inusitadas cada dia da vida em batalhas: arrastar-se entre o capim na madrugada, resistir a dias seguidos sob a chuva, decifrar códigos criados pelos inimigos, suportar banho de sangue ou de eviscerações nas lutas com faca. Inclui, em não raras ocasiões,

uma sobre-humana capacidade de resistência, como um duro exercício militar de testagem dos mais fortes.

E quando toró de chuva deu bomba, desmanchando a função de briga e empapando todos, ensolvando as armas. De se olhar em frente o morro, sem desconfiança, e, de repente, do nú o morro, despejarem descarga. De um entrar em poço, atravessando, e mesmo com água quase até pelos peitos, ter de se virar em direção, e desfechar. De como, no prazo duma hora só, careci de ir me vendo escorando rifle e alvejando, em quentes, em beira de mato e campo, em virada de espigão, descendo e subindo ramal de ladeirinhas pequenas, e atrás de cerca, debaixo de cocho, trepado em jatobá e pequizeiro, deitado no azul duma laje grande, e rolando no bagaço doce da cana, e rebentando por dentro de uma casa. E de companheiro em sopas de sangue mais sujeira em tripas, lá dele, se abraçando com a gente, de mandado da dor, para morrer só mesmo, seja que amaldiçoando, em lei, toda mãe e todo pai. [...] O senhor mais queria saber? Não. Eu sabia que não. (GSV, 2001, p. 245-246).

Além do árduo trabalho com a terra e o aprisionamento em uma vida semiescrava, o sertanejo comum precisa suportar a monotonia de uma existência sem perspectivas. Com o ingresso no bando e na guerra, as possibilidades de ação significativa terminam por moldar o caráter dos homens. Essa mesma ação será repercutida na forma das narrativas que preencherão os discursos, fomentarão o imaginário e criarão uma identidade para o sertão. A vida do sertanejo comum segue uma linearidade que nunca se afasta da miséria. Os jagunços vivem momentos diversificados de desafios, vitórias e derrotas, o que lhes permite reconhecer algum valor em si mesmos enquanto homens. O preço a ser pago, entretanto, é a convivência com a vida errante e dura, de “provisórios sujeitos”, como mostra o texto, e a iminência da morte violenta.

Antonio Candido discorre sobre os motivos que, na literatura, geralmente levam os homens a ingressarem na vida de transgressores, “tanto o bandido (salteador e assassino), quanto o jagunço, que pode ser mandatário isolado de crimes e violências, ou capanga, o guarda-costas, que serve a um ‘régulo’ (como se dizia), integrando seu bando de assecclas” (CANDIDO, 1995, p. 152). Tais motivos, segundo o crítico, podem ser mínimos, como as brigas ocasionais, vinganças e cumprimento de penas, o que levaria o sujeito à necessidade de assumir seu lugar à margem da sociedade. Nesse ponto é válido lembrar que os atos de violência praticados pelo coronel e seus subordinados, ainda figuram, não como transgressão à lei, mas práticas corriqueiras do “mandonismo local”, norma dos interiores até meados do século XX. A repressão do Estado se dá apenas contra os bandos organizados que passam a agir de forma independente.

No caso específico do narrador de *Grande Sertão: veredas*, os motivos que o fazem ingressar na vida de jagunço não figuram entre os citados por Antonio Candido. Ainda que de origem humilde, quando jovem, passa a viver na “lordeza”, como ele mesmo reconhece, sem nenhuma necessidade de trabalhar, tornando-se depois herdeiro de fazendas e recebendo mais do que julga merecer de seu rico “padrinho”. Carrega, entretanto, a mágoa de sua indigna origem. Na condição de padrinho, Selorico Mendes deveria ter mantido, de acordo com a moral da época, um passado de respeitosa amizade com a mãe de Riobaldo. Aliás, tal amizade era, dentro da tradição religiosa nos interiores, consagrada pela igreja. Riobaldo descobre-se fruto de uma relação condenada e infame, daí o sentimento de vergonha que o toma e o leva a fugir da fazenda São Gregório: “o mundo todo me desproduzia, numa grande desonra” (GSV, 2001, p. 138). Só a partir de então, o moço depara com a preocupação acerca do próprio sustento e a necessidade de “caçar meio de vida”. Ele chega a cogitar, por um breve momento, trabalhar para o negociante Alemão Vupes. Mas havia falado sem pensar quando faz o pedido de trabalho ao estrangeiro. Fala antes do pensamento, por isso se arrepende “com toda velocidade” (GSV, 2001, p. 141). Mesmo que muito jovem, Riobaldo já é conhecedor do que envolve inevitavelmente as relações de um empregado e seu patrão. “[...] mesmo pessoa amiga e cortês, virando patrão da gente, vira mais rude e reprovante (GSV, 2001, p. 141). Cedo decide por não se entregar à força de trabalho comum. Aceita, todavia, o trabalho como professor. Ironicamente, terá que instruir nas letras e matemática a Zé Bebelo, alguém que, em contrapartida, lhe servirá como primeiro tutor nas artes de combate. Mais irônico ainda, cria-se uma grande amizade e admiração por quem declara guerra a Joca Ramiro, o ídolo máximo de Riobaldo.

Cada pequena decisão da vida do narrador vai encaminhando o destino e a narrativa costura uma a uma, em detalhes, entre pequenos e grandes acontecimentos, lineares ou em reviravoltas. O formato da vida, sua inexplicável complexidade, a trajetória da existência perturba o narrador:

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, se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? Coisa vã, que não conforma resposta. (GSV, 2001, p 142).

Trata-se de uma universal preocupação acerca do conceito de destino. A aparente certeza do velho Riobaldo instaura: aquilo que não aconteceu é porque era impossível. De acordo com o detalhamento e atenção dados a cada fato narrado por Riobaldo, podemos

classificá-los entre grandes e pequenos acontecimentos. O *encontro com o menino* está entre esses fatos maiores. A partir de então, a morte da mãe, a mudança para São Gregório, a instrução no Curralinho são acontecimentos descritos de forma rápida em sem muita ênfase. Só adiante, o narrador anuncia um fato notório a ser narrado, algo determinante para o ingresso na vida de jagunço: o primeiro contato com o bando de Joca Ramiro – “[...] grande fato se deu, que ao senhor não escondo” (GSV, 2001, p. 131).

A cena ocorre na madrugada, quando a comitiva de aproximadamente cem homens chega à propriedade de Selorico Mendes à procura de pouso estratégico em lugar seguro. A cúpula do bando é desenhada de modo a criar uma imagem condizente com a fama do grande líder, cuja bravura, mesmo em vida, já era uma espécie de lenda para a comunidade. Joca Ramiro, ladeado pelos dois “compadres” e terríveis subchefes, Hermógenes e Ricardão, é apresentado sob a aura de uma profunda magnitude. Sua imagem imponente, de “grande homem príncipe”, harmonizava-se com o aspecto gentil e a beleza do porte, o que afeta o jovem Riobaldo com um poder inigualável de encantamento. “Dele, até a sombra, que a lamparina arriava na parede, se trespunha diversa, na imponência, pojava volume” (GSV, 2001, p. 132).

Para completar o estado de paralisante admiração por parte do moço, segue-se o encontro com o bando em suas montarias, sob o débil luar da madrugada. Descreve-se a partir de então a extraordinária ordem que existe entre os jagunços, homens brutos que, não obstante o terrível poder de ameaça e destruição, enfileiram-se impecavelmente disciplinados, como se no momento oferecessem ao deslumbrado anfitrião, uma mostra da própria grandeza em raro momento de calma e silêncio. Tal silêncio se dava, entretanto, porque nenhum dos jagunços pronunciava palavra. Mesmo assim, o narrador recria toda orquestra de sons que envolvia o momento:

Adonde, o movimento esbarrado que se sussurra duma tropa assim – feito de uma porção de barulhinhos pequenos, que nem o dum grande rio, do a-flôr. A bem dizer, aquela gente estava toda calada. Mas uma sela range de seu, tine um arrear, estribo, e estribeira, ou os coscós, quando o animal lambe o freio e mastiga. Couro raspa em couro, os cavalos dão de orêlha ou batem com o pé. Daqui, dali, um sopro, um meio-arquêjo. (GSV, 2001, p. 134).

A rica descrição sugere o valor do momento para a lembrança do narrador, que pode estar livremente a poetizar sobre algo desperto em significados para ele. “Sonhasse eu?” (GSV, 2001, p. 134). Se “no sertão até enterro simples é festa” (GSV, 2001, p. 74), um encontro com aquele figurava como um dos grandes acontecimentos da vida de um homem, como foi para Riobaldo. “O senhor me desculpe, de estar atrasando em tantas minudências. Mas até hoje eu

represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade” (GSV, 2001, p. 134).

Tudo se desencanta após a partida do bando. O moço passa a desprezar o padrinho, a quem julga medroso, e se aborrece com a mania falastrona de Selorico Mendes, que se gaba frequentemente, não por algum mérito próprio, mas usando a fama de outros com quem algum contato mantivera. O discurso bajulador e quase tagarela do fazendeiro é usado no romance para demonstrar o caráter rebaixado do homem não dado à valentia e à ação. “Parecia que ele queria se emprestar a si as façanhas dos jagunços” (GSV, 2001, p. 137), ou, retomando Antonio Candido, “o risco e a disciplina dão ao jagunço uma espécie de dignidade não encontrada em fazendeiros ‘estadinhos’, solertes aproveitadores da situação” (CANDIDO, 1995, p.164).

No sertão, o valor do homem está na terra e na coragem. Contudo, para o jovem e idealista Riobaldo, o valor da coragem estava acima do valor da terra. Seu padrinho, ainda que rico e rodeado por empregados, comportava-se de forma indigna pois faltava-lhe a honra da valentia. O moço rejeita seguir tal modelo, convencido de que a grandeza real do homem só poderia existir na figura de um herói jagunço. “O sentimento de honra – o orgulho da luta sem outro galardão além da glória – inflama os jagunços do Grande Sertão” (PROENÇA, 1958, p. 19).

É a partir de certezas como essa que o narrador desperta o desejo de também viver como um daqueles respeitados valentes. Uma vez que sua vida e sentimentos foram agitados por um momento tão importante – “Meu coração estava cheio de coisas movimentadas” (GSV, 2001, p. 136) – não é mais possível encontrar satisfação na rotina da fazenda, ainda que servido com todas as regalias. A ambição que se acende na ideia de Riobaldo vislumbra um sentido maior para a vida, sentido esse que ele julga ter sido encontrado pelos jagunços na fortaleza de um bando poderoso. Ora, se um jovem de posição social relativamente elevada – que tem à disposição um leque de possibilidades, como o aprimoramento dos estudos, o comando de uma grande propriedade, um provável futuro contrato de casamento vantajoso – esse jovem abandona tais possibilidades mantendo o propósito de buscar aventuras entre valentes, o que se dirá de outros jovens sertanejos que nada tinham a perder?

2.2 Sertão é o sem fim

Minha Senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...

[Riobaldo Urutú-Branco]

O narrador de *Grande Sertão: veredas* declara que o sertão é o mundo, que “está em toda parte”. De fato, nenhum detalhe da vasta experiência narrada pela obra ultrapassa os limites de um território não apenas geograficamente delimitado, mas que também apresenta dimensões para além da percepção física, pois está internalizado no sujeito. Como material para a criação literária, os espaços isolados do sertão, seu exotismo e ligação com o mito oferecem uma infinidade de elementos para a imaginação. Porém, tudo o que o romancista inventa é a narrativa em si, as reviravoltas do personagem, os detalhes das ações narradas. Os demais elementos já estavam no mundo e na história, como matéria tipicamente nacional: a natureza, o homem e suas relações, a sua atitude e pensamento. A história do país e suas contradições fazem parte da narrativa, ainda que o autor tenha apagado as marcas de temporalidade. Os acontecimentos não estão datados, mas o cenário é conhecido, os instrumentos, as tensões e valores. “[...] a temporalidade histórica está presente no interior do sertão enquanto processo, como uma dimensão da *matéria vertente*, de que trata o relato” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 16).

A geografia do romance é, em parte, observável – os nomes dos rios, as serras, os pequenos povoados e algumas cidades –, em parte imaginada de acordo com o sentimento da narrativa – matas sombrias, várzeas agradáveis ou desertos ameaçadores. “Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente à necessidade de composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos” (CANDIDO, 2006, p. 114). Guimarães Rosa apodera-se dos elementos existentes em abundância na natureza e sua relação com os homens, para preencher os significados sugeridos pela obra. Para Candido, não importa a correspondência desses elementos na geografia do mundo real, nem se são confiáveis as descrições no romance. É o mistério atribuído a eles que se faz, na verdade, revelador da moral e do sentimento humano.

No romance, o homem produz a caracterização da natureza (O *Liso* é intransponível para o Riobaldo mediano, mas domável para o Riobaldo chefe) para depois tornar-se também um produto daquele mesmo “meio físico”. “O sertão me produziu, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca...” (GSV, 2001, p. 601). O homem é feito pelo sertão. De modo análogo, na obra de Guimarães Rosa, o jagunço e o sertão são, tanto criações do autor, portanto irrealis, quanto entes do mundo real, portanto matéria do tempo histórico. O lado fictício, que é o essencial, pois confere a literariedade da obra, para Candido, está esteticamente ligado a um intenso arcaísmo medieval, aos costumes e à relação do homem com a terra e o mito.

O vasto território dos sertões nacionais é o que, no século XX, mais se assemelha a um espaço arcaico e tem condições de preservar minimamente o espírito de um homem não engajado na modernidade. O *universo-sertão* é algo que os grupos humanos realizam alheios

ao movimento da *urbis*, aproximando-se de longínquos cenários naturais, mas ainda apegados à matriz cultural de seus pioneiros. Buscam o desenvolvimento em um ambiente afastado, mas não são ignorantes acerca do progresso que lhe escapa. “O mundo, meus filhos, é longe daqui” (GSV, 2001, p. 460). Embora alguns jagunços nunca tenham conhecido nenhuma cidade, com seus portos, navios, trens de ferro, eles são conscientes acerca dos avanços urbanos, tanto quanto são conscientes acerca da própria exclusão de tal progresso.

Entretanto, mesmo dentro do sertão, os níveis de isolamento mostram-se variados. Através da construção da narrativa é possível identificar os níveis desse isolamento. A fazenda do velho Riobaldo fica no sertão, onde visitantes como um *doutor* em um *jeep* são fatos poucos comuns. Somente percorrendo muitas distâncias, até essa longínqua fazenda, é que se torna possível o conhecimento de fatos muito mais incomuns que se dão em lugares muito mais afastados¹³, perdidos no *sem fim* do sertão. Povoados que deixaram de existir, vilas fantasmas, entornos das grandes fazendas de pastos abertos, desertos intransponíveis e ermos entregues ao mais terrível primitivismo – os “fundos fundos”, “arrampadouros” – como Riobaldo refere-se ao lugar de nome desconhecido onde viviam os *catrumanos*. Lá, quando perguntam a Zé Bebelo de onde ele vem com o bando, o chefe responde que vinha do Brasil, o mundo “longe dali”. Entretanto, Zé Bebelo também vinha do sertão. Ou seja, o sertão inclui esses espaços “fundos fundos”, desconhecidos, de homens animalizados pelo isolamento e pela miséria, mas não é essa a identidade que os sertanejos desejam para si. O sertão quer ser o Brasil.

Uma vez improdutivos e alheios à cultura, aqueles ermos não poderiam ser identificados como parte da nação. Mas as grandes fazendas, os diversos povoados e as rotas movimentadas por bandos de jagunços e comitivas dos coronéis estavam longe da pobreza e da ignorância. Esse lado do sertão era parte da força da nação, por mais que pertencente a um isolamento político e geográfico que o empurrava para fora das novidades do desenvolvimento nacional.

Nas primeiras décadas do século XX, tempo histórico estimado da narrativa de *Grande Sertão: veredas*, as grandes cidades brasileiras já se encaminhavam para acompanhar o progresso capitalista vivido na Europa. A adequação ao governo republicano e suas leis, o fortalecimento das instituições de ensino, o avanço do transporte ferroviário, os grandes teatros da corte e a vida social urbana, tudo se modificava e crescia junto à urbanização e industrialização do país. Entretanto, essas mudanças não se estendem à nação como um todo, mas intensificam a desigualdade uma vez que uma parte do país permanece esquecida. De

¹³ “Mas, então, para uma safra razoável de bizarrices, reconselho de o senhor entestar viagem mais dilatada. Não fosse meu despoder, por azias e reumatismo, aí eu ia. Eu guiava o senhor até tudo” (GSV, 2001, p. 42).

acordo com Milton Santos (1993), em seu estudo *Urbanização pretérita*, entre 1920 e 1940 ocorre o salto do crescimento demográfico das cidades do país, e, principalmente na Região Sudeste, mas esta seria uma “integração limitada, do espaço e do mercado, de que apenas participa uma parcela do território nacional” (SANTOS, 1993, p. 27). O desenvolvimento que adentra ao ambiente rural, com o capitalismo agrário expressivo na produção cafeeira e canavieira também ocorre no sentido de aumentar o abismo entre as elites e o povo.

O tempo dos fatos narrados por Riobaldo envolve acontecimentos de 1896¹⁴, faz referências à passagem da Coluna Prestes (entre 1925 e 1927), mas não é possível precisar em que exato momento o narrador está em repouso na fazenda do “range rede” apresentando seu monólogo sobre o passado. “Quanto à narração de Riobaldo, ela ocorre, historicamente, depois do início da industrialização do país sob o governo de Vargas, talvez no início da segunda arrancada industrial no período da II República [...]” (DACANAL, 1988, p. 36). Existe no romance uma consciência acerca das mudanças velozes no mundo, de como o progresso transformava e enriquecia a nação, ao passo que o sertão seguia esquecido em seu vergonhoso atraso.

A forma como a narrativa do romance se faz a partir de uma perspectiva interna, uma visão de dentro para fora do universo sertão (BOLLE, 2004), é um instrumento importante para a compreensão dos sentimentos que movem a obra em sua localização histórico espacial.

Em *Grandesertão.br*, Willi Bolle (2004, p. 27) apresenta *Grande Sertão: veredas* como uma “reescrita de Os sertões”, colocando o romance de Rosa ao lado dos grandes estudos brasileiros sobre a nação – como os ensaios de Gilberto Freyre (1933), Sérgio Buarque de Holanda (1936) e Caio Prado Jr. (1942), entre outros. De acordo com o Bolle, a “reescrita” de *Os Sertões* feita no romance de Guimarães Rosa é o retorno ao tema, que na obra de Euclides da Cunha, parecia estar encerrado, pois sua obra “foi recebida pela opinião pública como a palavra final sobre uma cultura considerada definitivamente vencida e doravante apenas tolerada no inócuo dos registros regionalistas e folclóricos” (BOLLE, 2004, p. 29). O projeto do escritor mineiro seria mostrar que essa história não estava encerrada, mas que a “estirpe sertaneja” continuava viva e movimentando o *sertão-mundo*.

De acordo com a crítica de Bolle, Euclides da Cunha foi contraditório em seu discurso sobre as vítimas da história – os sertanejos esmagados pelas forças nacionais. Por um lado, *Os Sertões* exalta a coragem e força do sertanejo, dentro de “uma narrativa épica, em que os *jagunços* são estilizados em heróis tragicamente extintos” (BOLLE, 2004, p. 38), por outro,

¹⁴ O narrador se refere a uma batalha pela tomada de São Francisco, que ocorreu “nas éras de 96”. Cf. *GSV*, 2001, p. 182.

apresenta os mesmos sertanejos a partir de um discurso fortemente preconceituoso, que apoiava a empreitada contra eles no heroísmo da “soldadesca”. *Grandesertão.br* ressalta como é problemática a tarefa de escrever a história sob dois pontos de vista opostos: o dos vencedores e o dos vencidos. O narrador euclidiano precisava dividir sua empatia entre as duas frentes de batalha, sem abdicar da própria sinceridade. No caso de Euclides da Cunha, essa pretensa sinceridade orienta um discurso que reconhece, de certo modo, algum mérito na bravura dos jagunços, mas que ao final das contas, de acordo com uma tendência segregacionista, aceita como natural o massacre dos insurgentes. O desejo de “denunciar o crime” que ocorreu no sertão da Bahia naquele fim de século entrava em choque com os preconceitos de classe do autor. Tais preconceitos permanecem evidentes na linguagem e nas teses expostas no texto, que contrapõem os “bárbaros” (jagunços sertanejos) aos homens da “civilização” (governo e suas forças).

O narrador de *Os sertões* apresenta-se como sincero. Mas que sinceridade é essa que denuncia nos soldados a prática da degola e não investiga o intelectual que os conclamou para a guerra? A alegada denúncia do crime que teria sido a campanha de Canudos resulta na legitimação dessa mesma campanha como um inevitável *crime fundador*, em nome da modernização do país. (BOLLE, 2004, p. 38).

Vemos que o narrador euclidiano, conquanto use do excesso de formalidade de um discurso que mescla o poético ao científico e jornalístico, devendo, com isso, parecer confiável, termina desmascarado pela crítica. Ironicamente, de modo oposto, o narrador rosiano – cujos relatos pautados na memória, impressões e emoções do narrador mostram-se tão subjetivos – ainda que sob suspeita constante de manipular um discurso falacioso, parece apontar para uma verdade maior dos fatos, mais próximo ao sentimento que ordena o comportamento dos homens, de suas astúcias e temores.

O capítulo dois de *Grandesertão.br* apresenta “o sertão como forma de pensamento”. Dando curso à comparação com Euclides, Bolle chama a atenção para os dois modos de apresentar esse universo físico e humano que é o sertão. Embora ambos os autores, cada um a seu modo, concedam “voz” ao sertão, Euclides da Cunha coloca-nos o espaço de forma organizada, pautada no conhecimento ligado às ciências humanas e naturais – “uma visão de cima” (Ibidem, p. 53). Na contramão disso, Guimarães Rosa oferece uma imagem do sertão construída a partir da perspectiva e experiência e do próprio sertanejo, de dentro para fora, a “perspectiva rasteira” (Ibidem, p. 76). A narrativa, nesse segundo caso, se faz de forma não sequencial, mas cheia de desencontros, retornos ou avanços esporádicos que seguem a disposição das lembranças ou ânimo do narrador. Segundo Bolle (2004, p. 80), ao optar por

uma narrativa em forma de “labirinto”, escrevendo “*como o sertão*” e não “sobre o sertão”, Guimarães Rosa enfrentou aquilo que Euclides da Cunha terminou por recalcar: a responsabilidade do intelectual com a face do nosso atraso real, “contestando a visão linear e progressista da história em Euclides” (BOLLE, 2004, p. 80).

O ressurgimento do sertão como labirinto, no nosso romancista, põe em evidência um elemento recalçado por Euclides. Atrás dos mapas de Estado Maior e da vontade de dominar a *silva horrida* por meio da tecnologia e de um volumoso aparato militar, escondia-se um temor. A elite modernizadora do país, à qual pertencia Euclides, temia, assim como a tropa, o confronto com a geografia física e humana do país real: medo de perder-se no “labirinto de montanhas”, no “labirinto das veredas” e no “labirinto das vielas” da “*urbs monstruosa*”, espaço anárquico de uma população depauperada e crescente, que escapava ao controle e era o oposto dos ideais de ordem e progresso. (BOLLE, 2004, p. 78).

Optar pela “narrativa em labirinto” dá ao escritor condições de apurar melhor sua análise, ao fragmentar os relatos, relacionando o próprio texto com a história da nação, que é emaranhada, complexa, as vezes aparentemente desconexa. Bolle lembra, então, que o labirinto é como o *hipertexto*, no seu formato não linear, entrecortado por desencontros e desconhecimento, por isso é possível comparar o romance de Guimarães Rosa com uma “narrativa em forma de rede”, capaz de propor diversos cursos para o desenrolar das ações e pensamentos no romance.

Por outro lado, é também essa narrativa em forma de labirinto – cheia de discontinuidades e algumas faltas de referências temporais, em meio à contingência dos resultados das ações e à mais absoluta singularidade de certos momentos – que oferece uma impressão de dimensões infinitas para o mundo sertão. O sertão se faz sem fim tanto através do plano objetivo – desde as grandes propriedades, desertos e fundos “arramparadouros” – quanto no interior desconhecido do homem. Por isso o narrador apresenta diversas definições para o sertão ao longo da narrativa.

A primeira dessas definições introduz a narrativa, demonstrando uma preocupação em situar o lugar do narrador, a extensão e importância desse lugar. Mas a mesma tentativa de definição também coloca a diversidade de opiniões acerca do conceito (de *sertão*)¹⁵, certamente motivadas por alguns preconceitos desenvolvidos de fora para dentro, ou seja, velhos discursos sobre um sertão que reúne o que é primitivo, bruto, indesejável frente ao mundo em curso de

¹⁵ Neste ponto eu me refiro à afirmação “uns querem que não seja” (GSV, 2001, p. 23) a partir da qual o narrador deixa entender que muitos dos moradores daquela região se recusavam a denominá-la “sertão”. Para eles seria depreciativo, pois o sertão estaria mais distante e afastado, portanto, ainda mais mergulhado no atraso, que as tais fazendas e povoados da redondeza onde vive o então fazendeiro Riobaldo.

desenvolvimento. Após tentar explicar o motivo dos tiros e a morte de um animal defeituoso, Riobaldo solicita a indulgência do *doutor*: “O senhor tolere, isso é o sertão” (GSV, 2001, p. 23). Este pedido simples pressupõe o reconhecimento de um lugar atrasado, avesso ao esclarecimento e singular em sua forma de violência. No entanto, o mesmo pedido por tolerância também demonstra uma espécie de humilde cordialidade por parte do narrador, buscando uma posição que revela empatia face ao interlocutor forasteiro. O que se segue é uma tentativa de explicar “o que é o sertão”, ainda que “muitos não queiram”.

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oeste. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O *gerais* corre em volta. Esses gerais são um sem tamanho. (GSV, 2001, p. 24).

Ora, se por um lado, a distância dos centros culturais e de letramento fazem do sertão o lócus da ignorância, por outro, as riquezas naturais e pecuárias do lugar são apresentadas pelo narrador como dignas de toda notoriedade. “Pastos abertos” indicando a infinitude das terras, riquezas de águas, de culturas, florestas e campos inexplorados envolvem tanto o mistério para o homem quanto uma possibilidade de enriquecimento. Seriam esses os “tesouros desconhecidos” da nação.

A tradição do romance regional brasileiro, que escolheu o exotismo romântico do espaço rural e dos sujeitos desse espaço, não torna relevantes detalhes que serão mais tarde evidenciados pelo romance do século XX: o isolamento, a melancolia ou o sentimento de exclusão cosmopolita dentro desses espaços. Na ânsia de apresentar como dignos de notoriedade os recantos esquecidos da nação, o que mais interessa naquele momento é destacar a natureza idílica, ricamente detalhada, e os núcleos das elites sociais. Esses detalhes terminam por construir, na produção romanesca, um ambiente rural tão movimentado e complexo quanto o urbano. Isso, no entanto, muda totalmente de figura quando está em jogo o realismo¹⁶ no romance: torna-se função de um romance menos idealista apresentar o isolamento social das classes que povoavam os sertões, e as consequências deste isolamento. Nesse sentido, *Grande*

¹⁶ Entendemos por realismo, não o termo que designa um movimento artístico específico do final do século XIX, mas um comportamento que a obra de arte pode manifestar em qualquer tempo, a depender da relação que propõe com a realidade, segundo um intuito de se mostrar como reflexo da mesma. De acordo com Lukács (1966), a obra realista configura personagens concretos em situações concretas em ação, evidenciando uma direção da história. Desse modo, uma obra de autêntico realismo é capaz de captar a história na forma literária.

Sertão: veredas empenha-se, de maneira altamente elaborada, em apresentar uma quase ruptura com a vida que corre nos centros urbanos em desenvolvimento. “Na verdade, o governo central é, em *Grande Sertão: veredas*, apenas uma entidade longínqua, completamente desligada e insciente do mundo sertão” (DACANAL, 1988, p. 36). Em outras palavras, há no romance um aprofundamento tão irreversível no universo rural, que a ideia de um mundo cosmopolita torna-se como algo imaginário, quase fantasmagórico (a cidade como um lugar lendário), restando uma espécie de "perdição" dos sujeitos dos interiores, na tentativa de construírem as próprias leis e dignidade.

Para apontar o lugar ideal onde ainda é possível uma nova narrativa épica, José Hildebrando Dacanal (1988) coloca o problema do subdesenvolvimento que era completamente evidente na primeira metade do século XX. Ou seja, a matéria ainda bruta – ou pura – ideal para a criação épica caminhava junto com o atraso produtivo e cultural. Além de fomento para a liberdade da criação artística, “a inclinação para o mítico e o transcendente” é também a assunção da nossa condição provinciana e terceiro-mundista, e a deliberação por enfrentar os problemas internos brasileiros.

Somente no sertão de um país do Terceiro Mundo – ainda não plenamente integrado na crise de fundamento da consciência ocidental e palco hoje (o Terceiro Mundo) de um processo de transição em que se inicia o abandono das visões do mundo mítico-sacrais ainda existentes e começa, portanto, o caminho que desembocará fatalmente no estágio de uma consciência racionalista e cética – apenas ali seria possível localizar e recriar o mundo épico. (DACANAL, 1988, p. 71).

Com relação ao problema do atraso cultural, temos um lugar de destaque para o assunto na crítica de Antonio Candido, feita em *Literatura e subdesenvolvimento*. Candido lembra como foi comum entre os intelectuais brasileiros uma dada vaidade, que os levava a buscarem o requinte e o refinamento para própria expressão literária, mas que, com isso, voltavam sua atenção para o mundo europeu, distanciando-se da realidade local. O exibicionismo referente à linguagem erudita e aos temas clássicos, por si só, não seria suficiente para criar uma literatura brasileira autêntica. Nesse ponto, certamente, Candido não se refere aos autores nacionais que, a despeito de todo atraso de uma nação colonizada, e presos, em parte, à imitação das formas europeias, conseguiram erguer uma literatura de valor específico. A questão ressaltada pelo crítico era, nesse caso, o que ele chamou de “aristocratismo alienador” (CANDIDO, 1989, p. 148), um sentimento que fazia com que parte da elite intelectual da época enxergasse a si mesma como imune à debilidade cultural que atingia a nação. “Flutuavam, com ou sem consciência de culpa, acima da incultura e do atraso, certos de que estes não os poderiam

contaminar, nem afetar a qualidade do que faziam” (CANDIDO, 1989, p. 147). Para Candido, a deficiência com relação a inclusão dos problemas internos vividos no Brasil, ou a opção por negar tais problemas, dificilmente proporcionaria uma arte de elevado alcance estético. Com a exceção de escritores cujas obras alcançaram um reconhecido valor, os demais limitam-se à imitação e alienação. “Há validade em Rubén Darío, é claro, assim como em Herrera y Reissig, Bilac e Cruz e Sousa. Mas há também muita joia falsa desmascarada pelo tempo, muito contrabando que lhes dá um ar de concorrentes em prêmio internacional de escrever bonito” (Ibidem, p. 147).

Ao tempo de Guimarães Rosa, muitos intelectuais já haviam superado tais problemas, e o autor foi à procura da matéria mais genuinamente nacional, isolada nos sertões. Viajou pelo mundo, mas escreveu sobre sua terra. Tanto a obra do autor quanto os relatos biográficos atestam esse fato. O querido tio Vicente de “Joãzito” escreveu: “Seus livros são o sertão, o nosso lado, onde viveu a meninice, nunca o estrangeiro viajado. Foi amigo de bois, entendedor, e a eles dedicou páginas belas” (GUIMARÃES, 2006, p. 109). O mesmo depoimento é feito pela filha Vilma na obra biográfica *Relembraimentos*:

Papai partiu da observação direta da paisagem regional para atingir os valores universais de sua obra. E foi sempre um apaixonado por todas as exteriorizações da sensibilidade popular. Inclusive a literatura. Em muitas de suas histórias, em quase todas, transparece a alma brasileira, o espírito simples do homem e do povo. Nenhum escritor autêntico despreza a literatura popular. Muitos a ela se afeiçoam. Meu pai, muito especialmente. (ROSA, 1999, p. 36).

Isso demonstra tanto a fidelidade do autor com relação à própria origem e identidade, quanto uma astúcia poética ao selecionar os elementos para a construção de uma obra monumental como *Grande Sertão: veredas*. Vale retomar as observações de Antonio Candido sobre o assunto, pois, de acordo com o crítico, Guimarães Rosa, ao reconhecer a originalidade e riqueza do material folclórico, dá a impressão de colocar-se “no nascedouro da inspiração do povo”, abrindo “um caminho que permite chegar à expressão universal” (CANDIDO, 2006, p. 112). Desde Hegel já existe o reconhecimento de que o autor acerta quando permanece em conexão estreita com a matéria de seu mundo¹⁷. A perspicácia do autor identifica exatamente nesse mundo arcaico e atrasado, um alto valor poético.

Tal mundo pode estar num estágio mais baixo de *desenvolvimento* e acabamento, mas ele permanece no estágio da poesia e da beleza imediata, de modo que podemos reconhecer, entender, segundo o Conteúdo, tudo o que exige a necessidade mais elevada, o humano propriamente dito – a honra, o

¹⁷ Cf. Hegel, 2004, p. 94.

modo de pensar, o sentimento, o aconselhamento, os feitos de cada herói – e desfrutar estas formas, na minuciosidade de suas descrições, como elevadas e ricas de vida” (HEGEL, 2004, p. 95).

Riobaldo perscruta o *doutor*, seu interlocutor, representante do Brasil desenvolvido, e se desfaz em lisonjas à alta instrução do outro e lamentos pela própria pouca instrução, pela condição degradada do lugar onde vive, pelo “povo prascóvio” que ali habita. É como se, de repente, ele compreendesse que, “não, o sertão não era o mundo”, nem estava em toda parte. O sertão não passava de um eco esquecido da nação. A partir disso, talvez o narrador tente reagir à cruel ofensa de se fazer representante da ignorância, e para tanto, elabore uma sutil reviravolta dentro do próprio discurso. Se é verdade que, por um lado, o “povo prascóvio” está alheio e nada conhece sobre os meios de desenvolvimento do país, por outro, a narrativa de Riobaldo pode revelar que também há ignorância, por parte de seu interlocutor e da nação, acerca do que ocorre em um mundo extraordinário¹⁸ como é o sertão.

O sertão constrói-se em rica densidade no insaciável fabular de seu narrador em busca de ser reconhecido pelo outro. Conjuga uma sociedade moralmente desenvolvida, carregada de valores originários das sociedades urbanas europeias (a honra familiar, as relações patriarcais, as premissas religiosas) em contraste com o primitivismo produtivo e o embate com a rusticidade do meio. Esconde uma série de possibilidades de realização das potencialidades humanas sob a necessidade da sobrevivência. Impõe, como desafio ao homem, mais que a luta contra as adversidades da natureza: doenças, condições climáticas extremas, ataque de animais ferozes, o enfrentamento das selvas. Impõe a resistência aos instintos de uma iminente selvageria capaz de resultar da mesma luta pela sobrevivência.

Antonio Candido refere-se ao romance como o gênero que surgiu de acordo com uma necessidade de expressão ligada tanto aos conhecimentos relativos à poesia quanto ao “estudo sistemático da realidade” (CANDIDO, 2000, p. 97). Livre das amarras que normatizam e diminuem a amplitude dos demais gêneros, o romance termina por incorporar características de todos os outros – da epopeia, sobretudo. Em seus primeiros passos no Brasil esteve engajado ao projeto nacionalista de então, voltado para a observação e descrição do meio, tornando-se, com isso, uma “verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país” (Ibidem, p. 99).

Dentro desta perspectiva, a relevância da extensão territorial como matéria para a criação literária torna-se ainda maior, pois, além do romance brasileiro ter nascido regionalista, de acordo com Candido, ele demonstra uma “ânsia topográfica de apalpar todo o país” (Ibidem,

¹⁸ Nesse ponto, trato da perspectiva do narrador, o que se baseia na sequência de características afirmativas com que Riobaldo exalta o sertão.

p. 101). Esse desejo de incorporar o ambiente começa pelas pequenas vilas do Rio de Janeiro, avançando pelos arredores da cidade, depois fazendas e selvas nacionais, lugares através dos quais transitam romancistas deslumbrados, que irão sobrepor a própria imaginação às imagens geográficas reais, criando, com isso, o espaço em outra dimensão, na forma literária. “No Brasil, riqueza e variedade foram buscadas pelo deslocamento da imaginação no espaço, procurando uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor” (CANDIDO, 200, p. 101).

O romancista coloca-se, desse modo, entre a descrição da realidade observada e uma tendência à liberdade da imaginação, “oscilando entre a fantasia e a fidelidade ao observado” (Ibidem, p. 103).

Levados à descrição da realidade pelo programa nacionalista, os escritores de que vamos tratar eram contudo demasiado românticos para elaborar um estilo e uma composição adequados. A cada momento, a tendência idealista rompe nas junturas das frases, na articulação dos episódios, na configuração dos personagens, abrindo frinchas na objetividade da observação e restabelecendo certas tendências profundas da escola para o fantástico, o desmesurado, o incoerente, na linguagem e na concepção. (CANDIDO, 2000, p. 102).

Ainda não era o momento adequado para que o romance explorasse a fundo nem o problema do isolamento no vasto território indomado nem a questão da violência sistêmica, que seria decisiva para a demarcação dos territórios nacionais. De um modo geral, os primeiros romancistas brasileiros estavam engajados no projeto de afirmação da nação, portanto, a urgência era ressaltar os aspectos positivos do meio e tentar adequar a realidade nacional ao que se esperava ser interessante para uma elite nacional e europeia: a imagem romantizada do índio, das riquezas naturais e os dramas familiares da aristocracia.

A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob este aspecto vale como paradigma, a "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, que poderia ter sido assinado por qualquer um dos seus contemporâneos latino-americanos entre o México e a Terra do Fogo. A ideia de prática se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 1989, p. 140).

Assim, ocorre na narrativa de Alencar, por exemplo, que o afastamento dentro dos espaços selvagens resvala riqueza de detalhes que compõem um mundo cheio de encantos e aspectos desejáveis: os grandes casarões e seus brasões, ricamente adornados; a floresta em

volta, graciosa e domada; serras e mares revestidos de uma aura de encantamento; o próprio nativo comportado de acordo com a nobreza cristã ou os demais personagens envolvidos com suas preocupações de classe. Nos sertões, nas selvas tão distantes (como a de Taunay) existe um clima ideal para a aventura, os desafios do desbravador, a privacidade das paixões e do drama romântico. Esse drama, no entanto, apagará de sua abrangência a realidade cotidiana imediata e a violência sistêmica. Com a exceção de um ou outro detalhe do pitoresco (um alimento típico, um artesanato indígena), o cotidiano não se expressa como algo que corresponda ao reflexo da realidade que envolve a atitude humana. Por exemplo, uma moçoila isolada no mais fundo sertão, apresenta-se preocupada (ou angustiada) com os seus bordados, com a nova lição de piano e com suas possibilidades matrimoniais. Os homens precisam preservar a propriedade, a honra familiar, mantendo uma conexão contínua com a corte e com o mundo europeu. Os espaços rurais, com suas grandes fazendas e câmbio entre elas, em nada desmerecem o movimento, os burburinhos e a cadeia de relações encontradas nos nascentes centros urbanos do país. A produção literária daquele momento busca nos espaços rurais, tão vastos e selvagens, não a colocação do drama do isolamento ou da violência e traumas do desbravamento, mas a oportunidade de adornar a narrativa com o excedente do belo natural, (e seu vínculo com o enriquecimento a partir da exploração da terra) com a atmosfera enigmática e pastoril de florestas, prados e colinas.

Por outro lado, de acordo com Candido, foi justamente o regionalismo, em sua prosa iniciada com força pelos românticos, que demandou a busca por um estilo mais próprio nacional, uma vez deparado com uma realidade específica do nosso território, e se tornou “um fator decisivo de autonomia literária” (CANDIDO, 2000, p.103). Dentro deste primeiro regionalismo estaria a abertura de um caminho que serviria como base para grandes realizações literárias até que se chegasse a uma maturidade onde se tornaria enfim possível a criação de uma obra como *Grande sertão: veredas*.

Convém lembrar, com relação a esse assunto, um equívoco corrente cometido por parte da crítica empenhada em exaltar o romancista. No texto *Guimarães, Clarice e antes*, publicado pela revista *Teresa*, Luis Bueno (2001) aborda com certa profundidade o problema. Segundo Bueno, existe uma tendência em apresentar a obra de Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa como se fossem fenômenos à parte, acima das influências e exigências do meio. Diversos importantes estudiosos da nossa literatura têm reservado esta espécie de pedestal para os gênios citados, os quais seriam vistos “como demiurgos de si mesmos” e pairassem “isolados sobre nosso ambiente literário, totalmente desconectados das experiências anteriormente feitas no campo da prosa em nossa sempre criticável tradição

literária” (BUENO, 2001, p. 250). Mas a verdade é que uma série de experimentos literários predecessores terminam esmaecidos pela crítica, e sua importância secundarizada, embora tais experimentos sejam fundamentais para a preparação de um terreno onde o cânone possa acontecer e se estabelecer como uma grande realização literária. Como afirma Antonio Candido:

O romance rural de Bernardo e Távora, o romance urbano de Macedo, Manuel Antônio e Alencar (mais refinado na análise à medida que se ia ampliando e diversificando a burguesia como classe) constituem por assim dizer a superposição progressiva de camadas, que iam consolidando terreno para a sondagem profunda de Machado de Assis. (CANDIDO, 2000, p. 102).

Assim como José de Alencar é fundamental para a realização machadiana, Luis Bueno lembra a importância de, por exemplo, Lúcio Cardoso, para que o romance de Clarice Lispector pudesse ser produzido e recebido pelo leitor. Do mesmo modo, é necessário ressaltar que, antes de Guimarães Rosa, autores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Cornélio Penna já haviam lidado, cada um ao seu modo e com suas dificuldades, com questões mais tarde caras ao romance de Rosa. São eles quem preparam o terreno, fazem parte da “superposição progressiva de camadas” (desde Euclides da Cunha), até que o gênio de Cordisburgo pudesse se manifestar como devido.

A expressão das classes pobres e iletradas pela ficção literária é uma dessas questões, que foi encarada como um impasse por Graciliano Ramos. O escritor enxergaria no outro, pobre e sem cultura, algo indecifrável, ininteligível. Teria criado, portanto, um romance em que “narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam” (BUENO, 2001, p. 256). A outra questão envolve a ligação do homem com a terra ou o meio físico (o telurismo). Para ter uma chance de ser feliz o homem não pode apenas habitar em um lugar, mas “viver” esse lugar.

Toda obra de Guimarães Rosa pode ser vista como uma solução privilegiada para esse impasse dos anos 30, o passo adiante possível depois de *Vidas secas*. Diferentemente de Graciliano, Guimarães Rosa via com suspeita a racionalidade, privilegiando em sua visão de mundo a necessidade de uma ligação mais forte do homem com a terra, sua própria natureza. Assim, o pobre, o sertanejo, o menino, o violeiro, o maluco, o jagunço, não se diminuem em função do seu alheamento do mundo da intelectualidade. É bem o contrário disso. Sua estatura é aumentada, pois é de sua ligação ainda possível com o cosmo, por via da terra, que pode surgir a grandeza. (Ibidem, p. 256).

Na criação da obra de arte é preciso que estejam reunidos e indissociáveis o conhecimento e a intuição, assim como o romance, para Candido, envolve a observação da realidade e a expressão poética sobre ela. O mundo do sertanejo, tão ligado ao mito e às

tradições, e distante do pragmatismo que orienta as formas de conhecimento dos intelectuais urbanos, pode fornecer, como nenhum outro, essa inspiração a partir das forças intuitivas.

Passada a fase romântica e os romancistas de 30, temos, por exemplo, uma realização literária como *A muralha*, de Dinah Silveira de Queirós (1954). O romance narra a chegada e adaptação de uma moça portuguesa à vida no Brasil colonial, quando ainda se formavam os primeiros povoados no litoral paulista. Prometida em casamento ao filho de um rico estancieiro, ela precisa lidar com o definitivo ingresso em um mundo cercado por selvas, habitado por homens rústicos ou embrutecidos pelo meio, um retrato muito plausível de um cenário da época. Não há, nesse caso, nenhum espaço para o clima pastoril, nenhum embelezamento do meio ou do comportamento humano, mas ganham lugar os relatos sobre as dificuldades e angústias ante a hostilidade que marcou o cotidiano do desbravamento. O transporte rústico e difícil em meio à selva e à ausência de estradas é um dos primeiros problemas narrados. Peças de vestuário feminino aparecem como extremamente raras e valiosas, por motivos óbvios. O drama da mestiçagem é colocado com as diversas consequências e interpretações da sociedade que às vezes via a criança mestiça como uma maldição. As dificuldades de semear a terra e esperar até a colheita, sobrevivendo ao martírio da fome, assim como as disputas sangrentas com grupos indígenas e as mazelas do povo em geral, tudo compõe os relatos de interesse do romance. Tipos sociais como o *sertanista*, o *bandeirante*, o *arreador*, bem como as tradicionais disputas entre famílias, estudados por Oliveira Vianna (2005), também estão presentes no romance de Dinah Silveira de Queirós, que lida com a geografia do país em sua forma mais áspera e distante das soluções do “mundo civilizado”.

De modo semelhante, a grande narrativa de Guimarães Rosa nasce e cresce apenas dentro de um espaço profundamente distanciado da prosperidade urbana. A natureza que ali emerge impõe-se com toda a sua força de impacto sobre o homem. Ela tanto se faz explorável (com a presença de grandes e ricas fazendas, garimpos e rebanhos), quanto apreciável (com a descrição de belos cenários naturais). Contudo, para a grande tensão nas relações humanas vividas no sertão, a natureza se manifesta como algo determinante, indomável e sombrio, que envolve os sujeitos dentro do grande mistério da vida e opõe-se à harmonia pretendida pelo homem. É necessário lutar contra ela no sentido de fugir ao desligamento da civilização, fugir de um destino horrendo na forma de criaturas bestiais.

Esse é um dos aspectos comuns dos comportamentos sociais ligados ao *mítico-sacral* – para usar o termo de DACANAL (1988): quanto mais imerso no ambiente natural e selvagem, mais entregue à força do mito. O mito, uma vez interpretação original do mundo,

nasce na tentativa de compreensão da natureza, envolvendo intensamente o homem próximo a ela. Coerente com a compreensão mítica do mundo, o homem reconhece que não pode suplantar nem a natureza nem as forças sobrenaturais que rodeiam o inexplicável. Dentro do poder enigmático dos elementos naturais pode estar o diabo e sua ameaça: nos ventos, nos *tremedais*¹⁹, na toxicidade de certas pedras e raízes que podiam adoecer as pessoas, nos lugares inóspitos a roubar a razão humana e até mesmo no interior do homem enquanto pertencente à natureza bruta. Obviamente, parte de tudo isso deve-se ao distanciamento do mundo esclarecido – ou em processo de esclarecimento – que se rege por uma consciência *logico-racional*. “Ah, o que eu não entendo, isso é capaz de me matar” (GSV, 2001, p. 344). Guimarães Rosa aproveita essa relação do homem com a natureza – e em decorrência disso com o mito – para compor um cenário abarrotado de significados para o sertão como microcosmo, para o sertão como mundo e para o próprio fazer literário.

Entretanto, o contato com a natureza e sua visão através do mito passa por um filtro importante: os hábitos e preceitos ligados à religião oficial trazida pelos desbravadores que povoariam o sertão. Riobaldo e os outros jagunços conservam em parte a fé cristã: veneram a imagem da Virgem Maria, entregam dinheiro aos padres, fazem promessas, alguns sabem rezar. Entre eles uma das ofensas graves é o desrespeito ao “o nome da mãe”, o que pode ser compreendido tanto fazendo-se relação ao mandamento que institui “honrar pai e mãe” quanto à devoção à imagem da “mãe de Deus”. O próprio diabo é um conceito do mal tomado do cristianismo. Tal conceito será usado para dar forma ou designar aspectos traiçoeiros, ameaçadores de certos fenômenos ou elementos da terra. Trata-se de uma natureza com a qual o homem precisa se integrar, mas numa terra onde ele, em reação à sua constituição cultural, não teve origem. Se compararmos com a situação de outro habitante dos interiores nacionais, o índio, vemos uma história (e a de seus antepassados) que não se distancia da terra. Diferentemente das populações indígenas, as famílias que originaram fazendeiros, exploradores, trabalhadores ou jagunços vieram para a terra trazendo consigo uma formação cultural que entra em choque com a necessidade de sobrevivência encontrada nesse meio tão hostil. Disso resulta uma interpretação singular do mundo natural pela ótica do sagrado e do mito: a fé judaico-cristã adentrava às selvas distantes. Deus e o diabo também no mais longínquo ermo disputavam a alma dos homens.

Nesse sentido, o não desligamento da religião oficial é fator importante para a manutenção de uma identidade que preserve nas famílias um elo com uma origem da qual se

¹⁹ Espécie de poços de areia movediça em terrenos pantanosos dos quais o livro faz relato. Cf. GSV, 2001, p. 83.

orgulham e consideram superior. É preciso força e persistência para manter a honra familiar tão necessária às famílias mais nobres frente a tantas ameaças. É preciso escolta armada, residências equipadas, uma rede de ligações entre famílias de nomes importantes. Isso demonstra o reconhecimento de uma superioridade moral da elite com a qual os fazendeiros desejam sempre manter ligação.

O romance de Guimarães Rosa demonstra como, de forma decisiva, os chefes jagunços também reconhecem essa superioridade e desejam preservá-la, juntamente com grande parte das tradições do império. Vemos com isso também o quanto a elite agrária ultrapassa em larga escala a mera sobrevivência no sertão. Sob esse aspecto, se é válida a lei do mais forte, se fazendeiros e jagunços, os mais fortes, conquistam a maior fatia dos recursos para a sobrevivência, somente para as pequenas proles de lavradores e caipiras diversos – a depender da resposta produtiva da terra onde conseguirem se instalar – a sobrevivência é realmente tomada ao pé da letra.

Entregue ao abandono e isolamento nos desertos sertanejos, os sujeitos do romance recriam o conceito de crime e aprendem a louvar a violência, a exemplo do heroísmo na épica e no romance de cavalaria. Frágil e quase inexistente como representante da nação, o jagunço tem sua força apenas na identidade ligada à terra, “depende da força da terra; por sua vez ele é a lei desta terra” (CANDIDO, 2006, p. 124). No romance, isso termina por se ligar a uma consciência mais ou menos elaborada de um sujeito tentando compreender o próprio lugar dentro da nação e assumindo uma postura que oscila entre a cordialidade e o desejo de autoafirmação. Dentro da macro compreensão de que ele, o jagunço Riobaldo, e o seu povo, aos olhos da nação, não passam de capiaus esdrúxulos, é preciso uma medida de máximo impacto, para que se torne possível buscar uma afirmação da própria identidade. Essa medida de impacto faz uso da violência já conhecida em parte, e busca, com a narrativa de fatos incomuns, demonstrar o caráter do homem do sertão: bravo, forte e honrado. Como tema, o horror e a crueldade podem proporcionar, em um primeiro momento, o encontro com o extraordinário, que serve ao efeito catártico²⁰ da obra. Esse despertar na forma de catarse, a partir do choque com o extraordinário – ou seja, o incomum, bizarro ou notável dos feitos humanos – seria o resultado pretendido por um autor que apresenta em sua obra um Brasil esquecido pelo progresso nacional. Guimarães Rosa teria criado um narrador que usa, como último recurso para ser ouvido, a pretensa notoriedade dos feitos, potencialmente espantosos se vistos de fora, mas aparentemente triviais no sertão – tão mundo e tão nada. “Um homem falar

²⁰ O conceito de catarse será trabalhado mais de perto no terceiro capítulo.

seu recado, de costas, no meio dos contrários, na boca de tantas armas – o senhor já presenciou essas circunstâncias?” (GSV, 2001, p. 375).

2.3 O banditismo social

Ah, tempo de jagunço tinha mesmo que acabar, cidade acaba com sertão. Acaba?

[Riobaldo Tatarana]

Grande Sertão: veredas descreve um mundo de homens geograficamente isolados, em que a desigualdade social se fundamenta na posse da terra. Fazendeiros fortemente escoltados garantem a integridade de seus territórios, ao passo em que uma numerosa população – pacífica, não organizada, não representada – multiplica-se anônima pelos interiores da nação, fadada à exploração e à sobrevivência nas duras condições de trabalho com a terra. O isolamento no sertão, a condição de distância geográfica, em alguns casos dificulta a interferência do Estado, em outros, essa interferência desaparece por completo. Homem e natureza aproximam-se intimamente e as relações entre exploradores e explorados se dá na forma mais primitiva possível, com o mais forte ditando todas as regras. Riobaldo conquista o lugar de orador através de uma ascensão social que de forma alguma dispensa o uso da força física e a coação dos mais fracos. Temos com isso um sertão onde um só grupo de oprimidos está contra dois grupos de opressores. Jagunços em bandos livres e fazendeiros dominam o sertão usando de uma violência cheia de regras – institucionalizada (BOLLE, 2004) –, enquanto uma leva de homens entregues à miséria apenas nasce e morre sob o peso do trabalho sem glórias.

Essas massas subordinadas ao dono da terra são por ele arregimentadas, seja para a defesa da propriedade, seja para objetivos eleitorais; é assim que se vêm a construir as unidades mínimas de poder no país. Dessas unidades e das alianças entre os senhores que as lideram originam-se os partidos municipais, estaduais e nacionais.

O fenômeno do chamado banditismo aparece assim inserido no cerne mesmo da organização sócio-econômico-política. Não como um acidente ou uma exceção, mas em sua necessidade histórica, da qual decorrem igualmente outras práticas costumeiras. (GALVÃO, 1972, p. 24).

Bem servidos com suprimentos de guerreiros e organizados em benefício do próprio bando ou de chefes políticos bons pagadores, os jagunços são executores tanto da lei quanto do crime no sertão. Possuem hierarquia e conduta desenvolvida e reconhecida a partir da tradição dos bandos e ações dos grandes chefes. Um agrupamento de jagunços costuma reunir homens da plebe rural como o volume mais expressivo entre os membros e, como chefes, geralmente,

alguém ligado à elite rural: fazendeiros, ex-proprietários ou herdeiros, como é o caso de Riobaldo. Os grupos de jagunços reúnem brutos armados, dispostos a prestarem serviços arriscados, em um sistema de mandonismo local que contraria as leis republicanas. O interesse em comum manifesto por todos os participantes do bando são as glórias de combate, o que faz com que, frequentemente, muitos lidem com a violência como se fosse um esporte.

“Banditismo social” é um conceito empregado pelo historiador Eric Hobsbawm (1976) no livro *Bandidos*, estudo que apresenta uma extensa análise do fenômeno na história em diversas regiões do mundo. De acordo com Hobsbawm, existe uma intensa uniformidade nas manifestações deste tipo de banditismo em todo mundo, o que tem criado vultos célebres como *Pancho Vila* no México, *Billy the Kid* no sudoeste norte-americano, Lampião no nordeste brasileiro e o mais original de todos, o mito Robin Hood, na Inglaterra medieval. A definição feita pelo historiador remete à realidade descrita na obra de Guimarães Rosa:

O ponto básico a respeito dos bandidos sociais é que são proscritos rurais, encarados como criminosos pelo senhor e pelo Estado, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, e são considerados por sua gente como heróis, como campeões, vingadores, paladinos da Justiça, talvez até mesmo como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e apoiados. É essa ligação entre o camponês comum e o rebelde, o proscrito e o ladrão que torna o banditismo social interessante e significativo. (HOBSBAWM, 1976, p. 10).

O estudo de Hobsbawm identifica o banditismo social como um fenômeno exclusivo das sociedades rurais, manifesto em diversas regiões do mundo, no período “entre a fase evolucionária da organização tribal e de clã, e a moderna sociedade capitalista e industrial” (Ibidem, p. 11). Esse bandido, ou “o tipo especial de homem violento”²¹, não se caracteriza apenas pela prática da pilhagem ou desavenças familiares, mas inclui a capacidade de organização e a manutenção de uma certa ética que o apresenta como um rebelde a protestar por alguma causa considerada justa pelo povo. Entre tais causas podem estar a resistência aos ricos, aos conquistadores estrangeiros ou a forças que ameacem as tradições.

Mas é a manutenção da ordem vigente o principal objetivo dos bandoleiros, segundo o historiador. “Se os bandidos têm realmente um ‘programa’, será tal programa a defesa ou a restauração da ordem de coisas tradicionais ‘como devem ser’” (Ibidem, p. 18). Esse *dever ser* das coisas está, em sociedades tradicionais, geralmente ligado a algum passado mítico em que se acredita ser possível uma orientação ou fundamentação para a ordem das coisas. Temos com isso uma forma de resistência ao novo e à revolução, que, em si, poderia

²¹ Definição usada por Antonio Candido, mencionada no capítulo 1 desta tese. Cf. Candido, 1995, p. 164.

ser visto como revolucionário – embora, como ressalva Hobsbawm, se os bandidos defendem a manutenção das tradições, eles devem ser considerados apenas reformadores e não revolucionários, dados seus objetivos tão modestos. Contudo, os bandidos sociais também acreditam em um mundo com mais justiça e igualdade, e sua reação violenta às injustiças pode criar símbolos de bravura e esperança. “Uma revolução social não será menos revolucionária por ocorrer em nome daquilo que o mundo externo considera como ‘reação’, contra o que ele considera ‘progresso’” (HOBSBAWM, 1976, p. 20).

O que enquadra o comportamento e objetivos dos jagunços na análise proposta por Hobsbawm é a força para permanecer em uma atitude rebelde frente ao que o mundo propõe de injusto ou excessivamente opressor, sem, entretanto, desviar-se de uma conduta em que prevalece uma espécie de ética inquebrável. A essa forma integra-se o que o historiador considera como uma “violência moderada” (HOBSBAWM, 1976, p. 40), prática que geralmente caracteriza o “cangaceiro cortês”, como o designa Cavalcanti Proença (1958, p.15). Os crimes cometidos pelo bandido social não são motivados aleatoriamente, mas apresentam um contexto que pode justificar sua ocorrência. “Não sou assassino. Inventaram em mim aquele falso, o senhor sabe como é aquele povo” (GSV, 2001, p 177). Assim, o homicídio deixa de ser algo bárbaro, e passa a ser necessário ante a vingança, o duelo ou defesa; o roubo passa a ser meio de sobrevivência; o estupro faz parte de mais uma necessidade trivial dos homens de vida errante, etc. O crime perde seu viés de transgressão e abominação, para tornar-se, dentro da lógica do banditismo social, uma realização alta e desafiadora, para cuja execução, só os valentes e mais fortes estão preparados. Sob esse formato, a violência empregada não seria *crueidade*, mas *força*. Como determinado por Diadorim: “Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?!” (GSV, 2001, 165). Assim, embora Hobsbawm ressalte que, entre alguns vingadores que se tornaram mitos do banditismo social, a violência tenha se manifestado desmedidamente, tornando-os muito mais monstros temidos que heróis honrados, o mesmo historiador sustenta que: “A violência excessiva e a crueldade são, portanto, fenômenos que só coincidem com o banditismo em certos pontos” (HOBSBAWM, 1976, p. 59). Ele lembra, através da fala do escritor turco Yashar Kemal²², que esses tipos de bandidos vivem de amor e medo. Sem provocar o medo seriam fracos; sem provocar o amor, seriam monstros, portanto jamais contariam com o respeito e admiração do povo. “De medo de nós, um homem se enforcou”

²² Cf. Hobsbawm, 1976, p. 59.

(GSV, 2001, p.73). Por outro lado, o próprio chefe jagunço é chamado para auxiliar em um trabalho de parto e não raro mostram-se cordiais e generosos com ricos e pobres.

No capítulo dedicado ao estudo do jagunço enquanto personagem chave da institucionalização da violência no Brasil, Willi Bolle volta a fazer uma análise emparelhada de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha. Ele propõe um breve estudo das origens e da evolução do significado da palavra *jagunço* a partir do livro de Euclides da Cunha, que teria agregado ao termo uma conotação definitivamente negativa, capaz de criminalizar os sujeitos de Canudos e justificar sua repressão e extermínio. Guimarães Rosa faz uso da designação *jagunço* de forma bastante distinta de seu predecessor. Em oposição à grandiloquência euclidiana, à forma de ensaio historiográfico, à sinceridade do narrador, Guimarães Rosa elege a voz de um narrador pouco confiável e que se faz, ao longo da narrativa, representante das três instâncias sociais predominantes no sertão. Riobaldo é jagunço e fazendeiro, mas também é filho da *Bigri*, tem origens na plena miséria do sertão. Tudo isso tem a ver com a chamada “perspectiva rasteira”, ou o “narrar de dentro” aos quais Bolle se refere, quando compara a forma de narrar utilizada por Guimarães Rosa com a forma de Euclides da Cunha. No rol dessas diferenças, Bolle lembra que o autor de *Os sertões* termina por legitimar o extermínio das vítimas de Canudos, uma vez que elas aparecem na obra sob o estigma de criminosos. Entretanto, os conceitos de *lei* e *crime* sempre foram determinados por influências do poder político. “Quer dizer: existem acordos entre o poder central e os potentados locais, por meio dos quais o que seria crime é reconhecido como lei” (BOLLE, 2004, p. 93).

É preciso, todavia, cautela com a proposta de uma comparação entre o banditismo dos sertões de Euclides da Cunha e o fenômeno específico do sertão de Guimarães Rosa. Canudos estava mais inclinada ao nordeste do país, onde se desenvolveu o cangaço, e mais distanciada do território baiano pelo qual desfilariam jagunços como Sô Candelário e Hermógenes. As distinções feitas entre *cangaceiro* e *jagunço* por Euclides da Cunha não parecem muito significativas nem pontuais²³, de modo que é possível que, a depender do território, em discursos cotidianos, um termo seja tomado pelo outro.

Em estudo sobre a “repercussão poética do ato criminoso” (CASCUDO, 1966, p. 11), Luiz da Câmara Cascudo faz uma ressalva sobre o conceito de “bandido” para os sertanejos

²³ “Porque o *cangaceiro* da Paraíba e Pernambuco é um produto idêntico, com diverso nome. Distingue-se do jagunço talvez a nulíssima variante da arma predileta: a *parnaíba* de lâmina rígida e longa, suplanta a fama tradicional do clavinote de boca-de-sino. As duas sociedades irmã tiveram, entretanto, longo afastamento que as isolou uma da outra. Os *cangaceiros* nas incursões para o sul, e os *jagunços* nas incursões para o norte, defrontavam-se, sem se unirem, separados pelo valado em declive de Paulo Afonso” (CUNHA, 2003, p. 138. Grifos do autor).

d Pernambuco e Ceará. De acordo com a linguagem e valores locais, o bandido mata mediante pagamento, mas o cangaceiro só o faz por defesa ou vingança²⁴. Os jagunços de Guimarães Rosa, por outro lado, também praticavam crimes por encomenda, sem que por isso provassem a desonra ou o rebaixamento moral. Se, para o interlocutor de Riobaldo, torna-se evidente que os bandos de jagunços se comportam inegavelmente como criminosos, para a nação jagunça, o cotidiano de luta não enxerga insensatez na maioria das práticas; até mesmo a tortura parece às vezes justa e ordinária. As leis criadas pelos bandos faziam pequenas ressalvas aos atos de brutalidade, e, sobretudo na guerra, ser violento era necessário e às vezes até mesmo virtuoso. Considere-se a defesa feita por Sô Candelário no julgamento de Zé Bebelo: “Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra” (GSV, 2001, p. 282). Nesse mesmo notável julgamento, o leitor toma conhecimento de que, entre os jagunços, também não era permitido fazer ofensa ao “nome-da-mãe” ou acusação de “ladrão”. Tais eram algumas das leis, tidas por todos como razoáveis, bem ponderadas, e parte das determinações que podiam mostrar aos inimigos da ordem, como o foi criminoso o traidor Hermógenes.

Tudo isso estava, entretanto, ligado a uma ordem antiga de um mundo arcaico, ainda cheio de movimentos no fundo sertão do Brasil, mas fadada ao embate com o sistema republicano. A análise do mesmo *juízo* proposta por Luiz Roncari lembra que, para os jagunços, o crime e a transgressão estariam ligados exatamente ao que eles entendiam por corrupção das tradições dos tempos imperialistas.

Fica claro que Ricardão, ao colocar-se aqui como defensor do “Norte sertão”, não representa apenas uma força desorganizadora e caótica, como o Hermógenes, ser bruto e grotesco, mas a *velha ordem*; para ele, quem traz a desordem são as forças do Governo, que atacam os grandes proprietários que estão por trás deles (inclusive Joca Ramiro a quem ele se subordina) e lhes fornecem os recursos para a luta [...] Resistir ao Governo e à centralização da política do Estado era lutar pela afirmação da tradição e do “direito costumeiro”, o direito aos desmandos de senhores e jagunços, na sua complementariedade, como descrevemos anteriormente e o particularismo dos poderes locais. (RONCARI, 2004, p. 314 e 315).

²⁴ *Meu Pai fez diversas mortes
Porém não era bandido;
Matava em defesa própria,
Quando se via agredido,
Pois nunca guardou desfeita
E morreu por atrevido*
Cf. Cascudo, 1966, p. 25.

Voltando ao estudo de Hobsbawm, já na chegada à década de 1970, o historiador previa o desaparecimento total do banditismo social, uma vez que a conformação social dentro da qual se sustentavam esses mercenários também estava desaparecendo.

No caso típico dos dois últimos séculos, a transição de uma economia pré-capitalista para uma economia capitalista, a transformação social poderá destruir completamente o tipo de sociedade agrária que dá origem aos bandidos, o tipo de campesinato que os sustenta, e, ao assim fazer, colocar um ponto final na história daquilo que constitui o tema deste livro. (HOBSBAWM, 1976, p. 16).

Na medida em que, na história, os discursos de um mundo semifeudal que ainda existia nos sertões nacionais, suas glórias e misérias chegam ao fim, na literatura e narrativas populares, esses discursos se fortalecem. Hobsbawm inclui o envolvimento da cultura popular, com suas baladas, lendas e cantos acerca dos feitos e estripulias de bandidos considerados heróis. Embora seja um estudo historiográfico, o autor valoriza o conhecimento baseado nas narrativas. As lendas são exploradas como fatos, pois, para o historiador interessa “mais a imagem do que a realidade” (HOBSBAWM, 1976, p. 54). Tais imagens resumem aquilo que abrange a aceitação popular, suas verdades, seus interesses, seus significados.

É curiosa a consciência que os personagens de *Grande Sertão: veredas* demonstram acerca desse fato. No julgamento de Zé Bebelo, Riobaldo, ao pedir a palavra, prevê o potencial que existe nos acontecimentos presentes de se tornarem fatos literários, dada sua notabilidade. “A guerra foi grande, durou tempo que durou, encheu esse sertão. Nela todo mundo vai falar pelo Norte dos Nortes, em Minas e na Bahia toda, constantes anos, até em outras partes... Vão fazer cantigas, relatando as tantas façanhas...” (GSV, 2001, p. 290). Em seguida, Sô Candelário também usa o seu tempo de fala para lembrar a todos sobre a grandiosidade do momento, que será reproduzido através da fala do povo, em versos poéticos, em textos de jornais: “Seja a fama de glória... todo mundo vai falar nisso, por muitos anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e lugares. Hão de botar verso em feira, assunto de sair até divulgado em jornal de cidade...” (GSV, 2001, p. 292). “Riobaldo tem consciência que está participando de um acontecimento extraordinário no sertão, o qual será muito divulgado e, por isso, trará glória para eles, tais como os fatos que motivaram as epopeias medievais” (RONCARI, 2004, p. 331).

No caso específico da cena sobre o julgamento de Zé Bebelo, a atitude nobre dos jagunços pede a absolvição e soltura do chefe derrotado. Eles julgam o prisioneiro, ponderam sobre seu destino, mas, ao mesmo tempo terminam por julgar a si mesmos e às próprias atitudes. Seria vergonhoso para um bando concordar com o assassinato de um prisioneiro de guerra.

A nobreza das ações, entretanto, como ressalta Hobsbawm, nem sempre predomina na conduta do bandido social, como também nem sempre importa que suas ações envolvam as medidas de justiça. Ainda assim, quer seja justificável ou não, na violência empregada pelos bandidos, importa, sobretudo para a literatura, a consciência que esses heróis despertam no povo acerca das possibilidades de reação. “São menos desagradadores de ofensas do que vingadores e aplicadores da força; não são vistos como agentes de Justiça, e sim como homens que provam que até mesmo os fracos e pobres podem ser terríveis” (HOBSBAWM, 1976, p. 53). Haveria, portanto, para todos, inclusive para os mais fracos, a possibilidade de um mundo menos opressor. “O bando de salteadores está fora da ordem social que aprisiona os pobres; é uma irmandade de homens livres, e não uma comunidade de pessoas submissas” (Ibidem, p. 81). Os jagunços de *Grande Sertão: veredas* são altamente conscientes acerca da própria capacidade de inspirarem o povo, de estarem realizando algo grandioso, digno de ser immortalizado através de um discurso próprio para isso: o verso, a narrativa, a literatura. O bandido social tratado por um romance como *Grande Sertão: veredas*, portanto, está para o herói das antigas epopeias.

2.4 A beleza na época dos heróis

O que agora volteava dentro dele e diante dele era o Geral, o Grande Sertão, como cenário épico. Cedera o curioso ao emotivo, ao enamorado de sua própria terra. O que outrora procurara, ‘não sabendo já sabia’: o seu mundo de beleza, o centro de sua vida.

[Vilma Guimarães Rosa]

As questões épicas, de acordo com Hegel, coadunam com o “grande estado universal” das coisas, que termina por apequenar os homens em sua vida breve e de pouco significado²⁵. A centralidade da coragem, ou da valentia, como uma capacidade pura e imanente do indivíduo, que se projeta para as conformações universais, é o que mais parece conferir ao romance um aspecto épico.

Na guerra, a saber, a coragem permanece um interesse principal, e a coragem é um estado da alma e uma atividade que não é nem apropriada para a expressão lírica, nem para o agir dramático, e sim, de preferência, para a descrição épica. Pois no dramático, a força ou a fraquezas *espirituais* interiores, o *pathos* eticamente legitimado ou repreensível, são a questão

²⁵ Cf. Hegel, 2004, p. 117.

principal; no épico, ao contrário, o lado *natural do caráter*. (HEGEL, 2004, p. 106).

Grande parte da crítica tem apontado em algum momento os aspectos épicos do romance de Guimarães Rosa. Willi Bolle define a obra como “a Odisseia da literatura brasileira” (BOLLE, 2004, p. 99). Luiz Roncari, que usa diversas analogias com os temas gregos – o culto aos deuses, o bronze das estátuas, a comparação de Riobaldo com Apolo e Diadorim com Ártemis –, também se refere ao episódio do *juízo* na Fazenda Sempre Verde comparando-o aos “fatos que motivaram as epopeias medievais” (RONCARI, 2004, p. 331). Seguem-se Davi Arrigucci Jr. (1994), com o épico compondo uma *mistura de gêneros*, José Hildebrando Dacanal (1988) e Cavalcanti Proença (1958) entre os mais antigos, ambos a considerarem *Grande Sertão: veredas* como um romance fortemente inscrito sob as características do gênero épico.

Contudo, por enquanto, convém nos determos um pouco mais em Hegel e em seu *Curso de estética*, na tentativa de confrontar a análise aqui proposta com os fundamentos da narrativa épica que foram apontados pelo filósofo. Interessa a ideia do estado universal das coisas, o discurso sobre a coragem e sobre a liberdade.

Em primeiro lugar, ressaltamos aqui o conceito do *belo*, que Hegel apresenta como algo ligado à verdade das coisas, ou à força de seu significado. “O belo, a saber, deve ser verdadeiro em si mesmo” (HEGEL, 2001, p. 126). O significado do que é belo, portanto, remete à positividade do caráter do herói, a uma face sem máscaras apresentada pelos bravos, e remete ao um estado universal que, em si, sempre se aproxima da ética e da busca pelo que é justo. Retomando a fala de Diadorim, “quem é valente não pode deixar de ser bom”, vemos que nisso também reside uma beleza no sentido da arte – lembrando que a bondade, entre os heróis jagunços, está fortemente associada à disposição por aceitar as tradições, uma vez que elas funcionam como a *lei*, ou seja, a justiça. Desse modo, se tentamos compreender o *belo* dentro da obra, vemos que ele está ligado, por um lado, ao que é justo, e por outro, à liberdade, pois, como ressalta Hegel, o *belo* é livre e subjetivo, por isso universal. Sendo livre, o *belo* é sublime e infinito e não deve servir ao utilitarismo, pois esse é finito²⁶.

Ora, tal colocação do filósofo faz pensar exatamente na descrição da cena aqui proposta: se a natureza do jagunço recusa a condição ligada à exploração, na proposta da narrativa, essa liberdade, conquistada a duras penas pelo bando, é o único aspecto da forma social que pode se aproximar do *belo* e constituir o motivo do interesse literário.

²⁶ Cf. Hegel, 2001, p. 126-129.

Vemos com isso que a liberdade do homem ganha outra centralidade dentro da obra literária. Hegel chama atenção para o que ele denomina “estamento dos príncipes” (HEGEL, 2001, p. 200), uma tendência que torna comum na obra de arte a tematização dos assuntos ligados à nobreza. Para o filósofo, isso não seria devido ao simples gosto da arte pelo que é nobre ou aristocrático, portanto elevado, mas se deveria ao reconhecimento de que entre os nobres existe um maior alcance da liberdade da vontade. Nenhuma liberdade é possível aos sujeitos das classes inferiores, oprimidas e privadas de suas vontades por todos os lados, sobretudo pela “insuperável ordem burguesa” (Ibidem, p. 201). Note-se que os grandes homens do sertão de Riobaldo desfrutam em sua maioria de uma dada condição de nobreza, dentro de um tipo de realeza conquistada pela origem latifundiária somada às imagens de bravura. Uma vez filho de Joca Ramiro, “imperador em três alturas” (GSV, 2001, p.195), “tão diverso e reinante” (Ibidem, p. 326), o príncipe Diadorim é herdeiro das mesmas virtudes. Só Candelário, Zé Bebelo, Medeiro Vaz (*o rei dos gerais*) todos carregam a impetuosidade dos nobres, essa liberdade de ditar um capricho ou um justo querer: “O julgamento é meu, sentença que dou vale em todo este Norte. Meu povo me honra” (GSV, 2001, p. 296).

Hegel ressalta que o herói, via de regra, desfruta de uma certa autonomia, pois pode se ligar a um chefe apenas de forma abstrata – como Hércules e seus serviços a Euristeu ou Aquiles em sua relação com Agamenon. Nenhum herói possui aliança forçada com os líderes, mas seguem-nos voluntariamente, “cada um vai e vem, luta e repousa a seu bel-prazer” (HEGEL, 2001, p. 196). Tais heróis da antiguidade não devem submissão nem mesmo ao rei. “[...] no estado heroico, o sujeito permanece em conexão imediata com o todo do seu querer, atividade e realização, ele também responde sem reservas por qualquer consequência que decorra desta atividade” (Ibidem, p. 197). É atributo do herói uma moral forte, que o faz assumir todas as responsabilidades pelos próprios atos, punindo a si mesmo quando julgar ético.

Esses heróis gregos seriam, quando não fundadores do Estado, homens de um tempo que antecede à legalidade e o direito.

[...] de tal modo que o direito e a ordem, a lei e os costumes partem deles e se efetivam como sua obra individual, que a eles permanece associada [...]. De um modo mais preciso, uma época heroica possui então a vantagem diante de um estado mais formado e tardio, de o caráter singular e o indivíduo em geral em tais dias ainda não encontrarem diante de si o substancial, o ético e o justo como necessidade legal, e de estar colocado imediatamente diante do poeta, nesta medida, o que exige o ideal. (Ibidem, p.195-199).

Na épica, não são leis rígidas e instituídas que ordenam a sociedade, mas o que fundamenta a obediência é a “imposição do caráter do herói” (HEGEL, 2004, p. 100), o que

constrange o povo através de um sentimento de vergonha gerado pela superioridade do herói e de sua honra. O modo de pensar, os costumes rigidamente estabelecidos, reconhecidos como justiça e ética, estavam baseados na atitude do herói, pois a virtude é o que “constitui o fundamento das ações” (HEGEL, 2001, p. 194). Dessa forma, a individualidade do herói seria o modelo de ordenação da sociedade, a “lei em si mesma” (Ibidem, p. 194), que parecia adquirir um aspecto permanente, atemporal, como um atributo do que é universal. “Assim era Joca Ramiro, tão diverso e reinante, que, mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido” (GSV, 2001, p. 326). Ou seja, o caráter do líder carismático era a inspiração para a atitude aceita como justa por todos. Uma vez estabelecida como lei, o herói já era tomado por alguém imortal.

Na época dos heróis é a força e a bravura do indivíduo que asseguram a proteção e a manutenção da vida e da propriedade. Desse modo, a *punição* ainda não existe como mecanismo de controle da ordem, mas apenas a *vingança*. Ao contrapor os dois conceitos, Hegel estabelece uma importante distinção:

É aqui justamente que se diferencia a *punição* da *vingança*. A punição legal faz valer o direito universalmente estabelecido contra o crime e se exerce, segundo normas universais, por meio de seus órgãos do poder público, por meio do tribunal e dos juízes que, enquanto pessoas, são o acidental. A vingança pode igualmente ser em si mesma justa, mas ela repousa sobre a *subjetividade* daqueles que se encarregam do ato cometido e que, a partir da justiça de seu próprio peito e modo de pensar, vingam a injustiça dos culpados. A vingança de Orestes, por exemplo, foi justa, mas ele apenas a executou segundo a lei de sua virtude particular, e não segundo o júízo e o direito. – No estado que reivindicamos para a representação artística [*Kunstdarstellung*], o ético e o justo devem, portanto, conservar sem exceção forma individual, no sentido de que o ético e o justo dependam exclusivamente dos indivíduos e apenas cheguem neles e por meio deles à vitalidade e efetividade. (HEGEL, 2001, p. 194).

O sertão representa um mundo em que as normas ainda se estabelecem mediante semelhantes critérios. Dada a ausência ou ineficiência quase completa dos órgãos do poder público no vasto sertão, as leis são assim estabelecidas, a partir da ação individual dos bravos, seu modelo de conduta, austeridade e senso de dever. A justiça emana de “uma necessidade interna que se individualiza” (Ibidem, p. 194).

No entanto, Hegel também propõe uma distinção entre *ação* e *acontecimento*²⁷. Enquanto a *ação* envolve o modo de pensar e o caráter interior, o *acontecimento* está ligado às contingências, dependente das circunstâncias externas, ou seja, do mundo objetivo. Com isso,

²⁷ Cf. Hegel, 2004, p. 110.

o filósofo ressalta que não existe uma separação entre o indivíduo heroico e o conjunto ao qual pertence, pois é muito forte a consciência do herói acerca da unidade que representa com o todo. Não se separam a pessoa e a família, por exemplo, nem se ignora o elo com parentes e antepassados. O herói reúne em sua própria figura as qualidades do todo ao qual pertence.

As epopeias estão ligadas à identidade do povo, são “os espíritos individuais das nações” (HEGEL, 2004, p. 103), reúnem beleza e vitalidade na forma mais excelente alcançada pela produção literária. A partir das epopeias o conhecimento de um povo é possível na forma mais viva e eficaz. Tão expressivo é o poder de comunicação da epopeia que ela chega até a conquista da atenção de povos estranhos, apresentando um “interesse permanente”. Para tanto, é preciso que o mundo descrito por ela “não seja apenas de nacionalidade *particular*, e sim da espécie que no povo específico e seu heroísmo e feitos ao mesmo tempo se destaque de modo penetrante o *humano universal*” (Ibidem, p. 104).

Os jagunços são comparados aos cavaleiros andantes, que habitavam um mundo sem lei e empregavam a força da ação na tentativa de resolver os desajustes que observavam, criando com isso uma ética própria, com a qual o grupo entrava em acordo. Não era necessário um código escrito e lavrado, bastava a tradição das ações, o que gera o senso forte de obrigação e coloca os homens naquela inércia que Riobaldo chama de *estado de lei da guerra*, uma espécie de sina que todos precisavam cumprir.

Candido levanta uma série de elementos que aproximam *Grande Sertão: veredas* das novelas de cavalaria do mundo medieval: os ritos, a honra e a coragem nos duelos, a dama inspiradora, a “donzela guerreira”, o “senso de serviço” e dever, o direito à extorsão, o nascimento ilegítimo do herói, a força do sobrenatural, a errância de guerreiros montados e destemidos e a violência como instituição.

Produto do Sertão, a força do jagunço paladino depende da força da terra; por sua vez ele é a lei desta terra, e para o ser com eficácia necessita viver uma sequência de atos e padecimentos cuja raiz, de tão funda, escapa à nossa atenção, mergulhando nas relações primordiais do homem com a terra, que deve ser propiciada para viver e dar vida, como nos ritos agrários. (CANDIDO, 2006, p. 124).

É preciso considerar, todavia, que o romance de cavalaria também é tributário de diversos elementos da forma épica: o valor da ação, a exaltação da nobreza do guerreiro a partir da grandeza de seus feitos.

“Se há necessidade de classificação literária para *Grande Sertão: veredas*, não há dúvidas de que se trata de uma epopeia” (PROENÇA, 1958, p. 13). Essa aposta de Cavalcanti Proença baseia-se em critérios que o próprio crítico admite não querer aprofundar, dispondo-se

a justificar sua tese apenas a partir de dois elementos: o protagonismo de Riobaldo e a intercalação com a ação principal de diversos episódios esporádicos. Mas o básico da forma épica apresentada por Cavalcanti Proença em um dos primeiros ensaios sobre o romance de Guimarães Rosa tem uma ligação muito estreita com o romance de cavalaria. O capítulo II de *Trilhas no Grande Sertão* intitula-se “Don Riobaldo do Urucúia, cavaleiro dos Campos Gerais”, numa paródia que sugere a ligação do romance com a literatura medieval. Ocorre, todavia, que o crítico trata esse mesmo aspecto de romance de cavalaria como “épica medieval”. “O cangaceiro, como herói de poesia narrativa sertaneja, é assunto pacífico entre folcloristas, e o paralelismo com as epopeias medievais e seu sucedâneo – o romance de cavalaria, já tem sido apontado, inclusive, pelo autor deste ensaio” (PROENÇA, 1958, p. 15).

Mas a ligação com o romance medieval pode ser vista aqui apenas como uma das faces da obra de Guimarães Rosa. Parte da crítica tem enfatizado que a obra de Guimarães Rosa apresenta aspectos de uma reunião de gêneros, tamanha sua abrangência e complexidade formal. Sobre esse assunto Daniele Corpas tem acrescentado:

Roberto Schwarz trabalha com a hipótese de que uma das chaves para o modo de ser que lhe é próprio, o que lhe confere qualidade de obra-prima, é a original e bem articulada combinação de gêneros. O último parágrafo de ‘Grande-Sertão: a fala’ resume o entrelace entre situação dramática, memória épica e tom lírico descrito ao longo do artigo” (CORPAS, 2015, p. 51).

No ensaio *O mundo misturado, romance e experiência em Guimarães Rosa*, Davi Arrigucci Jr. (1994) propõe que haja em *Grande Sertão: veredas* elementos do *bildungsroman* – o romance de formação alemão – a partir do “aprender a viver” do personagem narrador. Esses elementos estariam mesclados, “misturados”, às diversas formas narrativas provenientes da tradição oral de nossos interiores, que apresentam o sertão como um lugar onde a existência épica ainda parece possível.

Para Arrigucci Jr., o romance de Guimarães Rosa, com seu discurso arcaizante, parte da tradição oral (assim como a epopeia) e se reúne aos interesses modernos do romance de formação “com sua específica busca de sentido da experiência individual, própria da sociedade burguesa” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 20). Riobaldo convida o interlocutor a fazer com o narrador o percurso de uma trajetória em busca do esclarecimento, como uma espécie de *Educação sentimental* de um jagunço em pleno sertão.

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 gênero. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 24).

Já a força da oralidade presente no romance, as narrativas pautadas na tradição oral, o traço da linguagem presente na obra seriam, em parte, responsáveis pelo seu forte caráter épico. Arrigucci Jr. propõe que o *sertão* está para o *mar* no romance, como espaço épico, em forma de labirinto, em narrativas labirínticas, o *encontro* e o *reconhecimento*, típicos da épica. Existiria no romance inclusive uma espécie de *evocação à natureza* feita por Diadorim, que torna adequado o espaço sertão para a ação que será narrada: a guerra.

Arrigucci Jr. interessa-se por compreender como ocorrem as ligações entre as formas narrativas épicas tradicionais da oralidade sertaneja com a forma romance, que renasce no interior do Brasil, de dentro de um universo arcaico. Ele aponta os momentos que promovem essa ligação: o *encontro* e *reencontro* com o *menino* (Diadorim). Tratam-se de nós narrativos responsáveis por integrar à visão épica do mundo (o mito, a idealização da luta, o herói em sua ação no mundo ao lado de um destino coletivo) ao mundo do romance, contemplativo, problemático, desencantado, o herói e seu destino individual. Diadorim é a chave do mundo épico percorrido na obra. Com sua morte, o romance decide-se pelo reconhecimento da “objetividade do mundo desencantado” (ARRIGUCCI JR., 1994, p.28).

Se Antonio Candido destaca os aspectos da obra que reproduzem o mundo medieval do romance de cavalaria, Arrigucci Jr. propõe que vários outros gêneros estejam na composição de *Grande Sertão: veredas*, entre eles, com grande força, o épico. Ao lado do caráter mesclado da linguagem em suas diversas formas narrativas está uma busca pela “origem do verbo” (Ibidem, p. 11) no universo sertão, o berço da palavra em seus primeiros estágios, próximo à própria criação – como o “nascido” da cultura proposto por Candido. “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” (Ibidem, p. 12). A força poética do romance de Rosa é tributária desse material, o qual ele reúne a uma erudição profunda e cria um mundo peculiar, de “poesia mesclada às formas épicas” (Ibidem, p. 13). Compõem o romance as narrativas corriqueiras do sertão – provérbios, mitos dispersos, temas folclóricos – que depois serão integrados à vida do narrador. Seria o que o crítico chama de “vasta matéria épica”, que funciona como o amálgama capaz de transformar o sertão em unidade, sobretudo textual, em seus milhares de fragmentos dissolutos e semelhantes.

É precisamente a partir do interesse da forma épica que a presença da violência torna-se um tema ainda mais relevante e de maior interesse. É numa tentativa de resgate de uma idade heroica que se enquadram as ações do jagunço e uma busca pela realização de algo maior

dentro de seu mundo de opressão. Quem, em todo sertão arcaico e atrasado, teria uma condição mínima de oferecer resistência aos planos abomináveis de seô Habão, que traçava friamente o projeto para a exploração de todos ao seu alcance? São os jagunços que, além de escaparem dessa condição, arrebatam consigo alguns dos miseráveis do Sucruíú e do Pubo. O cego Borromeu e o menino Guirigó cavalgariam ao lado do chefe, como representantes de um desejo antes expresso pelo jagunço Riobaldo, de levar a todos – o sertão – para um lugar melhor. “aonde não houvesse sufocação de incerteza, terras que não fossem aqueles campos tristonhos” (GSV, 2001, p. 409).

2.5 O “imperativo da ética”

O Senhor sabe: sertão é onde manda quem é o forte, com as astúcias.

[Riobaldo velho]

Torna-se caro ao viés épico do romance a força da ação contida nele, por isso é esperado que o leitor tome partido do jagunço, reconhecendo a legitimidade de sua luta. Os dois grupos que mandam no sertão, fazendeiros e jagunços em bandos livres, medem forças ao ostentar suas armas mais poderosas: para os fazendeiros, sobretudo o poder monetário, material e por isso, externo ao sujeito; para o jagunço, apenas a própria bravura e habilidades guerreiras, ou seja, um valor não material, intrínseco e subjetivo. Esses últimos são compostos basicamente por homens que “pouco ou quase nada tem de seu”, mas que reagem, não se permitindo serem explorados como trabalhadores nas terras. Para tanto, eles pagam o preço da dura vida de “cachorrar pelo sertão”, mas reconhecendo, nessa mesma vida difícil, uma possibilidade de reconstruir a própria dignidade. Desligada do apego à vida ordinária, a enérgica ação jagunça, a despeito de todos os excessos de brutalidades que possa envolver, é do interesse da obra de arte, pois revela toda a potencialidade para o bem ou para o mal como o essencial do caráter humano. O que rebaixa a condição humana, portanto, não é a ação (por mais violenta que ela se apresente), mas a não ação, a passividade daqueles que foram tragados por uma condição de extrema miséria a partir do abandono político e da exploração.

A pergunta proposta no início deste capítulo especula sobre como é possível uma ligação tão intensa entre beleza e violência na arte. O esboço de uma resposta remete diretamente à tradição da épica, para a qual a violência em sua mais forte expressão – guerras, batalhas ou disputas sangrentas – irrevogavelmente integra o conteúdo da obra literária. É

dentro do gênero épico que o caráter humano, evidenciado principalmente pela *ação*, pode suscitar o *belo* na obra de arte. Tais ações, entretanto, apresentam potencial expressivo, quanto maior a energia contida nelas, o que comumente resvala no terror e na violência. Por outro lado, nenhuma forma de violência no texto literário tem condições de estar ligada ao belo da essência humana caso o objeto da narrativa seja a crueldade por si só. A violência na épica precisa, portanto, sob pena de criar monstros e não heróis, existir como força de uma superação ou de uma resistência. “Daí a violência produzir resultados diferentes dos que esperamos na dimensão documentária e sociológica –, tornando-se, por exemplo, instrumento da redenção” (CANDIDO, 1995, p. 170). Para o homem dado à guerra, temos as possibilidades de uma vida digna, livre e intensa. Para o capiau pacífico, sobra a miséria, a exaustão e o medo, “gente no duro ou no desânimo”.

No mundo do romance de Guimarães Rosa, a formidável ordem entre os jagunços – seu porte austero, a nobreza, a implacabilidade dos líderes – são aspectos que destoam drasticamente das condições em que vive o sertanejo comum, entregue à miséria, opressão e anonimato. Dentro do grupo de jagunços reúnem-se, sob formato bastante peculiar, tanto ricos quanto pobres, todos a desfrutarem de uma relativa liberdade.²⁸ Mesmo que o romance apresente como líderes apenas homens provenientes da elite sertaneja, a todos do bando é dada uma chance de mostrar o próprio valor, visto que o bem maior entre eles está representado no caráter de cada homem.

Embora, na realidade dos sertões, os jagunços fizessem serviços para chefes políticos envolvendo crimes como sequestros, torturas e assassinatos, o que se apresenta em destaque no romance como motivação épica é a guerra pela honra. Pequenos relatos feitos ao longo da narrativa lembram nomes de grandes chefes políticos, ligação com poderosos coronéis, mas as relações e o tipo de trabalho prestado pelos jagunços a esses terminam por não serem bem explicados. Todo detalhamento da obra incide sobre a grande odisseia de Riobaldo e seu bando em busca de fazer justiça através de uma vingança. Somado a isso, os atos de pura crueldade são narrados com repúdio em sua maioria e os atos de bravura destacam-se em um tom de exaltação. A aversão manifesta à pura crueldade é coerente com o que se espera de uma atitude ligada à bravura, portanto ao justo e ético, ao *verdadeiro* e *belo*.

²⁸ Podemos citar como exemplo aqui os cinco urucuianos que pedem permissão ao chefe Urutú-Branco para se retirarem do bando e voltarem para a vida de lavradores em suas terras. O pedido de permissão, entretanto, funciona apenas como uma prestação de contas ao chefe e ao bando. Todos sabiam que nenhum dos jagunços podia ser mantido contra a vontade sob a liderança de nenhum chefe. A regra era que “um jagunço sai do bando quando quer”. Cf. GSV, 2001, p. 513.

Note-se a profunda ética de Zé Bebelo²⁹, que convém lembrar, é um dos personagens mais admirados por Riobaldo. Completamente destemido, determinado, líder que jamais vacila, a figura generosa de Zé Bebelo não chega a ser etérea como a de Joca Ramiro, mas se manifesta em diversas atitudes ao longo do enredo. Zé Bebelo não admite a tortura de prisioneiros, recusa as horarias em forma de prêmios cobiçados, distribui comida aos necessitados, mostra-se camarada com os homens simples e ensina o bando a respeitar os meios de sobrevivências dos trabalhadores da terra. “[...] quando a gente encontrava alguma boiada tangida, ele cobrava só imposto de uma ou duas reses, para o nosso sustento nos dias. Autorizava que era preciso respeitar o trabalho dos outros, e entusiasmar o afinco e a ordem, no meio do triste sertão” (GSV, 2001, p. 92).

Zé Bebelo é o valente como descreve Diadorim, o “valente no coração”, portanto justo, bom (e *verdadeiro*). Para os jagunços não detentores de tal nobreza, como Ricardão e Hermógenes, ainda que se trate de homens destemidos e bravos, não é possível empregar o sentido da valentia como se faz aos líderes carismáticos.

Mas a bravura nem sempre aparece no romance a partir das ações mirabolantes ou das mudanças providenciadas pelo herói. A bravura pode também existir apenas na forma de uma insinuação, ante o bando inerte, mas austero, cauteloso sobre a necessidade ou o momento de agir. A valentia dos homens pode estar também em uma decisão por não agir, mas apenas sorrir, seguros de si, ante uma ameaça em potencial.

É o que ocorre, por exemplo, no episódio do encontro com seô Habão. O bando permanece inerte frente ao rico e influente fazendeiro, apenas impondo uma força subjacente, implícita, a qual não é preciso recorrer. Essa força, todavia, termina por ser, em seu íntimo, abalada, a partir do momento em que Riobaldo reconhece no opositor a segurança das posses materiais. “O que me dava inquietação, que era de ver: conheci que fazendeiro-mor é sujeito de terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório” (GSV, 2001, p. 429). Ocorre, de forma sugestiva, no momento em que o bando é confrontado com o fazendeiro, uma silenciosa disputa entre duas instâncias de poder: jagunço e latifundiário, cada um conhecedor da força do outro. Todavia, o que passa a ser descrito a partir da observação de Riobaldo – vacilante ao reconhecer uma parcela da própria inferioridade – é um fazendeiro

²⁹ É irônico o fato de Riobaldo ter sido contratado como professor particular por Zé Bebelo, mas ao final das contas, ter recebido deste último a maior parte dos conhecimentos em artes da guerra entre os jagunços, além de instruções sobre a vida. É de Zé Bebelo um importante conselho acerca do ódio guardado: “A gente carece de fingir às vezes que raiva tem, mas raiva mesmo nunca se deve de tolerar de ter. Porque, quando se curte raiva de alguém, é a mesma coisa eu se autorizar que essa própria pessoa passe durante o tempo governando a ideia e o sentir da gente; que isso é falta de soberania, e farta bobice, e fato é.” Cf. GSV, 2001, p. 253.

quase indiferente ao potencial de ameaça do bando e absolutamente indiferente ao respeito e admiração que os jagunços normalmente despertavam junto ao povo. Seô Habão conduz a conversa de acordo com os próprios interesses e, tanto Zé Bebelo (na condição de chefe provisório) quando Riobaldo (já na iminência de tomar a liderança do bando), aos poucos, abandonam os assuntos relativos ao heroísmo das batalhas e passam a discursar com intento de agradar o fazendeiro.

Para o ano, se Deus quiser, boto grandes roças no Valado e aqui... O feijão, milho, muito arroz...” Ele repisava, que o que se podia estender em lavoura, lá, era um desadoro. E espiou para mim, com aqueles olhos baçosos – aí eu entendi a gana dele: que nós, Zé Bebelo, eu, Diadorim, e todos os companheiros, que a gente pudesse dar os braços, para capinar e roçar, e colher, feito jornaleiros dele. Até enjoiei. Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão olhava feito jacaré no juncal: cobiçava a gente para escravos! Nem sei se ele sabia que queria. Acho que a ideia dele não arrumava o assunto assim à certa. Mas a natureza dele queria, precisava de todos como escravos. [...] E ele cumpria sua sina, de reduzir tudo a conteúdo. Pudesse economizava até com o sol, com a chuva. (GSV, 2001, p. 431 e 432).

A guerra dos jagunços termina sendo o instrumento que possibilita uma resistência, o escape ao arrebanhamento que, naquele mundo da narrativa, muito em breve seria feito a partir do capitalismo agrário em seus movimentos iniciais. Não se tratava do projeto de um só homem, como o narrador suspeita. Era o projeto de um tempo, a nova forma das coisas que aos poucos tomava o sertão. “A natureza dele”, que compreendia a necessidade de escravizar toda força de trabalho a sua volta, era o *dever ser* dessa nova forma. Tornava-se sem serventia um bando de homens que não fazia a terra produzir seus “conteúdos”, o mercantilizável e útil. Fora de qualquer flerte com a arte, assim deveria ser o mundo: administradores, produtores e trabalhadores, escravos ou não.

Entretanto, o discurso de Riobaldo se inscreve no âmbito da arte, da voz literária. Esse discurso combate as tendências do mundo que encaminham o homem para fora de sua essência (do homem). O grande e essencial valor humano para os jagunços, a honra, parece faltar tanto aos fazendeiros “estadinhos”, interesseiros e aproveitadores – “brutos comerciais” – quanto ao povo explorado. O jagunço seria, desse modo, a melhor instância para a obtenção de tão precioso valor. Para tanto, a capacidade de agir com violência apresenta-se uma premissa.

Na comunidade de jagunços, cada sujeito era conhecido por seus múltiplos talentos – a mira precisa, a perspicácia do rastreamento, a bravura, a palavra de honra, a capacidade estrategista, de liderança e a lealdade, a resistência e habilidade para enfrentar tantas variadas situações limite. Esses atributos em seus variados níveis possibilitavam ao homem reconhecer

a si mesmo a partir de valores legítimos, que lhe conferiam a dignidade e a consolidação de sua humanidade. Contudo, se o desafio das batalhas desaparece dando lugar à servidão em campos de colheita e trato de animais, restariam ao herói jagunço apenas as parcas experiências de uma rotina morosa, sofrida e pouco digna. Distantes da organização e segurança do bando, cada bravo indivíduo seria “reduzido a conteúdo”, explorado e exaurido, como estavam destinados os miseráveis moradores do Sucruiú.

Disse que ia botar o Sucruiú para o corte da cana e fazeção de rapadura. Ao que a rapadura havia de ser para vender para eles do Sucruiú, mesmo, que depois pagavam com trabalhos redobrados. De ouvir ele acrescentar assim, com a mesma voz, sem calor nenhum, deu em mim, de repente, foram umas nervosias. Ao que aqueles do Sucruiú fossem juntas-de-bois em canga, criaturas de toda proteção apartadas. (GSV, 2001, p. 431).

No estudo *Violência e literatura*, de Ronaldo Lima Lins (1990), também existe uma preocupação em mostrar a violência a partir de uma perspectiva ambígua: uma mesma atitude violenta que pode ser interpretada como horror ou como bravura. A depender do ponto de vista de quem fala ou dos objetivos a serem alcançados, a violência pode mostrar-se “boa” ou “má”. “É, assim, inimiga e aliada, combatida e cultivada, um motivo de vergonha e um motivo de orgulho” (LINS, 1990, 22). Para Lins, de um modo ou de outro, uma vez que é sobre conflitos que a sociedade se organiza, o homem não tem saída, fatidicamente ele irá praticar ou sofrer os efeitos da violência.

Em certos casos, de acordo com Lins, praticar a violência seria a única forma de racionalizar, dadas certas impossibilidades de fazer compreender os desígnios que deveriam compor a capacidade humana do juízo. Como exemplo, Lins cita o depoimento do filósofo Jean-Toussaint Desanti, que, em 1942, presenciou, na *Place du Panthéon*, em Paris, um grupo de crianças judias feitas prisioneiras e vigiadas por policiais. O destino das crianças certamente era do conhecimento de todos. Desanti tivera em si, instantaneamente desperto o desejo eufórico de se armar e apenas “matar”, não como uma punição ou agressão, mas em defesa de inocentes. É nesse sentido que Lins coloca em seu texto, que a violência às vezes se apresenta como um dever, pois, em casos assim, ela obedeceria a um “imperativo da ética”.

Há experiências que a conceptualidade reproduz com imensa dificuldade ou simplesmente se mostra incapaz de reproduzir. É preciso que uma imagem – algo tão forte quanto ela – espete em nossa alma a flecha de um novo comportamento para que concebamos, de repente, o rumo a tomar. (LINS, 1990, 20).

Desse modo, uma imagem do absurdo, capaz de gerar imensa indignação é colocada como meio de conhecer uma verdade. Sobre tal imagem seria inviável ou inútil tentar explicar o que nela existe de errado e deplorável. A ação violenta passa a ser, portanto, imprescindível, fundamental para a manutenção de uma humana coerência.

Voltando à cena do romance de Guimarães Rosa, há uma imagem forte revelada na voz plácida de seô Habão. Temos o absurdo de que alguém vislumbre, como alto e próspero projeto, a exploração de pessoas absolutamente vulneráveis, sobreviventes famintos de uma mazela terrível. O fazer a violência como “imperativo da ética” acena, nesse caso, como a possibilidade de uma correta medida de impacto que, todavia, permanece suspensa. O bando era detentor da única chance de salvação para os miseráveis do Sucruiú, destinados à absurda violência da escravidão. Eleva-se a expectativa de que a ira de Riobaldo e dos companheiros ante os frios propósitos do latifundiário desencadeasse, se não a morte do agressor, outro castigo qualquer, para se fazer justiça às vítimas do destino tão cruel.

Contudo, nem mesmo uma censura ou qualquer outra medida de oposição é esboçada pelo bando em atenção aos inocentes. O problema dos flagelados do Sucruiú caminha para o esquecimento no decorrer da análise que Riobaldo faz da cena em questão, tornando-se apenas um “desgosto” naquelas “nervosias”. O que, muito mais enfaticamente sobressaem, são outros sentimentos, porque o próprio bando termina por ser medido pelo latifundiário como a possibilidade de um investimento.

Eu, digo – me disse: que um homem assim, seô Habão, era para se querer longe da gente; ou, pois, então, que logo se exigisse e deportasse. Do contrário, não tinha sincero jeito possível: porque ele era de raça tão persistente, no diverso da nossa, que somente a estância dele, em frente, já media, conferia e reprovava. (GSV, 2001, p. 430).

O romance mostra, a partir da cena, dois motivos que colocam o latifundiário definitivamente na condição de um perigoso antagonista: ele é impiedoso com os miseráveis e despreza a nobreza do jagunço. Intimamente, Riobaldo revela a reprovação pela atitude do fazendeiro. Mantém, todavia, a cordialidade “devida” frente a seô Habão e àquela falácia sobre riquezas. Embora a necessidade de tal diplomacia esfrie a energia do jagunço, Riobaldo permanece em um estado de alerta, calculando sobre a melhor atitude a ser tomada ante a “serpente” soberba e gananciosa com quem dialoga. Dentro do sertão, o jagunço é mais imediatamente temido e ameaçador em sua espontaneidade. Ironicamente, seô Habão permanece calmo e seguro de si enquanto provoca um certo desconforto nos líderes. Como observa Antonio Candido:

É interessante notar, a propósito, que quando ambos entram em contacto, o risco (ao contrário do que seria normal) é todo do jagunço, não do homem de ordem. Este constitui uma ameaça à natureza do jagunço, um perigo de reduzi-lo a peça de engrenagem, destruindo a sua condição de aventura e liberdade. O estranho são Habão, proprietário da zona misteriosa do Sucruíú, sabe manipular de tal maneira o bando de Zé-Bebelo, que este, a certo momento, vai deixando os assuntos épicos de assaltos, cidades tomadas, feitos de armas, para se acomodar nas conversas sobre agricultura e pecuária. (CANDIDO, 1995, p. 165).

De repente, quase hipnoticamente, o bando entrega-se ao discurso do fazendeiro e o interesse da narrativa também se coloca sob ameaça de desmonte. “Nós íamos virando enxadeiros...” (GSV, 2001, p. 432). Seria o fim da história a ser contada com paixão, fim da epopeia, início do puro desencanto, porque, segundo Riobaldo, “quem mói no asp’ro, não fantasêia” (GSV, 2001, p. 26). Então, usando já da autoridade e da responsabilidade que o faria chefe do bando, Riobaldo instaura: “Nós? Nunca!” (GSV, 2001, p. 432). Eram preferíveis a guerra e o sangue derramado, pelo bem ou pelo mal, mas em nome de uma garantia: a liberdade de um grupo conquistada através da coragem.

Seô Habão encarna o comportamento típico do proprietário investidor em vias das transformações econômicas que chegariam aos nossos sertões. A antiga relação com a terra, existente em um modelo semifeudal, vai perdendo seu significado ante o novo contexto. É necessário produzir, vender, exaurir os homens e a terra, caminhar na direção do progresso. O que o personagem identifica como “a natureza dele” é exatamente a atitude necessária para a instauração dessa ordem, dessa nova e impiedosa força produtiva.

Vemos que o romance reconhece esse processo como algo inevitável, quase compulsório, mas de onde ainda seria possível fugir, tomando como caminho a guerra e sua austeridade capaz de emparelhar forças com o império do latifúndio. A isso também se deve um efeito catártico intenso na obra: o leitor, de certa forma, reconhece a razão de Riobaldo e seus jagunços, compactuando de um sentimento misto de indignação e segurança. Aquele poder tão opressor e grandioso, que já contribuía para aniquilar o desejo de liberdade e satisfação individual do homem comum, “reduzindo tudo a conteúdo”, era passível de ser anulado frente à organização de guerreiros seguros do próprio valor, como eram os jagunços. Essa constatação torna-se ainda mais extraordinária na medida em que o narrador compartilha com o leitor o vislumbre de uma alternativa: e se aqueles guerreiros implacáveis resolvessem destruir, sem deixar nenhum rastro, todo o trabalho e a ambição de um investidor desumano e imoral como era seô Habão? Bastava que ele vacilasse em sua diplomacia, qualquer momento que fosse, então tudo não iria pelos ares?

Tal imagem fica suspensa como possibilidade a sorrir para os jagunços e para a compreensão do leitor. Mas o desfecho real é outro. Ainda que naquele momento, os jagunços tenham mantido uma relativa soberania – e o fazendeiro termine por servir como humilde mensageiro ao jagunço Riobaldo e até mesmo lhe faça honras presenteando-lhe com um cavalo formoso – mais tarde eles seriam dizimados, reduzidos à lenda da motivação épica do romance.

O mesmo ocorre no episódio em que o bando encontra com outro importante fazendeiro e sua família, seo Ornelas. Riobaldo narra com minúcias uma situação de extrema tensão e suspense em que se deixa levar por uma sombria satisfação ao sugerir um desfecho violento para o encontro. Líderes jagunços, armados até os dentes, com sua simples presença ameaçam a existência daquela ordem de paz em uma família tradicional e bem estabelecida. De olhos postos sobre as delicadas donzelas que ali fazem sala cabisbaixas, brutos valentões contrastam com as finas cortesias feitas no ambiente. Na forma como Riobaldo recria a cena, a partir de uma fresca memória, parece haver um deleite sinistro. Descreve a suspeita do horror sentido pelo pai da família, consciente de que um único ímpeto do chefe jagunço poderia destruir o pequeno império. Não satisfeito em contar apenas os fatos, passa a narrar o próprio pensamento sobre as piores possibilidades que, no fundo, apresentam-se como um desejo contido.

Mas, nos tons do velho Ornelas, eu tinha divulgado um extravago de susto, recuante, o leve medo de tremor. Isso foi o que me satisfez. Aquele homem, visconde e portoso em tudo, ah, pelo mulheriozinho de sua casa ele não encobria o comprado, eh, sua família dele.

[...]

Seo Ornelas empalidecendo. Certo que, num rebimbo de raio, eu – pronto! – o Ornelas estava caído e muito morto, com uma bala entrólheólho [...] A menina-mocinha que eu agarrava nos braços, era uma quanta-coisa primorosa que se esperneia... (GSV, 2001, p. 472 e 473).

Existe em *Grande Sertão: veredas* uma pretensão de ostentar para o “outro mundo” (o Brasil) a notoriedade e a força dos jagunços, mesmo entendendo que essa força também se constrói numa atitude que compactua com a extrema violência. Ainda que reprovável, apenas a ação dos jagunços intimida e possibilita um lugar acima da vida ordinária, ao lado do poder.

O que Riobaldo quer dizer ao seu ouvinte é que todo o mundo sertão, de certa forma estava nas mãos dos jagunços e não dos latifundiários. Os jagunços poderiam ser amigos ou assassinos de seô Habão. Tinham o poder de destruir ou proteger a rica e imponente família do seo Ornelas. A opção por conservá-la a salvo era apenas mais uma demonstração do poder do bando. Eles mantinham o ressentimento de saberem-se inferiores sob qualquer outro aspecto –

como o da condição cultural e financeira – mas nunca sob o da força. “Mas eu não quis! [...] Segurei meus cornos” (GSV, 2001, p. 473).

Preservar os núcleos oligárquicos tradicionais era preservar a civilidade, os valores imperialistas ainda existentes no fundo sertão, para os quais, de certo modo, a impetuosidade do banditismo ainda se curvava. “Riobaldo faz questão de ressaltar para seu interlocutor que se compraz em observar ritos de civilidade” (CORPAS, 2015, p. 135).

Entre os mais tradicionais e poderosos ritos de civilidade está o casamento e sua importância para a sociedade patriarcal. Ao estudar a relação estabelecida entre *Grande Sertão: veredas* e o romance *Saint-Clair das ilhas*³⁰ (presente no enredo), Corpas refere-se ao casamento como “culminância do projeto conservador de paz doméstica” (Ibidem, p. 149). Vemos como o casamento mostra-se um contrato altamente valorizado no romance. Era o projeto de estabilidade para a vida de Riobaldo. Para a Corpas, o casamento funciona como uma:

[...]via de solução para os conflitos no romance, garantia de preservação daqueles valores de honra e moral firmemente arraigados na perspectiva da autora³¹ - e que os liberais de 1825 queriam garantir no Império brasileiro. É essa visão de um mundo permeado por conflitos, no qual o recôndito do lar e a solidez da ordem privada aparecem como paradigma social, modelo de convivência, espaço de salvaguarda dos valores, é essa reação conservadora que procura diluir as tensões sociais pela via da solução individualista que aparece no romance de Guimarães Rosa. (CORPAS, 2015, p. 149).

Enquanto bandidos sociais, de acordo com a definição de Hobsbawm, o principal objetivo dos jagunços é precisamente a manutenção da ordem vigente em um mundo de tradições, a “defesa ou a restauração da ordem de coisas tradicionais ‘como devem ser’” (HOBBSAWM, 1976, p. 18). Compactuando com a aceitação do *dever ser* das coisas, estabelecido dentro de uma ordem mítica e de acordo com o secular estabelecimento das classes, os jagunços seriam reformadores e não revolucionários.

Ou seja, o discurso de Riobaldo parece, no fundo, um engodo. Os heróis jagunços não seriam resistência alguma, mas terminavam eles mesmos encarregados por manter o sertão exatamente como queriam as elites. Os guerreiros jagunços não seriam resistência nem ao projeto de seô Habão, nem ao domínio de seo Ornelas. Havia um poder acima da força dos bandos, não material, não ligado ao heroísmo dos guerreiros, mas imponente e digno de um respeito irrevogável: o poder da propriedade privada e seus desígnios. Esse poder instituíra que

³⁰ De acordo com CORPAS (2015, p. 139), publicado originalmente por Elizabeth Helme na Inglaterra em 1803.

³¹ No caso, a autora de *Saint- Clair das ilhas*, Elizabeth Helme.

não era correto matar ou subjugar de nenhum modo as famílias tradicionais de fazendeiros. Por mais que os jagunços estivessem aptos a isso, eles não o fariam. Os ricos latifundiários carregavam a “aura” da civilização, da educação letrada, das tradições familiares e religiosas, enfim, dos valores restantes em um mundo perdido de brutos, como a si mesmos os próprios jagunços se reconheciam.

Talvez esse reconhecimento de uma legítima superioridade das elites seja fruto de outra importante premissa: a de que as classes inferiores não podem ser ouvidas, não devem interferir na ordem das coisas. Apenas a proximidade com a elite agrária, ainda que na atitude arrivista como a do jagunço Riobaldo, permitiria ao homem do sertão expressar-se e ser considerado. A massa de homens comuns não sabe elevar a voz, não teria nada digno de ser repercutido pela nação. Mesmo quando essa massa tenta se expressar, na forma folclórica, por exemplo, há uma tendência de seus ouvintes, inclusive os próprios conterrâneos, como o narrador Riobaldo, em censurá-los, depreciando suas verdades. Ao contar histórias sobre o Ribeirão Entre-Ribeiros, Riobaldo declara que não acredita nos relatos espetaculares que o povo conta, porque sempre gostam de inventar, por prazer estranho.

O Senhor deve ficar prevenido: esse povo diverte por demais com baboseira, dum traque de jumento formam um tufão de ventania. Por gosto de rebuliço. Querem-porque-querem inventar maravilhas glorionhas, depois eles mesmos acabam temendo e crendo. Parece que todo mundo carece disso. Eu acho, que” (GSV, 2001. p. 90).

Ora, o narrador parece fazer, de forma inconsciente, uma análise da própria atitude como contador de uma história cheia de maravilhas, de sua necessidade em fazê-lo e da possibilidade de estar usando uma alta dose de imaginação. Para tanto, contudo, Riobaldo tem a seu favor uma espécie de salvo conduto para legitimar o discurso exaltado: ele também faz parte da elite do sertão. Essa voz não seria adequada ao povo comum que vivia apenas uma indigna privação de qualquer liberdade, mas o alcance social do narrador coloca-o apto e autorizado para o uso da palavra.

Riobaldo é um *aedo*, para lembrar Dacanal, mas um *aedo* cambembe. Na desesperada falta da *musa*³², passa a advertir com frequência sobre as dificuldades e a responsabilidade de narrar o que pretende, sob pena de que a forma, uma vez não adequada ao conteúdo, prejudique o significado da história, rebaixe seu real valor. “Às vezes não é fácil. Fé

³² Era na figura de Diadorim que existia certas evocações feitas à natureza. Mas no momento que Riobaldo conta sua história, Diadorim existe apenas na forma de uma dolorosa lembrança, uma “neblina”, portanto, em ausência. A “falta da musa” compõe-se, tanto dos poucos recursos de letramento do narrador, quanto da ausência ou do distanciamento de sua inspiração: Diadorim.

que não é” (GSV, 2001, p. 192). Ensimesmado na tentativa de impressionar o outro, ainda que ao inventar “maravilhas glorinhas” sobre um mundo fadado ao desaparecimento, o narrador termina como porta voz das diversas instâncias do sertão – fazendeiros, jagunços e plebe rural. Entretanto, a opção pelo discurso da violência, que ao final mostra-se nulo em sua força de resistência e, portanto, em sua eticidade, coloca como conclusão da narrativa, a força de um engano. A violência é no fundo apenas outro mecanismo de manutenção da alienação que envolve a vida de homens simples a crerem em gloriosos destinos.

CAPÍTULO 3: O DISCURSO DA VIOLÊNCIA – A ALIENAÇÃO

Guerra diverte – o demo acha.

[Riobaldo Urutú-Branco]

Temos tentado demonstrar ao longo dos capítulos anteriores que a abordagem da violência no romance de Guimarães não se faz de forma unívoca ou estática. Assim como em outros temas presentes na obra – o amor, a religião, o medo – também existe dubiedade na forma de apresentar a violência. Ações ou pensamentos cruéis e destrutivos podem ser descritos dentro de um discurso melancólico, estruturado na forma de um lamento, em que claramente são reprovadas a crueldade e suas consequências degradantes para o homem. Mas essas mesmas ações, em contextos quase idênticos, também ilustram um discurso exaltado sobre o heroísmo e a bravura, e a capacidade de agir com violência passa a ser vista, não apenas como uma necessidade, mas como condição para a elevação da nobreza humana. É a partir dessa última observação que se torna possível estabelecer uma relação do romance com a tradição da arte épica.

Em ambos os casos – seja pelo banho de sangue inocente, seja pelo destemor do herói em sua energia de combate executando uma vingança ou pela agonia do traidor derrotado – temos como efeito o potencial de impacto do horror gerado. Riobaldo lembra a visão de um grupo de condenados que eram levados prisioneiros, sujos de sangue seco, cansados e famintos, sem qualquer esperança restante. Eram horrendos criminosos que iniciavam sua pena e para os quais a piedade tornava-se inadequada. Contudo, para Riobaldo, não se tratava de um desejo de revogar a pena a ser cumprida, mas de sentir como uma generidade inteira – homens na condição de humanos – pode perder com a injuriosa ameaça do sofrimento. “O que demasia na gente é a força feia do sofrimento, própria, não é a qualidade do sofrimento” (GSV, 2001, p. 150). O menino Valtêi, de sombria natureza sádica, que gostava de matar e torturar animais, quando era castigado, sofria “igual que se fosse um menino bonzinho” (GSV, 2001, p. 150). Os pais do menino tinham desenvolvido o mesmo problema do filho, e passaram a sentir prazer em aplicar-lhe os castigos físicos. A violência mostra-se, com isso, em seu potencial de degradar a própria justiça. Acerca desse assunto, Riobaldo discorre com espanto, constantemente argumentando sobre a estranheza de certas coisas que parecem determinadas por uma instância demoníaca.

Por mais abundante que se apresentem, as manifestações de violência encontradas na obra não são narradas de modo a parecer que a brutalidade do sertão deva ser encarada como algo natural do homem, como algo a ser aceito. Embora Riobaldo apresente múltiplas posturas

frente ao fenômeno da violência, a condição degradante da crueldade está sempre colocada, ainda que seja para demonstrar o pecado de um homem capaz de vender a alma ao diabo em troca de uma vingança.

Temos na atitude do narrador, em seu interesse pelo sofrimento do homem, a evidência de um sujeito sensibilizado, inimigo da crueldade e da injustiça, e sob esse aspecto, um sujeito partidário do bem. Contudo, tais lapsos de sensibilidade mostram-se ao longo da obra alternados com confissões sobre o desfrute do poder que Riobaldo viveu como chefe jagunço e homem violento. O velho Riobaldo reconhece que em seu passado esteve frequentemente partidário do lado maligno, às vezes de maneira consciente, embora de forma quase alucinada e tomado pelo gozo do poder.

Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremeci num relance claro de medo – medo só de mim, que eu mais não me conhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: – “Você é o rei dos homens?...” Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo. Desfechei. Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremer da poeira. E mais não digo; chus! Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe. (GSV, 2001, p. 155).

Logo após questionar a si mesmo acerca de coisas importantes da vida, o narrador propõe essa impressionante descrição da própria atitude ante um sentimento exaltado. Na ocasião, ele não encontrara respostas para perguntas como: um grande amor que traça destinos poderia ser enviado como um plano diabólico? O êxtase pela satisfação com vitória após uma batalha sangrenta poderia endossar uma realização demoníaca, no sentido do *mal*, da destruição?

Vemos que o narrador chama a atenção para a estranheza dessa satisfação, colocando-a sob a suspeita de ser o produto de um *mal* oculto e reinante. Ocorre, todavia, que essa atitude de perplexa desconfiança é exatamente o que envolve a obra em um interesse ainda maior. Trata-se de uma espécie de mecanismo de sedução ao leitor, que pode não ser um projeto da narrativa, mas que associa a força da violência e do mito em conjunto na tentativa de despertar esse “interesse”. O grande risco encontrado é se, ao estetizar a violência, o próprio fazer literário não irá servir como outro meio de reprodução do terror. Um viés alienante poderia existir, desse modo, tanto no mundo representado pelo romance – o bruto sertão, no qual os homens acreditam que cumprem destinos gloriosos a partir da extrema violência – quanto em uma velada celebração no momento narrativo, algo que satisfaz no discurso sobre o horror.

Quando das paixões violentas, desafios e vitórias, conquistas, riso e gozo dos homens no contexto da barbárie, haveria em tais circunstâncias tão significativas da vida o

maligno orquestrar do diabo visando gerar como desfecho apenas o medo e o sofrimento a partir das ilusões sobre o poder? Essa questão, insistentemente sugerida ao longo da narrativa, mostra-se como um modo de colocar as velhas incertezas humanas sobre a existência da dicotomia acaso/destino.

Entretanto, superando-se todo o mistério com o qual o narrador envolve seu relato e as suspeitas sobre uma força oculta que tenta direcionar o homem ao mal, é possível enxergar o que, de veras, o comportamento de Riobaldo revela na cena bizarra do Tamanduá-tão. Trata-se de um líder violento em êxtase pelo gozo do recém tomado poder, impactado com a capacidade de conduzir, de acordo com a própria vontade, um grupo de numerosos homens, uma espécie de exército que a ele, ao “rei dos homens”, estava dedicaria toda devoção. Era um lugar alcançado por poucos. “Por meio do pacto com o demônio, Riobaldo consegue algo que não costuma acontecer na história: a ascensão do escravo a senhor” (BOLLE, 2004, p. 288).

“O rei dos homens”, maior que ele próprio, consciente de tal grandeza, deixava de modo definitivo a velha condição de subalterno, e passava a reger, de cima, uma massa que deveria permanecer como tal. “Mas, dividir minha gente, por oras, eu detestava de obrar. Por causa que o que me prazia mais era contemplar o volume profundo da ida deles, em esquadrão”. (GSV, 2001, p. 465). Riobaldo ostenta o orgulho de ter sido “chefe de todos”. “É a manifestação indisfarçada do prazer de comandar os outros, de reduzi-los a ‘rebanho’” (BOLLE, 2004, p. 289). Chamar a essa ascensão de destino é apenas mais uma forma de enaltecer a própria condição, colocando-a como se fosse um desígnio dos deuses. Contudo, se Riobaldo herdara três fazendas de Selorico Mendes, e podia gabar-se ante outros fazendeiros usando o nome do pai rico, não havia necessidade de um plano do destino até a ascensão do jagunço, bastava o acaso que determinou o seu nascimento e o *encontro com o menino*.

Riobaldo também carregava o latifúndio no sangue, e se esteve na condição de “escravo”, como propõe Wille Bolle, esteve apenas em parte, por ser filho da *Bigrí*. Ou seja, a ascensão de escravo a senhor permanece não sendo possível no sertão. Do modo como propõe o romance, ela é apenas aparente, pois não se deu com nenhum dos outros jagunços que descendiam exclusivamente da plebe rural.

O que parece ocorrer de veras no tocante a essa “evolução” do homem, no curso de sua própria existência, talvez tenha relação com os dois grandes valores do sertão: a terra e a coragem. O homem se realizaria em sua plena humanidade após conquistar ambos. Notemos que o narrador tende a rebaixar o caráter de fazendeiros como Selorico Mendes e seô Habão, por serem homens não dados às batalhas. Riobaldo despreza o padrinho (pai e padrasto) Selorico Mendes, mesmo tendo recebido deste todo amparo e atenção. Quanto a seô Habão (que

beija³³ a mão de Riobaldo e termina por servir-lhe de mensageiro), ainda que apresentando-o como uma ameaça, o narrador em nada lhe faz merecer qualquer tipo de grandeza semelhante a que reconhecia nos chefes jagunços. O posto alcançado pelo chefe Urutú-Branco, sua real ascensão, não era apenas a de um representante da elite agrária, mas um homem de terra e de armas, um homem “maior que si mesmo”. Riobaldo soma a sua condição de sujeito “provisório”, o jagunço, à do “Fazendeiro-mór”, aquele “sujeito de terra definitivo” (*GSV*, 2001, p. 429). Eram assim os vultos reconhecidos e respeitados no sertão, as suas grandes lendas, os verdadeiros coronéis.

Essa chefia, contudo, foi alcançada após um acordo com o diabo, que não existe. A quem Riobaldo teria vendido a alma, portanto? A si mesmo e à própria ganância? De que modo sua alma seria cobrada dele? E por quem? São questões cujas respostas irão se conectar com as transformações operadas pela violência no seio daquela sociedade, como veremos adiante.

A obra oferece um formato altamente estruturado para o problema, que é esse em si mesmo igualmente complexo. Coerente com o princípio de reversibilidade³⁴ empregado pelo romance, esse formato envolve uma conclusão que entra em choque com as experiências e análises colocadas ao longo da narrativa: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano” (*GSV*, 2001, p. 624). O diabo não existe, mas o protagonista fez um pacto com ele. O pacto não se consumou, mas Riobaldo recebeu o prêmio que desejava: destruir Hermógenes, o verdadeiro demônio. O pacto não existiu, no entanto, suas consequências foram significativas o suficiente para gerar uma reviravolta na vida do narrador, que conquistaria sua ascensão social, mas jamais poderia libertar-se de uma dor profunda ligada ao passado e aos efeitos de uma ganância potencialmente demoníaca. “Conquanto procure negar essa presença, é justamente a preocupação de negá-la que aponta para uma ostensiva existência, convertida em fator incômodo” (*GARBUGLIO*, 2005, p. 35).

Saliente-se, contudo, a forma sutil como o narrador esconde outra incerteza naquilo que parecia ser uma conclusão. Dentro da linguagem imprecisa utilizada na obra, está um elemento que desfaz a assertividade daquela fala que deveria ser conclusiva: “o diabo não existe”. Depois de “o que eu digo”, a condicional “se” (“se for...”) surge como ressalva posta precisamente no meio do ultimato do narrador. Mantem-se com isso a incerteza, a dubiedade, o “ser e não ser” das coisas até o final do monólogo.

³³ Cf. *GSV*, 2001, p. 456.

³⁴ Termo utilizado por Antonio Candido (2006).

Ao lado do desfrute da violência que se mostra como um caminho para o poder, tanta reviravolta no discurso cheio de contradições parece levantar uma cortina de fumaça – a poeira desse redemoinho – que contribui para turvar a razão do homem, e mantê-lo em uma condição de alienação, distante da racionalidade e alheio à lógica do sistema que opera a sua volta.

Contudo, a busca por compreender as coisas é incessante, mesmo que ainda partindo de dentro da visão mítica. E admitir ou sugerir a existência de uma força do *mal*, que opera de forma nem sempre explícita, faz subentender que de um outro lado afirma-se a instância do *bem*, ligado à verdade das coisas, ao justo, ao ético. Desse modo, mesmo que às voltas com as incertezas de um “mundo misturado”, em que a intercessão entre bem e mal confunde o narrador, também existe em *Grande Sertão: veredas* uma busca constante por separar os contrários, na tentativa de melhor compreendê-los e às suas ameaças.

3.1 Forma dialética: redemoinho de bem e mal

Acho que eu não era capaz de ser uma coisa só o tempo todo.

[Riobaldo Urutú-Branco]

Hegel propõe uma distinção entre a forma como a violência se apresenta na arte clássica e como ela é explorada pela arte romântica – lembrando que, na concepção hegeliana, “arte romântica” é “a arte tanto da Idade Média quanto da Idade Moderna (LUKÁCS, 2011, p. 65). Na literatura romântica, segundo Hegel, como uma espécie de *moda*³⁵, a violência é usada para causar horror, explorar os significados sombrios do mal e do pecado. Como minuciosamente estudado por Mário Praz (1996) em suas referências sobre o “encanto do terror” ou o prazer da escrita sobre a violência, Milton teria introduzido a positividade na figura do demônio como herói³⁶. A arte grega, de modo distinto, não explora a violência, como um mal em si mesmo, subjetivo e espontâneo. Na arte grega, a violência aparece sempre vinculada a uma *necessidade*. A existência do *mal* em sua relação com o pecado, espiritual e negativo, portanto, é estranha aos gregos. O que existe na épica grega é algo que legitima o uso da força e da crueldade – a *necessidade* – procedente de uma determinação divina ou transcendente.

³⁵ Cf. Hegel, 2000, p. 230.

³⁶ Cf. Praz, 1996, p. 44.

“Com o argumento da necessidade, Hegel propõe que o herói épico, enquanto realiza suas ações, cumpre um destino” (GINZBURG, 2017, p. 71).

É desse modo que se apresentam os heróis no romance de Guimarães Rosa, seguido pelo juízo de um narrador que os exalta a todo momento, independente da brutalidade das ações praticadas por eles. A face épica do romance, que admite o destino e a existência de forças superiores aos homens, coloca a coragem do herói como sua máxima virtude, uma vez que somente através dela é possível encontrar um caminho para a liberdade em um gesto de resistência. Lembremos aqui da centralidade que a liberdade tem para a obra de arte, segundo Hegel. É em nome dessa máxima virtude – a coragem – utilizada como instrumento para se alcançar o bem maior – a liberdade – que se estabelece na obra a exaltação ao herói, ao lado da legitimação de seus feitos, por mais perversos que possam se manifestar.

Por outro lado, como visto anteriormente, o sertão de Riobaldo carrega conhecimentos e valores sociais não de um tempo clássico, mas de um profundo arcaísmo medieval. Dentro dessa forma épica medieval, há uma visão de mundo que admite a bipartição dos impulsos humanos entre luz e trevas e dos sentimentos entre bons e maus, divinos ou satânicos, “a secular pendência entre o espírito do Bem e do Mal” (PROENÇA, 1958, p. 6). Sob essa premissa, a noção do pecado não está ignorada na obra, daí a perturbada tentativa do narrador em convencer o interlocutor – e a si mesmo – de que os feitos criminosos do passado não transformam Riobaldo em um condenado, nem em alguém que se afastou definitivamente da luz. Riobaldo seria um pecador merecedor do perdão, pois além de não estar certo sobre a efetivação do *pacto*, ou se pode ser responsabilizado por um acontecimento previamente estabelecida pelo destino, ele julga ter vivido como um *justo jagunço*, que não rouba e não fala “o nome da mãe”.

Ao discursar sobre o meio físico e o componente geográfico no romance de Guimarães Rosa, Antonio Candido aponta a função exercida pela figura do rio São Francisco, consolidado como linha divisória que propõe uma bipartição do mundo e da vida de Riobaldo. Dessa forma, toda a obra apresenta-se nitidamente dividida em dois lados adversos, um positivo e outro negativo, que, todavia, permanecem indissociáveis, em constante tensão e profundamente ligados à coexistência do real e do fantástico na obra.

Atentando para a sua função no livro, percebemos com efeito que ele divide o mundo em duas partes qualitativamente diversas: o lado direito e o lado esquerdo, carregados de sentido mágico-simbólico que esta divisão representa para a mentalidade primitiva. O direito é o fasto; nefasto o esquerdo. Na margem direita a topografia parece mais nítida; as relações, mais normais. Margem do grande chefe justiceiro Joca Ramiro; do artimanhoso Zé Bebelo;

da vida normal do Curralinho; da amizade ainda reta [...] (CANDIDO, 2006, p. 124).

O lado *fasto* reúne a nobreza dos homens, a camaradagem, as belezas naturais, os amores de Riobaldo (Diadorim, Nhorinhá, Otacília), toda a vida em harmonia e prazeres. O lado *nefasto*, a margem esquerda, reserva-se aos fatos estranhos, aquilo que o narrador “não consegue entender”, e que sempre ocorre na forma da violência. “Margem da vingança e da dor, do terrível Hermógenes e seu reduto no alto Carinhanha; das tentações obscuras, das povoações fantasmiais; do pacto com o diabo” (CANDIDO, 2006, p. 124). Podemos relacionar a divisão proposta por Candido com uma dialética entre luz e trevas – central na obra –, pois nestes dois lados do rio estão representados bem e mal confrontados ao mesmo tempo que unidos mediante o mesmo confronto. Todas as afirmações positivas acerca dos líderes nobres entram em completa oposição com a figura maligna de um traidor. Joca Ramiro que, a despeito de toda capacidade de agir com violência, é dotado de uma encantadora aura de bondade, transforma-se em mártir no momento em que Hermógenes afirma-se definitivamente como o representante do mal.

As experiências vivenciadas no lado direito (*o fasto*) são descritas de acordo com uma certa racionalidade, dentro de um relativo equilíbrio, que verifica os aspectos positivos cotidiano e o relata. De forma oposta, o lado *nefasto* é muito mais recriado com inclinações para o fantástico, apoderando-se do mito e das estranhezas relacionadas ao mundo natural. É como se a violência de fato tivesse sua afirmação no primitivismo do mundo não esclarecido, naquele desconhecimento que cria uma barreira forte demais para a segurança do sujeito. “Ah, o que eu não entendo, isso é capaz de me matar...” (GSV, 2001, p. 344). No sertão isolado, esse primitivismo vive a ameaçar os homens, como se uma força maligna oculta na natureza ainda indomada pudesse se apoderar do indivíduo ou do conjunto, levando-os à barbárie.

Por mais que o narrador exalte as virtudes praticadas por si mesmo e por outros companheiros do passado – heroísmo nas batalhas, caridade com os pobres, camaradagem, senso de justiça, lealdade, etc. – ele confessa a essência criminosa de sua história. No início da narrativa, ao discorrer sobre a existência do diabo, Riobaldo expõe uma lista de pessoas que ele julga terem vivido algum tipo de possessão demoníaca. O Hermógenes está ao final desta lista como o mais significativo de todos. “[...] quem de si, de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio” (GSV, 2001, p. 26). Trata-se de uma confissão pontual: todos os jagunços eram praticantes do mal. A angústia máxima de Riobaldo instaura:

Digo ao senhor: meu medo é esse. Todos não vendem? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem

vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador... (GSV, 2001, p. 501).

O constante interesse em apontar a não existência do diabo revela uma tentativa de racionalização por parte do narrador. Em consequência disso, ele depara com a necessidade de atribuir a algo ou a alguém o controle sobre as ações dos homens. Frente à falta de respostas, o narrador insiste em apontar para o desconhecido. É o que acontece quando tenta explicar a complexidade da organização dentro do bando de jagunços:

Olhe: jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de explicar ao senhor. Assim – sendo uma sabedoria sutil, mas mesmo sem juízo nenhuma falável; o quando no meio deles se trança um ajuste calado e certo, com semelho, mal comparando, com governo de bandos de bichos – caititú, boi, boiada, exemplo. E, de coisas faziam todo segredo. (GSV, 2001, p.183).

Novamente é possível ver as sugestões sobre o desconhecido, “oculto”, “encoberto”, que ordena a vida jagunça. Frequentemente é estabelecida uma relação entre essa instância sobrenatural e o componente selvagem ou biológico. Dentro da narrativa, há uma constante ligação entre a atitude dos brutos e as forças da natureza, espontânea, onde a ferocidade ou a capacidade agressiva dos sujeitos é fundamental para a sobrevivência e domínio dos mais fortes. Embora vivam uma *guerra*, em condição semelhante à de soldados, a ordem entre os jagunços nada tinha a ver com tradição da lógica e hierarquia militar; os jagunços se organizavam em grupos de acordo com a força de algum instinto, assim como faziam os animais.

Parte das construções metafóricas da obra, principalmente nas expressões sobre as personalidades mais destacadas, estão relacionadas ao ambiente selvagem e pecuário.

Walnice Galvão (1972) lembra quão intensamente a obra de Guimarães Rosa se inscreve no mundo da pecuária. Destacando a importância da pecuária extensiva para a instauração do capitalismo no país, a autora associa o conceito de *sertão* ao processo da expansão do capital ligado ao campo. O gado, que se mostra como a mercadoria ideal onde não falta extensão territorial e pastagens naturais, multiplica-se espontaneamente, serve como alimento, transporte e moeda de valor indiscutível. A lida com o gado, a condução das imensas manadas pelos interiores que seriam arrendados por grandes proprietários, ofereciam um trabalho atrativo para uma massa de trabalhadores seduzidos pela possibilidade de aventurar-se por distâncias a esmo, sob a sensação de liberdade.

Walnice avalia a importância da presença do *boi* desde a toponímia de *Grande Sertão: veredas* até as metáforas mais recorrentes que o narrador usa para caracterizar a grandeza moral dos companheiros, líderes e vultos admiráveis. “A imagética respeita a

hierarquia traçada: para os jagunços, a boiada; para os chefes, bois individuais; só para os dois superchefes, o touro” (GALVÃO, 1972, p. 29).

Ao lado do aspecto sócio histórico ligado à expansão capitalista, temos no sertão a relação íntima e constante do homem com esses animais, tanto bois quanto cavalos. Típico do mundo rural e arcaico, o próprio ambiente precisa ser adequado não apenas ao homem, mas aos rebanhos e montarias. São os pastos que indicam parte da hospitalidade de algum lugar, seu potencial de bom convívio, sua riqueza. Livre do destino do abate, aos cavalos é reservada uma ligação ainda mais intensa com os homens. Inseparáveis de seus donos, companheiros, são símbolo de status, frequentemente tratados com todo afeto – como fazia o Fafafa³⁷, uma espécie de encantador de cavalos.

Carregado de significados para o homem do sertão, tanto os animais selvagens quanto os domésticos apresentam na obra toda essa força de sentidos e são frequentemente tomados como recurso para explicar parte do comportamento humano. De certa forma, esses grupos de animais e seu ordenamento também se mostram de acordo com uma divisão do mundo sertão entre luz e trevas. No romance, os animais domésticos constantemente são apreciados, a importância da presença desses animais jamais é ignorada e a sensibilidade dos brutos jagunços dobra-se à pureza de cães, bois e cavalos. Como exemplo, temos a experiência desoladora descrita no episódio da *matança dos cavalos*, quando todos choram feito crianças; a piedade dos jagunços ante a iminência morte de um cãozinho determinada pelo chefe Urutú-Branco; a forma como o narrador se refere à “inocência do gado”³⁸. Além disso, o romance também reproduz a crença local de que esses animais seriam capazes de pressentir a proximidade do mal, agindo como anjos protetores de seus donos³⁹.

De modo oposto, os animais selvagens – onça, caititu, serpente – estão sempre associados à descrição dos feitos violentos ou reprováveis dos homens. A espontânea e enérgica agressividade existente na natureza pode ser identificada como uma espécie de *lado mau*, como o Hermógenes, “que nasceu formado tigre e *assassim*” (GSV, 2001, p. 33). Ou seja, remontando à pretensa divisão do mundo em dois lados adversários, *luz* e *trevas*, vemos que o lado ligado ao trabalho humano, minimamente esclarecido, pacífico e cotidiano, estaria para a *luz*, ao passo

³⁷ É curiosa a extrema sensibilidade deste personagem que, conquanto jagunço terrível e violento, demonstra uma imensa paixão pelos animais, chorando copiosamente ante o sofrimento deles. Cf. GSV, 2001, p. 357.

³⁸ Na ocasião, ele reprova a atitude dos jagunços que atiram a esmo nesses animais, e enumera essa atitude entre os feitos abomináveis do passado. Cf. GSV, 2001, p. 65.

³⁹ Quando Riobaldo retorna do pacto, os cavalos se tornam agitados e muito ariscos quando ele se aproxima. Com isso, o narrador sugere que os animais pressentiam a presença maligna que acompanhava Riobaldo. Cf. GSV, 2001, p. 445.

que o lado relativo à natureza bruta, avessa ao esclarecimento, turbulento e insólito, estaria para as *trevas*.

Entretanto, ao descrever as habilidades dos grandes guerreiros que conheceu no passado, Riobaldo emprega exatamente comparações com esse suposto *lado mau*. Quebra-se, com isso, a lógica colocada anteriormente, ou seja, o bem associado ao ambiente modificado pelo homem. Certos elementos representativos do irracional, cruel e reprovável assumem um caráter não apenas positivo, mas louvável, digno de exaltação.

Eh, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto campo, brabejando; cobra jararacussú emendando sete botes estalados; bando doido de queixada se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... Essas coisas se acreditam. *O demônio na rua, no meio do redemunho...* (GSV, 2001, p. 174).

Nessa descrição deixa de importar o que um guerreiro tão determinado e habilidoso provoca com sua ação, mesmo que seja evidente o horror causado pela força da agressão: o derramamento de sangue, a destruição do inimigo. O foco está na austeridade de um espantoso talento – nesse caso específico ainda mais notável por se tratar de Diadorim, uma moça – e no espetacular movimento de um jagunço que pode ser tão ameaçador quanto as feras mais temidas da natureza. É orgulhosa e empolgada a fala do narrador.

Descrito por Luiz Roncari como um *ser* acabado, que nunca vacilava, Diadorim é “guerreiro por excelência, tem a têmpera dos homens de bronze, ‘chumbo e ferro’” (RONCARI, 2004, p. 226). Belo, disciplinado, implacavelmente determinado, pratica a violência como se fosse uma virtude, pois é dessa forma que mantém seu objetivo de vingar a morte do pai. “Ele desliza sempre par ao seu contrário, como a velhice que contém o moço, e remete para o incompreensível” (Ibidem, p. 217). Diadorim se faz anjo e demônio em uma só natureza, que jamais aparece discutida como algo repreensível. Longe de qualquer contestação, apresenta-se como o grande fascínio de Riobaldo, o personagem mais impressionante e sedutor de toda a narrativa. É Diadorim quem encaminha Riobaldo para a vida de jagunço e provê o inteiro destino do narrador, que será vitorioso como líder e ao mesmo tempo derrotado em sua essência de homem que amou.

Na figura desse personagem central encontra-se reduzida a forma mais representativa da estrutura do romance. Como estão de acordo a grande parte dos críticos, “Diadorim encarna aquilo que obseda Riobaldo, a dificuldade de reconhecer dicotomias efetivas no fluxo dos acontecimentos” (CORPAS, 2015, 181).

Em todos os detalhes da vida descritos pelo romance está a força de muitas contradições. Riobaldo é homem letrado, mas vive como *um bruto*; é herdeiro de fazenda, mas segue com os plebeus; “[...] homem de mulheres amando um homem, mente exercitada perdendo-se no calor da ação, Riobaldo não consegue firmar a noção da própria identidade e tomba na dúvida” (GALVÃO, 1972, p.106). Vive um misto de atração, admiração, ódio e nojo das atitudes, tanto dos jagunços quanto dos donos de terras, ricos e mandatários.

Danielle Corpas lembra a diversidade de abordagens dada ao assunto da ambiguidade pelos críticos: chamado “reversibilidade” por Antonio Candido, “ambiguidade” por Walnice Nogueira Galvão, “hibridismo” por José Antônio Pasta Jr e tratado como “mistura” ou “mescla” por Davi Arrigucci Jr.

É dentro desse princípio da composição do romance – “que preside a lógica entre termos opostos (ou no mínimo dessemelhantes)” (CORPAS, 2015, p. 181) – que uma proposta de estruturação maniqueísta se enquadraria perfeitamente. Entretanto, não se trata de simplificar as relações apenas dividindo os homens entre bons e maus, mas acima de tudo, estabelecer bem e mal como orientações complexas, de fronteiras incertas e que frequentemente sobrepõem-se entre si ou tomam um o lugar do outro. “O elemento básico da história [...] é a questão moral, ou seja, a luta do Bem contra o Mal, sendo que, no universo ambíguo de Guimarães Rosa, o jagunço pode servir tanto a uma quanto a outra causa” (BOLLE, 2004, p. 104). É possível inclusive, “fazer o bem através do mal, nutrindo com as operações do ódio um amor desesperado e imenso” (CANDIDO, 1995, p. 172).

Eis o trecho da narrativa que mais enfaticamente resume esse assunto:

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 esse mundo? A vida e ingrata no macio de si; me transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (GSV, 2001, 237).

A guerra entre luz e trevas – em que Joca Ramiro e os vingadores de sua morte seriam representantes do bem e da coragem, ao passo que Hermógenes junto aos *traidores*, representaria o mal e a desonra – também traz em si uma zona em que as coisas se *misturam* e se confundem, onde “os pastos não são demarcados”. A zona de intersecção entre claro e escuro está ligada ao “duplo aspecto das coisas”, que Garbuglio (2005) tem relacionado à própria constituição da linguagem em seu estado primitivo, nas primeiras tentativas de ligar o objeto aos seus significantes. Esse exercício depara constantemente com instâncias inconciliáveis que

parecem formar uma unidade, como o bem e o mal que existe no homem. O bezerro deformado que aparece no início da narrativa seria:

[...] gente e animal a um tempo, o que significa que não é nem uma nem outra coisa, para ser uma terceira, de existência contestável: o demo, a face encoberta da realidade. Transformado em objeto de busca traduzível em signo, esse aspecto contestável assume proporções dilemáticas, sustentando o desequilíbrio personagem-narrador. (GARBUGLIO, 2005, p. 37).

O “duplo aspecto das coisas” em Garbuglio é a “mistura” em Arrigucci Jr., que analisa, desde o conteúdo até a forma do romance, essa ideia de *dubiedade* ou, no caso da forma, *pluralidade*. Para Arrigucci Jr. o “demonismo íntimo”⁴⁰ do homem está na divisão e nas contradições. A questão da mistura parece compor a essência do demoníaco, “sabidamente uma das formas arquetípicas da divisão do ser” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 14). Por isso, desde o início, o romance coloca o homem como um hospedeiro do mal – “o diabo vive dentro do homem, os crespos do homem” (GSV, 2001, 26). Por isso Riobaldo perturba-se com o contraste brutal que observa na atitude dos companheiros, cordiais e fraternos dentro do bando, mas extremamente cruéis com as vítimas das batalhas.

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 mães – eles achavam natural, que podiam salientemente cumprir, por obediência saudável e regra de se espreguiçar bem. O horror que me deu – o senhor entende? Eu tinha era medo de homem humano”. (GSV, 2001, p. 422).

Após algum tempo observando e refletindo, horrorizado ante a própria constatação feita em silêncio, Riobaldo diz em voz alta: “...Só o demo...” (GSV, 2001, p. 423). Alguém pergunta sobre o que ele está falando e Riobaldo lista os diversos apelidos do demônio, despertando o humor dos outros, como uma tentativa de fugir da gravidade existente na reflexão. No mesmo momento, Diadorim, sério e sempre concentrado no propósito da vingança, responde: “O inimigo é o Hermógenes”.

Como “face encoberta da realidade”, o demo mostra-se “traduzível em signo” sobretudo na pessoa do Hermógenes, esse personagem que oferece na própria imagem grotesca uma possibilidade de forma para o mal. Extremo oposto de Diadorim, o Hermógenes desperta em Riobaldo as piores impressões e sentimentos. É fisicamente deformado, atarracado e corcunda, maltrapilho e arredio. Pratica a violência excessiva, sem ressalvas; em tudo apresenta

⁴⁰ Cf. Arrigucci Jr., 1994, p. 9.

um aspecto bestial, como “uma força descontrolada da natureza” (RONCARI, 2004, p. 286). Dentro das metáforas do mundo animal, era o “grosso misturado – dum cavalo e duma jiboia” (GSV, 2001, p. 223), “como a soma insólita e grotesca de dois animais muito apartados na esfera da realidade” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 14).

Riobaldo classifica aquela alta capacidade para a crueldade como uma loucura demoníaca. Na figura do bruto inimigo está reunida a essência criminosa de todos os demais, o que torna o mal personificado e possível de ser combatido, com se assim os demais pudessem ser levados a uma espécie de redenção. A metáfora do *judas* sugere não apenas a traição, mas o *mal* transformado em objeto sobre o qual incidem as punições que deveriam ser aplicadas a todos.

Ao passo que Diadorim é, desde cedo no romance, um guia a conduzir Riobaldo pelos caminhos do *estado de lei* da guerra, preenchendo de encanto aquele duro percurso, o Hermógenes mostra-se uma espécie de mentor do lado nefasto, que o narrador termina por não reconhecer. A narrativa expõe a tutoria de Zé Bebelo e de compadre Quelemém, reconhecidos representantes do *lado da luz*, mas Riobaldo nega-se a revelar o Hermógenes como alguém de influência central, ainda que seja justamente esse oponente repulsivo o modelo de pactário a ser seguido. “Comigo eu começava numa espécie, o rôr, vontade de ir pra perto, reparar em tudo que fazia, dele escutar suas causas. Aos poucos, o incutido do incerto me acostumando, eu não tirava isso da cabeça” (GSV, 2001, p. 251). O vilão desperta ódio permeado de fascínio e “governava a ideia e o sentir”⁴¹ de Riobaldo, que parece sempre mais incomodado com a aversão sentida pelo bruto pactário que qualquer outro jagunço, mais até mesmo que Diadorim, filho da vítima a ser vingada.

Por mais que o narrador identifique no inimigo a figura clara do extremo mal, esse mesmo narrador mostra-se ao longo do tempo parte atuante daquilo que tanto repudia. Como exímio atirador, Riobaldo torna-se autor de incontáveis homicídios. “Eu ia matar gente humana; [...] Quantos não iam morrer por minha mão?” (GSV, 2001, p. 223-224). Sobre o prazer em judiar dos outros, uma das marcas mais abomináveis do Hermógenes, Riobaldo faz memória do desperto e repentino desejo de matar que experimentou em alguns episódios⁴², após ter se

⁴¹ Referência a um conselho de Zé Bebelo sobre a raiva: “Que era: que a gente carece de fingir às vezes que raiva tem, mas raiva mesma nunca se deve de tolerar de ter. Porque, quando se curte raiva de alguém, é a mesma coisa que se autorizar que essa própria pessoa passe durante o tempo governando a ideia e o sentir da gente, que isso era falta de soberania, e farta bobice, e fato é” (GSV, 2001, p. 251).

⁴² “O desejo em si, que nem era por conta do tal dinheiro: que bastava eu exigir e ele civilmente me entregava. Mas matar, matar assassinado, por má lei. Pois não era? Aí, esfreguei bem minhas mãos, ia apalpar as armas. Aí tive um ponto de rir: nhô Constâncio Alves não sabia que a vida era do tamanhinho só menos de que um minuto...” (GSV, 2001, 487).

tornado chefe do bando. A participação na captura de Zé Bebelo também o coloca, de certo modo, nas vezes de um traidor. O sanguinário e grande inimigo Hermógenes é, na verdade, um espelho de Riobaldo: jagunço, traiçoeiro e pactário. Confrontado com tão terrível reflexo da própria imagem, o narrador passa a negá-la e combatê-la. “Nesses personagens, que representam o gosto de matar e a lei da natureza selvagem, o protagonista-narrador Riobaldo reconhece também um pedaço de si” (BOLLE, 2004, p. 415). Os jagunços negavam o mal em si e o identificavam no *judas*, elegendo a traição como o único crime digno de punição com a morte.

Na realidade, excluído o juízo do narrador, o Hermógenes é apenas o resultado da mesma mistura que compõe os demais homens. Possuía família, filhos, interagia bem com os companheiros. Participava da mesma conduta que todos tomavam por sensata e que termina por enxergar a violência como uma virtude. “Adivinhei a valia de maldade deles” (GSV, 2001, p. 460).

Para os homens de armas do sertão, o prestígio de um latifundiário, chefe de jagunços, é proporcional ao número de pessoas que ele matou. O poder é poder de matar. A lei natural, a lei da violência, é, como observa Riobaldo a lei que rege aquela sociedade (BOLLE, 2004, p. 415).

O próprio Hermógenes era desse modo, na “inocência daquela maldade” (GSV, 2001, p. 250), também “homem humano”, portador do mal e do bem. O mal não existe na sua forma pura, destilada, mas unicamente na mistura, em um contraste que o evidencia, na força de oposição à plena harmonia entre os homens.

Grande Sertão: veredas é um mundo onde o *bem* aparece constantemente confrontado com o *mal*, sendo esse mesmo *mal* algo cambiante, que não se pode determinar com precisão, uma vez que a violência na obra ora se faz como provedora da justiça, ora pelo desfrute do horror. À exceção do Hermógenes – o *judas*, uma espécie de filho da condenação – todos os demais homens, capazes de operar o *mal*, são pessoas consideradas boas e honestas pelo velho Riobaldo. Como a metáfora de Maria Mutema⁴³, nenhum de seus crimes os impediriam de virarem santos heróis.

⁴³ Maria Mutema é ré confessa de dois crimes sem razão. Contudo, tamanho se manifesta seu arrependimento a partir da confissão, e tão imaculada é toda sua conduta de mulher penitente no restante de sua vida, que o povo aceita seu arrependimento e encanta-se com ele ao ponto de enxergar ali uma condição transcendente, um *milagre*, que termina por conceder à condenada, uma aura de santidade. Cf. GSV, 2001, p. 238. “E assim como Maria Mutema se libera de seus crimes falando, repartindo entre todos os pesos do segredo, abandona sua condição de Mutema e começando a tornar-se santa, também o narrador usa a palavra neste imenso monólogo que finge a forma de um diálogo para examinar suas culpas e poder entrever, ao menos, a esperança. A palavra pode matar mas também pode redimir; pode ser um meio de minar a certeza e criar novamente a incerteza, refazendo ao contrário o processo anterior. A esperança em quebrar a coisa que está dentro da outra, admitindo-se que dentro da coisa internada pode haver uma abertura” (GALVÃO, 1972, p. 128).

No entanto, rejeitando para si mesmo uma condição de vilão dentro desse viés melodramático do romance, Riobaldo deseja estar sobretudo do lado do bem e da verdade, por isso sua inquietação de narrador busca um perdão. “O jagunço Riobaldo. Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!” (GSV, 2001, p 232). Ele reivindica para si o posto de homem ético, partidário da lei, da justiça e do dever. O que Riobaldo imagina é se, por acaso, após a longa confissão e após tantos anos amargando a perda de seu grande amor, a dívida com os crimes do passado já não estaria liquidada e ele livre do peso de seus pecados. Se na mistura dessa vida, bem e mal podem estar entrelaçados, se lei e crime vivem a dialogar, quem poderia dizer quando um bandido tornava-se deveras um santo ou um herói?

Como atenuante para uma vida de delitos no passado, Riobaldo usa em defesa própria um discurso que incide sobre dois fatores: as evidências de que o destino dos homens não pode ser mudado e as dificuldades impostas pela vida que deixam turvas as distinções entre bem e mal. Note-se que o primeiro está fortemente ligado a uma visão não esclarecida do mundo – ao mito, à fé, ao transcendente – enquanto no segundo elemento já existe uma procura pela racionalização e o empirismo norteia as conclusões do narrador sobre o comportamento dos homens. A vida errante de jagunço ocorre sob o jugo de uma profunda ignorância, através da qual Riobaldo aprenderá a viver, “o viver mesmo”. Somente na velhice, em estado de repouso de suas ações, a reflexão é deveras possível. Ou seja, o narrador torna-se partidário do bem e da ética, quanto mais se direciona à razão, no “range-rede”, a pensar sobre a vida.

3.2 Razão na visão mítica

E, o que existe de não se ver, tem força completa demais, em certas ocasiões. A ele vazio assim, como é que eu ia dizer: – “Te arreda desta minha conversa!”?...

[O velho Riobaldo]

José Hildebrando Dacanal (1988) trabalha com os conceitos opostos de *consciência mítico-sacral* e *consciência lógico-racional*, propondo que o narrador evolui no romance ao abandonar a primeira consciência e ao buscar, a partir disso, uma compreensão da vida segundo a lógica racional. De acordo com Dacanal, o conflito gerado a partir desses dois planos de consciência juntamente com a tensão entre passado e presente na obra dá forma ao romance e traça um caminho para a conclusão da narrativa. Riobaldo, uma vez instruído por Mestre Lucas

e em contato com a educação formal, haveria recebido o mínimo de condições para perceber o mundo do ponto de vista da razão. Com isso, por mais que tenha vivido nos domínios de uma *consciência mítico-sacral* – chegando ao ponto de propor um pacto com o diabo – ao final do romance, já é capaz de reconhecer a não existência de tal ente maligno.

O diabo, figura extremamente representativa no romance, bem como os elementos sombrios e inexplicáveis da existência, manifesta-se em um discurso fortemente ligado à condição primitiva do homem, natural, biológica, instintiva, quase bestial. Se o narrador evolui para o discurso esclarecido, tentando uma proximidade com seu interlocutor, está reconhecendo o atraso do sertão e a necessidade de se afastar desta condição primitiva.

Para Dacanal (1988, p. 30), “o conflito entre os dois planos de consciência encerra-se com a vitória das estruturas conscienciais lógico-rationais e com a aceitação, por parte de Riobaldo, de uma visão do mundo imanente, agnóstica, temperada por certo estoicismo [...]”. Mas como esse tipo de triunfo pode realmente existir, se o romance inteiro se passa na dúvida e conflito, e até *mesmo* a conclusão sobre a não existência do diabo ocorre ao lado de uma ressalva? “O diabo não há! É o que eu digo, *se for...*” (GSV, 2001, p. 624).

Se um dos artifícios utilizados para a conquista da atenção do interlocutor são os relatos sobre a violência ligados a uma visão mítica do mundo, por outro lado, esse mesmo narrador artimanhoso consegue perceber que a recorrência a um discurso mais racional também poderia garantir tal aproximação com o ouvinte. O esclarecido doutor da cidade, cercado de bajulações pela condição de instruído, civilizado, ou seja, superior, certamente apreciaria o golpe de razão do narrador: “o diabo não existe”.

Não haveria sinceridade, contudo, nem na aceitação de inferioridade – dado o deslumbramento do narrador acerca das grandezas do sertão e a exaltação do caráter e feitos humanos – nem na rejeição ao imperar da violência. Na obra, prevalece o discurso do sertão, e o sertão é o *locus* da natureza e do mito, não do pensamento racional. O narrador letrado, como propôs Walnice Galvão, é na verdade apenas “parcialmente letrado” (GALVÃO, 1972, p. 61) e seu esclarecimento sobre o mundo, apenas um inconformismo com a complexidade da vida e com a dificuldade em compreendê-la. Riobaldo acredita que conheceu Diadorim para poder um dia levá-lo a matar o Hermógenes. Era o destino. Os efeitos sombrios do pacto, como o espanto dos cavalos, a mudança de ânimos para tomar a chefia do bando, o oculto trabalho do *maligno* – no episódio em que o bando acua e humilha um pobre homem que lhe aparece pelo caminho acompanhado por uma égua e por uma cadelinha –, os presságios, amuletos, a crença na capacidade profética de um velho cego, todos esses elementos transbordam na narrativa e contradizer suas verdades parece não passar de um exercício de retórica do narrador. Riobaldo

conversa com um homem instruído e sabe que mostrar-se alheio aos preceitos do esclarecimento criaria uma distância prejudicial à empatia que parece conquistada através do eloquente discurso.

Na bem conduzida prosa de Riobaldo, é preciso desculpar-se pela loucura do “povo prascóvio” e sua ignorância e ao mesmo tempo envolver o interlocutor contando os feitos mais notáveis de tais loucuras. É preciso condenar a violência e ao mesmo tempo usar sua energia comunicativa, esse “tempestuoso encanto do terror” (PRAZ, 1996, p. 44), para o efeito esperado de um discurso sobre o extraordinário. “A violência define o meu semelhante como um monstro e lhe dá, em situações limites, a possibilidade de subir os degraus da natureza humana e dignificá-la através de ações extraordinárias” (LINS, 1990, p. 22).

Voltando a Arrigucci Jr. (1994), uma atitude de grande importância para recriar e definir o sertão no romance de Guimarães Rosa é a oposição ao universo urbano, feita através do diálogo entre as duas instâncias. A forma como se estabelece a comunicação entre “o universo da cultura rústica de base oral e o mundo da cultura escrita” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 19) demonstra tanto um desejo de representar o *outro* (do sertão) quanto de compreendê-lo, tornando o autor também um pesquisador, quase um etnólogo. A partir disso é possível elevar a intelectualidade de um narrador como Riobaldo, fazendo-o não menor que seu interlocutor, mas capaz de se sobrepôr a este outro em força de expressão. O romancista investe no efeito irônico produzido pelo fato de um homem do campo, de pouco letramento, levantar questões que o doutor da cidade não se mostra apto a resolver. De acordo com Arrigucci Jr. (1994, p. 20), essa seria a eficácia do

movimento do enredo ou do *mythos* rumo ao diálogo esclarecedor [...] Arrancado 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 outro tempo: 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.

Sob pena de mostrar-se pouco verossímil na abordagem do pensamento rústico existente no sertão, o romance não poderia investir num definitivo processo de racionalização, pois a vida nos interiores do país ocorre imersa na natureza não domada, que se desvenda inevitavelmente por uma tradição mítica como forma de compreender o mundo, uma vez que o mito se faz “símbolo da vida” e passa a metaforizar os problemas humanos.

É preciso, todavia, estabelecer uma distinção entre duas perspectivas que temos com relação ao uso do discurso mítico na obra de Guimarães Rosa: uma está ligada à forma e a outra ao conteúdo da obra. A primeira enfoca o modo de composição do romance, sua ligação

com a tradição dos gêneros literários, o uso do mito como um artifício importante na criação de alegorias, carregado de significados, capaz de estabelecer ligações de sentidos dentro de uma esfera social comum, etc. Com relação a isso, Lukács tem defendido que a literatura realista não se torna menos realista ao incluir elementos do fantástico. Para o filósofo, “até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo” (LUKÁCS, 2011, p. 107). Se o mundo inclui atitudes extremas e incompreensíveis, nada melhor que o fantástico para representar artisticamente tais atitudes. Na literatura realista os elementos do fantástico jamais aparecem na forma arbitrária, mas sempre a partir de uma ligação muito forte com o plano social. Por isso, Lukács considera *Dom Quixote* um grande romance realista, pois a realidade na obra coincide com a própria alienação, uma vez que tudo o que o personagem enxerga é a idade média idealizada.

La verdad de la literatura coincide con la verdad social del contenido. Desde este punto de vista, la novela de Cervantes no es únicamente la primera novela burguesa, sino que debe ser considerada, al mismo tiempo, con una de las mayores novelas realistas de todos los tiempos.

¿Cómo puede ser semejante elemento fantástico a la vez realista y poético? Porque Cervantes no configura un carácter arbitrariamente extremo ni unos actos no menos extremos, que lleven arbitrariamente a lo fantástico. Para él lo extremado no es sino la concentración literaria de las determinaciones sociales, de los problemas sociales dados, en una figura, en sus acciones y aventuras. Lo fantástico se debe, precisamente, a que Don Quijote no es un soñador arbitrario, sino una personalidad singular que pretende llevar todos sus sentimientos y pensamientos al terreno de la acción y, además, inmediatamente, que sigue su camino de manera rigurosamente consecuente, un camino que, por cierto, tanto en su totalidad como en sus diversas etapas, se revela ininterrompidamente como falso. Por otra parte, los fenómenos del mundo exterior en los que se producen estos conflictos entre la realidad e la ideología, non son menos extremos, sin que por ello tengan que perder un solo momento su carácter social verdaderamente real. (LUKÁCS, 1970, p. 453).

Para a segunda perspectiva, quase indissociável da primeira, temos uma visão da obra de arte propriamente como o produto de seu tempo, do conteúdo social. Sob tal perspectiva os críticos identificam *Grande Sertão: veredas* como um *retrato da nação*, porque “os problemas estéticos fundamentais da figuração artística surgem organicamente do reflexo real dos problemas da vida social” (LUKÁCS, 2011, p 30). É assim que o mito aparece tanto quanto um componente da forma do romance quanto como parte do mundo refletido pela obra de arte. O autor apropria-se de um conteúdo transformando-o também em forma, que por sua vez, oferece um novo modo de conhecer a realidade.

É dentro dessa segunda perspectiva que retomamos à questão colocada por Daniele Corpas no seu estudo *O Jagunço somos nós*: “Em que medida a inclinação para o mítico e o transcendente em sua prosa está relacionada a condições objetivas radicalmente problemáticas na experiência brasileira?” (CORPAS, 2015, p. 22-23). Obviamente Corpas refere-se aos problemas sociais que envolvem o abandono político, a desigualdade e a violência na história do mundo real recriado pelo romance. Uma resposta preliminar e mais evidente para a questão levantada evoca diretamente o atraso cultural que resulta de toda essa problemática. Torna-se bastante revelador acerca da intelectualidade média do brasileiro que as crenças populares – marcantes sobretudo nos discursos do mundo rural – ainda sejam usadas como explicação para grandes fenômenos sociais.

Riobaldo sabe que a alma foi vendida, mesmo que o diabo não exista. A quem vendeu? Essa indagação ocorre em um caminho para a racionalização, mas não na efetivação desse processo. Na impossibilidade de compreender o todo das determinações sociais existentes no mundo arcaico do sertão, expressões como a “alma vendida”, o “destino preso”, o “diabo no redemoinho” são recolhidas do mundo objetivo, passando a compor o mundo da obra em forma de figuras ligadas ao imaginário local.

Só seria possível explicar o sertão utilizando a linguagem do sertão, desenvolvida em torno dos significados ali reinantes. No oxímoro proposto por Zé Bebelo é necessário um movimento em que o sujeito *afasta-se para o interior* do objeto a ser desvendado, ou dominado: “A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro”(GSV, 2001, p. 295). O líder referia-se à destruição do meio através de uma profunda mudança e à necessidade de intervenções políticas que promovessem a educação e o autoconhecimento.

Mas sua fala também funciona como outra imagem relacionada ao sertão como mundo, do qual o homem não pode escapar, ou seja, o mesmo discurso que faz um gesto em direção à razão, retoma o fatalismo. O que não aconteceu era por ser impossível. “Agora, eu, eu sei como tudo é: as coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas, noutra ar, no sabugo da unha” (GSV, 2001, p. 453). No romance, uma forma de compreender e explicar como os homens do sertão isolados são afetados pela história de abandono político passa pela linguagem que se apropria do mito. Uma vez denominado *destino*, desfecho lógico e inevitável dos caminhos dos jagunços em suas práticas violentas ganha uma ligação com a ordem transcendente da vida, e torna-se memorável, conquanto envolto no horror e na miséria. Do mesmo modo, o sertão em pleno atraso reveste-se de interesse e encanto uma vez descrito como o cenário do desconhecido que desafia a bravura de grandes heróis. Esse é rico material da prosa de Riobaldo. Os gestos que sinalizam uma busca pelo esclarecimento – declarar a inexistência

do diabo, criticar a ignorância do *povo prascóvio* – são apenas artimanhosas falácias do narrador. Com tais gestos Riobaldo afasta-se do sertão, cria uma menor distância intelectual com o ouvinte (representante da cidade) para desse modo ainda melhor seduzi-lo (ao interlocutor) e conquistá-lo com as redes de sua prosa.

Walnice Nogueira Galvão chama a atenção para a atitude do narrador enquanto jagunço letrado e sua necessidade de transformar a própria vida em texto para discuti-la com um interlocutor instruído, na tentativa de compreendê-la. Ao analisar a metalinguagem de Riobaldo narrador – sua insistência em mensurar as dificuldades de se contar uma história, as inquietações sobre as verdades do passado, suas reflexões sobre as diferenças entre a vida vivida e contada – Walnice Galvão observa que em *Grande Sertão: veredas* o próprio narrar termina por se tornar “um dos objetos que compõe a matéria da narração” (GALVÃO, 1972, p. 88). O fluxo volumoso e desordenado da vida, em seu caos aparentemente aleatório só cria forma e torna-se passível de análise a partir do texto, ao tornar-se narrativa, “pois o que determina o texto é a vida, mas o que explica a vida é o texto” (Ibidem, p. 86). Essa consciência acerca do valor da linguagem, estruturante do pensamento, nesse caso, coloca Riobaldo como um narrador mais cuidadoso do que fora enquanto jagunço, pois só a posição de narrador permite-lhe compreender os “perigos” da vida e, por consequência, a cautela para narrar. “Então o texto assume o nível do real e empurra o real para fora, de modo tal que passa a ser real aquilo que o texto instaura. Mas o narrador fala, e o interlocutor escreve, e assim fica sendo” (Ibidem, p. 91).

3.3 O discurso falacioso

*...Se todos passam a mão em arma e fecham volta de
tiroteio, uns contra os outros, então o mundo se acaba...*

[Riobaldo Tatarana]

Apesar da complexidade dos fatos que envolvem a postura ética do narrador e seu trânsito entre o bem e o mal, diversas afirmações e sugestões do monólogo são claras e taxativas: “[...] quem de si, de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio” (GSV, 2001, p. 26). O jagunço opera o mal. Vive de modo transgressor, não honesto, desajustado, levando o horror por onde passa – “Brejo do Jatobazinho: de medo de nós, um homem se enforcou” (GSV, 2001, p. 73). O próprio narrador, que divaga largamente sobre heroísmos e uma certa imagem positiva dos brutos do sertão, está a todo momento reafirmando essa certeza: “Digo ao senhor que aquele povo era jagunços; eu queria bondade neles? Desminto” (GSV, 2001, p. 186). De que modo a ideia de um herói virtuoso, ou, como deseja o

narrador, um partidário da luz e da verdade, poderia se sobrepôr ao peso nefasto dos crimes brutais praticados por bandos sedentos de violência e poder?

Hobsbawm (1976) discorre sobre a “violência moderada” como marca do banditismo social. Mas o romance de Guimarães Rosa descreve apenas relances de comportamento dos jagunços em que a violência pode ser compreendida como moderada. No contexto geral da narrativa o que ocorre são práticas desmedidamente brutais.

Ainda que a ação épica exalte o homem e as virtudes que só podem ser evidenciadas a partir da violência exercida em batalhas, a selvageria diretamente ligada à matança e à crueldade coloca-se como severa contradição à existência de tais virtudes. Parte de uma condição alienada impede o homem de reconhecer e combater essas contradições. De que modo Zé Bebelo imagina que se opõe ao jaguncismo sendo que organiza para si próprio um bando de valentões destinados às mesmas práticas que o inimigo? A paixão e determinação de tal personagem parece mais próxima de uma satisfação individual – aventura no desafio, desfrute do poder, afirmação da própria honra – do que propriamente da defesa de um ideal.

A busca de Zé Bebelo, assim como a maioria dos chefes, estaria ligada ao caráter desportivo que pode ser encontrado na disposição para a guerra ou para disputas sangrentas como um todo. Em análise sobre o romance “Chapadão do Bugre”, de Mário Palmério, Antonio Candido faz referência ao “sentido quase esportivo do caçador, cuja finalidade é a destruição da caça” (CANDIDO, 1995, p. 160). Segundo Candido, esse sentimento teria se apossado de um dos personagens, o oficial Eucaristo Rosa, elevando o potencial de brutalidade de suas ações. Assim, os homens que passam a desenvolver uma sádica satisfação ao praticar a violência, podem perder-se na total irracionalidade ligada a ela.

Esse problema já estava descrito por Hegel:

De modo geral, porém, não estão excluídos do ideal o mal e o que é ruim, a guerra, as matanças e a vingança, e sim frequentemente tornam-se o conteúdo e o terreno da época mítica e heroica, conteúdo e terreno que surgem numa forma tanto mais dura e selvagem quanto mais estas épocas estiverem afastadas da completa formação jurídica e ética. Nas aventuras de cavalaria, por exemplo, nas quais os cavaleiros errantes se põem a caminho para remediar o mal e a injustiça, estes heróis caem eles mesmos muitas vezes na selvageria e descomedimento, e de modo semelhante, também o heroísmo religioso dos mártires pressupõe um tal estado de barbárie e crueldade”. (HEGEL, 2001, p. 200).

Vimos anteriormente como os estados na violência no romance de Guimarães Rosa são, em parte, atribuídos a determinações divinas, ou a determinações que estão para além da compreensão humana. A seu tempo, essa visão será questionada pela própria obra, mas, de

início, a relação do homem com a barbárie aparece como adequada à compreensão acerca do *destino*, ou seja, um resultado imutável das coisas, escrito em planos divinos. Esse desfecho irrevogável poderia ser compreendido dentro da aceitação de que a guerra e as práticas de violência existem como algo natural e espontâneo, que independem da vontade de todos: o *estado de lei da guerra*. “O que tivesse de ser, somente sendo. Não era nem o Hermógenes, era um estado de lei, nem dele não era, eu cumpria, todos cumpriam” (GSV, 2001, p. 225). Nem mesmo ao Hermógenes, como mal personificado, poderia ser atribuída a incompreensível e decisiva energia que conduzia à guerra e à violência extrema de seu contexto.

Logo no início da narrativa, Riobaldo descreve o Paredão⁴⁴ (por certo, anos após a batalha que marcou a vida do narrador). Essa descrição antecipa o final da história que o romance constrói passo a passo em detalhes e reflexões. Após a horrível batalha, o Paredão transformara-se em uma vila fantasma, de certo modo amaldiçoada por servir de palco para uma cena tão crucial e horrenda, “orquestrada pelo demônio”. Aquele lugar encerrava a carreira de jagunço de Riobaldo e marcava o início de uma vida, por um lado, satisfatória – uma vez que após as glórias de chefe, o narrador se estabelecerá como fazendeiro –, mas, por outro lado, uma vida penitente pela ausência de Diadorim, o “amor de ouro” do narrador.

Na narrativa em labirinto, volta e meia, os desfechos são apresentados ao leitor antes que a tessitura do significado desses momentos tenha sido produzida. É o que acontece com o verso repetido ao longo do livro – “O diabo na rua, no meio do redemoinho...” – que só fará sentido ao final do texto, com a terrível cena da batalha no Paredão. Mas na memória de Riobaldo, que é a inteira fonte da matéria da narrativa, todas as coisas já estão postas e existem a um só tempo, imutáveis. Havendo um destino escrito, é como se esse mesmo lugar alcançasse, de uma só vez, toda a conjuntura do tempo, de passado a futuro, pronto, como o todo da história, que envolve desde o encontro com o *menino* até os acontecimentos terríveis daquela última batalha. Dentro da visão mítica trabalhada no discurso do romance, a implacabilidade do destino impõe: o que não aconteceu é porque era impossível.

Eis a compreensão que consolida a condição de alienação dos heróis jagunços. Temos visto anteriormente que justificar as próprias derrotas ou êxitos a partir de uma aceitação de que o destino do homem é imutável (um projeto divino) pode ser tanto uma forma de os culpados tentarem se omitir de suas responsabilidades, quanto um meio de os exitosos sublimarem a própria grandeza (uma vez que essa teria participação da vontade dos deuses). Desse modo, brutos criminosos, tanto quanto suas vítimas, podem ser apresentados como reféns

⁴⁴ O Paredão é o nome da pequena vila onde a batalha final contra o traidor Hermógenes resulta na morte trágica de Diadorim. Cf. GSV, 2001, p. 595.

da história – e da vida –, como se “não estivessem cumprindo mais do que uma fatalidade, como criaturas ingênuas e sem autonomia, digladiando entre si e realizando os seus destinos” (RONCARI, 2004, p. 44).

A alienação instaura-se a partir da incapacidade (ou fuga) de compreender que o destino nada mais é do que o resultado da ação de um grupo, produzida dentro de um contexto amplo, dependente do ânimo de um coletivo e de um conjunto de circunstâncias. Se para o homem, em dado momento, nem as escolhas, nem o poder individual de operar mudanças são mais possíveis, isso ocorre porque os efeitos de ações mais potentes, de um grupo dominante, já foram estabelecidos. Como definiu Hegel acerca da épica, é apenas nesse sentido que o destino pode se estabelecer:

[...] o destino é feito, e esta potência das circunstâncias que impõe ao feito sua forma individual, concede ao homem o seu destino, determina o desenlace de suas ações, é o imperar propriamente dito do destino. O que ocorre pertence a si mesmo, é assim e ocorre necessariamente (HEGEL, 2004, p. 116).

Todavia, compreendendo que a visão do mundo através do mito tem condições de explorar os exatos sentidos a serem trabalhados pela obra, o romance pode dar-se ao luxo de apresentar, em dados momentos, esse homem feito títere dos deuses, e usar expressões aparentemente inconcebíveis como a “inocência de uma maldade” e o “guerrear em paz” (GSV, 2001, p. 250). O narrador pode encarar a violência como se fosse um bem: “adivinhei a valia da maldade deles” (GSV, 2001, p. 460). Pode, em dado momento, entender o ódio como algo bom⁴⁵ e apresentar de forma positiva um personagem como Sô Candelário, cujo único objetivo é que a guerra não termine, porque a guerra, para ele é um refúgio de uma vida condenada⁴⁶. Entretanto, se, para os personagens do romance, prevalece o aspecto alienante, para o romancista, essas afirmações são colocadas como contraponto em um jogo retórico dentro do romance e serão confrontadas no decorrer da narrativa. “Com Riobaldo situado no meio dos jagunços, o romance nos faz experimentar aquela ilusão, para aos poucos desmontá-la – um processo mental que o gênero ficcional sabe expressar com qualidade superior” (BOLLE, 2004, p. 293).

Superado o furor da exaltação narrativa e voltando à análise dos fatos em sua coerência, tal qual o exemplo de Sô Candelário, vemos que qualquer forma de justificar a

⁴⁵ “Se o ódio, só, era que dava a ela a certeza de si, o ódio então era bom, na razão desse sentido: que às vezes e feito uma esperança já completada” (GSV, 2001, p. 534).

⁴⁶ Sô Candelário é um personagem que sofre de lepra, portanto está condenado a uma morte lenta e miserável. Para ele, buscar a morte no meio da luta é a única forma de escapar de um destino tão indigno.

violência está sempre relacionada a uma busca, no fundo, individual. “Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: por isso guerreava” (GSV, 2001, p. 33). Importa, sobretudo aos líderes, a procura por fama e glória, a afirmação do caráter dos grandes chefes, ou ainda, a exemplo da conduta de Riobaldo, a conquista dos dois poderes do sertão (a bravura e o latifúndio). O coletivo só importa enquanto “braços d’armas”, enquanto agrupamento que garante o poder a um líder, a partir do grau de ousadia das façanhas⁴⁷.

Inicialmente deslumbrado pela nobreza dos guerreiros jagunços, com o tempo, o velho Riobaldo desfaz-se do idealismo, seduz-se por outro tipo de nobreza, que consiste na propriedade, e termina por se alojar no sistema da elite. “Fazendeiro-mór é sujeito de terra definitivo” mas “jagunço não passa de ser homem muito provisório” (GSV, 2001, p. 429), eis a lição aprendida após o encontro com seô Habão. Vale lembrar que tal encontro é definitivo para que o narrador finalmente decida-se por efetivar o *pacto*, gesto solitário, egoísta, que será fundamental para as conquistas pessoais de Riobaldo. “Aos problemas graves de seu mundo, Riobaldo responde com a transcendência individualista – conquista de vantagens para a vida privada” (CORPAS, 2015, p. 149). Não existe, portanto, na luta do jagunço, nenhuma busca que se estenda em benefícios para o povo, como Zé Bebelo quer fazer acreditar ou como Riobaldo demonstra em seus lampejos de boa vontade.

A crítica de Willi Bolle detém-se largamente sobre a questão da idealização da violência presente no discurso de Riobaldo: o “discurso dissimulado do poder”. A violência institucionalizada camufla-se a partir de idealizações em figuras míticas e, com isso, cria um caminho para a legitimação da barbárie, reproduzindo “o discurso essencialmente mitificador e dissimulador das estruturas de dominação” (BOLLE, 2004, p. 139). Os jagunços acreditam que combatem um inimigo real, externo, o *Governo*, quando, na verdade, “os potentados do sertão são os mesmos que mandam no governo das cidades, do estado e do país” (BOLLE, 2004, p. 136).

Parte da alegoria identificada por Bolle encontra como ponto crucial os efeitos desencadeados pelo pacto, que leva o narrador a estabelecer um trato com os demais, seus iguais, sendo que, todavia, apenas um, o pactário, daria as ordens. De acordo com o crítico, assim se manifestou a ideologia republicana combatida pelos conservadores, pois vislumbrava a igualdade entre quem cria as leis e aqueles que as obedecem. Para Bolle (2004, p. 285), a

⁴⁷ O romance faz referência a um certo Andalécio e seu aliado Antonho Dó, como vultos célebres do passado. Entre suas façanhas estava a reunião de cerca de mil homens que investiram contra os bravos moradores de São Francisco. Foram obrigados a recuar, mas Andalécio retorna para se vingar contra Major Alcides Amaral, por quem havia sido humilhado tendo os grandes bigodes cortados. Cf. GSV, 2001, p. 182.

função político-ideológica do sistema jagunço “consiste precisamente em mascarar o antagonismo entre senhores e servos” uma vez que os valentões acreditam partilhar o poder no sertão. No “sistema jagunço”, os talentos guerreiros e a disposição para a violência, a vasão dada aos instintos criminosos, a possibilidade de usar a força dentro de um agrupamento que segue um código próprio, coloca aquele grupo de bravos – que em sua grande maioria provém da mais pura miséria e exclusão – sob a ilusão de superioridade e liberdade.

Riobaldo descreve, muitas vezes até mesmo em um tom de nostalgia, a dinâmica dentro do bando, fazendo referências à camaradagem, ao vagar livre pelo sertão, ao clima de festa que por vezes se instaurava no ânimo do todos. “Dando o dia, de repente, Zé Bebelo determinou que tudo e tudo fosse pronto, para a remarcha em exercícios, como geral. Só por festa” (GSV, 2001, p. 110). As boas conversas, momentos lúdicos, horas de ócio e alegria também fazem parte das boas lembranças do narrador sobre seus antigos companheiros.

Cabralhada. Tiba. De boa entrada, ao que me gasturei, no vendo. Aqueles eram mais de cento e meio, sofreúdos, que todos, curtidos no jangunclear, rafaméia, mera gente. Azombado, que primeiro até fiquei, mas daí quis assunção, achei cômodo. [...] A situação nossa era de guerra. Mesmo com isso, a peito pronto, ninguém se perturbou com perigos de tanta gravidade. Se vivia numa jóvia, medindo mãos, em vavavá e conversa de festa, tomando tempo. Aqueles não desamotinavam. A ajunta ali, assim, de tantos atrás do ar, na vagagem: manga de homens, por zanzar ou estar à-tôa, ou para formar rodas; ou uns dormindo, como boa malha; outros deitados no chão sem dormir – só aboboravam. [...] Andando que sentados, jogando jogos, ferrando queda de braço, assoando nariz, mascando fumo forte e cuspidando longe, e pitando, picando ou dedilhando fumo no covão da mão, com muita demora; o mais, sempre no proseio. (GSV, 2001, p. 179).

O livre vagar e o ócio, a traquinagem, numa medida que não parece possível entre os plebeus em sua lida diária pela sobrevivência no trabalho com a lavoura, envolvem ainda mais o espírito jagunço com a ilusão de liberdade. Por outro lado, o próprio narrador, em outros momentos no romance, disserta acerca do “destino preso” do jagunço – “Eu queria minha vida própria, por meu querer governada” (GSV, 2001, p. 370) – ou acerca do *estado de lei da guerra*, uma disposição geral ligada aos códigos de honra, que e permitia aprisionar o jagunço àquela inércia tamanha.

É o romance que consegue fazer o leitor experimentar dessa mesma ilusão, para depois, ao lado do narrador, perceber a farsa: o jagunço é “braços d’armas”, é também força de trabalho que serve à elite. Entender o conceito de “jagunço”, o modelo de criação e organização dos bandos e exércitos particulares é indispensável para o conhecimento da violência na história da nação e na instauração dos poderes constituídos. “Na verdade, os chefes se aproveitam da

mão-de-obra dos sem posse para satisfazer seus interesses particulares, que são dissimulados. De forma geral, o sistema jagunço serve para encobrir os problemas sociais” (BOLLE, 2004, p. 180).

Os jagunços mantinham-se alheios ao que seria o produto último das próprias ações.

Aqui, não aparecem diretamente na ação, e pouco nas referências, os políticos que manobram o jagunço, nem os soldados que o perseguem [...] Do mesmo modo, alude aos “grandes”, os chefões “da nossa amizade”, os manipuladores de votos, dispensadores de problemas, donos da vasta propriedade, sem que eles jamais apareçam diretamente. (CANDIDO, 1995, p. 166).

Os jagunços desconheciam ou não raciocinavam sobre como eram manipulados ou sobre a que fim levariam as façanhas de valentões bandoleiros. A maioria voltaria aos campos de trabalho, passariam a mendigos andarilhos ou encontraria uma morte precoce. Contudo, se a violência afeta de forma tão trágica os jagunços que, ainda que perifericamente terminam participando do jogo pelo poder, muito mais agredida e perdedora encontrava-se a plebe rural, em total desvalia.

O curioso no *estado de lei* (da guerra ou da violência) colocado por Riobaldo é que existe no romance a sugestão de que os jagunços, sobretudo os grandes chefes, estariam destinados a se debaterem, a cumprirem destinos trágicos, fundamentados no bem ou no mal – como em um “teatro dirigido” para e pelos os deuses – mas não existe um discurso que transcorra sobre a predestinação dos miseráveis. Para os jagunços estava traçada sua sina; uma força superior mantinha-os aprisionados a ela. Mas o romance não apresenta as vítimas menores – entregues à miséria resultante da violência institucionalizada – como sujeitos levados em conta por qualquer instância divina ou força transcendente. Em outras palavras, jagunço cumpre a vontade dos deuses, estão a serviço deles, mas a plebe rural apenas segue em total desamparo, sem qualquer direção em suas vidas.

Essa visão mistificadora, ligada à bravura dos jagunços e seus destinos é do interesse do viés épico que temos observado no romance. A bruta realidade cotidiana e histórica, o “retrato da nação”, por outro lado, reside no drama vivido pelo povo, sem heroísmo, alvo último das disputas sangrentas, saqueados, amedrontados, entregues à penúria, sem que entrassem para a conta de ninguém, ou ao menos pudessem provocar a visão de si mesmos na forma romantizada. Como o próprio Riobaldo observa, trata-se de uma vida sem as fantasias do narrar, sem “floreados”, porque “quem mói no asp’ro, não fantasêia” (GSV, 2001, p. 26). Mas possuem uma ilusão com a qual se apegar. São pagos, em moeda e em glória, por um trabalho que está entre a lei e o crime. Além disso, enxergam o futuro como a possibilidade de

um glorioso cumprimento de um dever cósmico. É sobre a grande plebe rural, as "criaturas de toda proteção apartadas" (GSV, 2001, p. 431) que verdadeiramente recaem os danos máximos da violência e da desigualdade. Para eles não é dado o direito sobre os despojos da guerra, não é permitido sequer um ensaio de dignidade.

Vemos que o discurso alienante sobre a violência existe no mundo sertão real, factível, que é o conteúdo da narrativa. A ilusão da liberdade atribuída ao homem portador de armas; a crença de que as batalhas glorificam seus heróis; a desconexão, por parte dos grupos de jagunços, de uma consciência política acerca do próprio papel, todos esses elementos adentram à narrativa literária, onde são reconstruídos e suas verdades rediscutidas, colocadas sob suspeição.

Aqui, novamente, o mito como redução estrutural de algo complexo cabe com perfeita adequação. A astúcia e dissimulação do diabo está para a astúcia e dissimulação das estruturas do poder que comandam a sociedade. Como um espírito do mal que volta para cobrar a alma de alguém, a violência não passa sem efeitos destrutivos em sua conclusão. O real destino dos valentes jagunços é a morte, a servidão ou a mendicância, como Riobaldo relata já no início da história.: "[...] muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola" (GSV, 2001, p. 42). Mesmo o apadrinhado pelo demônio, que não sofreria com a morte precoce ou com a miséria, teria muito o que pagar. Diadorim é a alma de Riobaldo, sua essência lírica, cobrada na batalha do Paredão. Antes disso, o chefe Urutú-Branco mostra-se embriagado com êxtase pelo poder, sentindo-se o "rei dos homens", tendo nas mãos o "brinquedo do mundo". A cobrança feita pelo diabo – como se viesse no redemoinho, no meio da rua, arrebatando a pessoa mais importante da vida de Riobaldo – é o momento em que se desfaz a euforia da ânsia pelo poder. Morta Diadorim, finda-se a história, o impulso narrativo e a motivação épica, restando "apenas o mundo desencantado" (CORPAS, 2015, p. 196). Para Riobaldo, a vitória coincidia com uma terrível derrota.

A obra literária funciona como um lugar para a crítica à violência ligada à desigualdade e ao atraso de um mundo como o sertão. Willi Bolle coloca como central em sua análise a "relação entre o discurso da jagunçagem como instituição e o discurso mediador do narrador rosiano, que faz parte desta estrutura, ao mesmo tempo em que se distancia criticamente dela" (Bolle, 2004, p.124). Esse distanciamento encontra-se no movimento de "desidealização" que ocorre na segunda parte do monólogo: a passagem de uma visão entregue às expectativas com relação a grandes aventuras e conquistas para uma visão desencantada e

prosaica⁴⁸. Nessa segunda parte, o personagem migra de um mundo épico para a aceitação da vida “sem floreados”, porque “no real da vida as coisas acabam com menos formato, nem acabam” (GSV, 2001, p. 101).

Analisar o romance como uma crítica à violência da estrutura social parece relativamente simples dadas as evidências postas pela obra. Mas um problema muito mais complexo e inquietante sobre a relação da violência com a arte existe quando a energia desta violência adentra ao nível do trabalho artístico, à forma. Mesmo ao denunciar, repudiar ou lamentar o imperar da violência no sertão de Riobaldo, a forma literária se apropria desse conteúdo – a violência – para conferir força ao discurso e ao impacto da obra. É precisamente esta apropriação que poderia criar um risco para a função artística: a obra literária como outro mecanismo de reprodução da mesma violência que pretende criticar. O mesmo exercício de denúncia feito pelo romance funcionaria também como um processo de desfrute do horror. Seria possível que, com isso, a alienação chegasse ao nível da forma, e corresse esse lugar elevado da obra artística, ameaçando a premissa Lukacsiana sobre a “missão desfeticchizadora”⁴⁹ da arte?

3.4 Os riscos de celebração

[...] e ele estava com tanta raiva, que tudo quanto falava ficava sendo verdade.

[Riobaldo Tatarana]

Como central no romance de Guimarães Rosa, quer seja na forma da ação que se opõe a injustiças, quer seja na expressão da crueldade do homem em busca pelo poder, a violência reserva uma importância estratégica para o alcance estético desejado pela obra. Essa mesma violência, uma vez estruturante do romance, manifesta-se intensa e abundante no

⁴⁸ Cf. Bolle, 2004, p. 12.

⁴⁹ Em sua *Estética*, Lukács dedicou um capítulo ao qual intitulou “missão desfeticchizadora da arte”. No processo fetichizador, a relação entre homens frequentemente se apresenta como relação entre coisas, e a *aparência* da vida prevalece sobre a *essência*, ou seja, os profundos significados humanos não deformados, o universal. Segundo o filósofo húngaro, no mundo estranhado, fetichizado, a arte é uma necessidade porque proporciona uma tomada de partido em nome da realidade, da essência das ações humanas. Quando o artista capta a totalidade da vida, ele capta essa tensão entre essência e aparência. Para Lukács, a arte “se trata de dissolver fetiches o complexos fetichizados que aparecem em el curso de la evolución e la humanidad y obran tanto en la práctica de la cotidianidad cuanto en la ciencia y la filosofía, de devolver a las relaciones objetivas el lugar que les corresponde en la estampa cósmica de los hombres, y de restablecer, así la importancia del hombre, deprimida por aquellas deformaciones. [...] el arte auténtico tiene por su esencia una tendencia desfeticchizadora – en el sentido antes dicho –, la que no puede renunciar bajo pena de autodisolverse.”(LUKÁCS, 1966, p. 383).

conteúdo, mas termina por se estender também até a forma. Em seu composto de gêneros, o romance emprega as características da épica e do romance de cavalaria, gêneros constituídos com base em feitos violentos, que demonstram alta capacidade de explorar os sentidos do interlocutor, dada a forte energia comunicativa que contém os relatos sobre a barbárie. Trata-se do “interesse” colocado por Hegel, que podemos traduzir aqui como “significado”, ou seja, quando da desestabilidade causada pelo movimento da violência, parece haver mais sentido em tais fatos do que na rotina do cotidiano pacífico. A essência do drama humano é o sofrimento, que traz consigo uma sobrecarga de significado decisiva para a atenção do leitor e conjuga obrigatoriamente o conflito subjetivo com a violência do mundo circundante do sujeito.

Em texto crítico sobre realismo literário e violência, *Cena do Crime*, Karl Erik Schollhammer (2013) discute o fascínio que a violência parece exercer sobre a literatura. É possível identificar uma afinidade entre literatura e cena do crime, pois a violência proporciona um “diálogo com o enigma humano em seu sentido profundo, excessivo e inaugural” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 23). O crítico também aponta para a necessidade de haver uma distinção entre os tipos de violência – “repressora e autoritária ou rebelde e libertadora” (Ibidem, p. 106) – mas, sobretudo, observa as manifestações da violência na representação, ou seja, como parte da forma artística. Sob essa perspectiva, a literatura comporta-se como um movimento de ruptura, que se mostra transgressor e que pode “produzir um efeito contundente de choque com um desenlace semelhante à experiência catártica de purificações das emoções por terror e piedade” (Ibidem, p. 107).

É precisamente a potencialização do efeito catártico da obra literária que parece o objetivo último da violência como objeto estético. Aristóteles foi o primeiro a reconhecer essa espécie de satisfação gerada pela arte quando está em jogo a morte ou atos capazes de aterrorizar o homem. Por meio da imitação de tais fatos, “[...] o poeta deve nos proporcionar o prazer de sentir compaixão ou temor” (ARISTÓTELES, cap. XIV) e a catarse então é descrita como o processo de purgação, ou purificação do medo e da piedade.

Os escritos de Lukács (1966), que consideram a arte como concessora de um sentido superior para vida através de um caráter antropomorfizador e desfetichizador⁵⁰, também apresentam a importância da catarse em sua ligação com os fatos da vida e do cotidiano. De acordo com Lukács, o contato com a obra de arte, ou a vivência receptiva da forma artística,

⁵⁰ “[...] dentro de los límites de lo en cada caso posible histórico-socialmente – en la auténtica práctica artística se expresa una tendencia espontánea desfetichizadora, la cual tende a no reconocer más que el mundo externo real, de existencia objetiva, y a disolver en él las representaciones fetichísticamente proyectadas, a representarlas en su realidad” (LUKÁCS, 1966, p. 384)..

altera a relação do homem com o mundo no sentido de elevar a humanidade do sujeito. Antes desse contato, o homem apresenta-se em sua forma primitiva, capaz apenas de organizar os próprios sentidos para sobreviver. Mas o processo catártico é responsável pela transformação desse “homem inteiro” em “homem inteiramente”, ou seja, capaz de experimentar o processo desfeticizador, de desenvolver os sentidos e passar a perceber a essência das coisas. Lukács refere-se à *catarse* como um critério decisivo para a perfeição da obra de arte e determinante para a essa função importante da arte, “de la naturaleza del Después de su efecto, de su difusión en la vida, de la vuelta del hombre entero a la vida, luego de haberse entregado enteramente al efecto de una obra de arte y haber vivido la conmoción catártica”. (LUKÁCS, 1966, p. 518).

Essa “essência das coisas” estaria ligada a uma consciência do homem acerca do pertencimento a uma genericidade, ao universal. Miguel Vedda (2014, p. 280) coloca o problema da seguinte forma:

Porém, ainda que talvez não de modo tão manifesto como na narrativa épica, em toda arte e literatura se observa essa capacidade para captar os fundamentos da vida social; e aí reside a eficácia desfeticizadora da obra estética, a aptidão desta para elevar-se acima das estruturas coisificadas da vida corrente: na práxis cotidiana o seres humanos experimentam de um modo imediato relações sociais como as familiares, de clã, de casta, de tribo, de classe ou de nação; mas não conseguem conceber a humanidade como união de toda espécie.

Fora do contato com a arte e apenas na imersão da vida prática não poderia ocorrer tal tomada de consciência. A *catarse* é o efeito da obra de arte sobre o leitor, fazendo-o perceber o mundo de forma diferente, modificando-o no sentido de um avanço na própria humanidade. Para Lukács, através da arte o homem pode abrir uma percepção que não costuma existir em uma relação direta com o mundo natural, objetivo. A *catarse* seria o centro desse processo desfeticizador.

En lo inmediato se mezcla a la conmoción del receptor por lo nuevo que desencadena en él cada obra individual un sentimiento concomitante negativo, un pesar, una especie de vergenza por no haber percibido nunca en la realidad, en la propia vida, lo que tan “naturalmente” se ofrece en la conformación artística. (LUKÁCS, 1966, p. 507).

Para o filósofo húngaro, enquanto componente do reflexo da realidade, a *catarse* parte de um processo brutal e sem nexos até a inteligibilidade, quando o sofrimento (*pathos*) reverte-se de significado, de sentido para a existência. A relação da arte com a violência pode ser compreendida dentro desse pressuposto, ou seja, a necessidade de movimentar a existência através do *pathos*, para desse movimento extrair os significados para a vida, a busca de um

novo conhecimento. Esse processo só se torna possível na medida em que a arte propõe uma íntima ligação com a vida cotidiana.

Hay que partir ante todo de que cada catarsis estética es un reflejo concentrado y conscientemente producido de commociones cuyo original puede siempre hallarse en la vida misma, aunque en ella, cierto, en nacimiento espontáneo del discurso de las acciones y los acontecimientos”. (LUKÁCS, 1966, p. 509).

Contudo, essa proximidade com o cotidiano é relativa e momentânea. O movimento oposto, ou seja, o distanciamento da realidade objetiva também é necessário e ocorre no momento em que o leitor se entrega a outra realidade apresentada pela obra, uma realidade própria da forma literária. Ao avaliar a cena que não pertence ao mundo real, mas que tem uma verdade própria, ocorre o prazer estético. Por isso a representação da guerra torna-se agradável, porque trata-se de uma experiência que ocorre, não no ambiente factível, mas no lugar da arte, o que confere outro sentido ao mundo chamado real. A experiência estética, desse modo, ainda que perturbadora, pode tornar-se também prazerosa porque o leitor tem consciência de estar em face de uma imitação.

As diferentes formas como artista e receptor se relacionam com a obra literária estão precisamente no processo da catarse, de acordo com Lukács. Enquanto o artista parte do conteúdo para a forma, o receptor faz o movimento inverso, partindo da forma até o conteúdo, e assim ao conhecimento.

[...] el efecto de la obra procede por un camino inverso del proceso creador: éste lleva los contenidos vitales, estéticamente purificados y homogeneizados, a plenitud formal, a la identidad de contenido y forma, a la culminación del contenido en la forma concreta de la obra; aquél orienta al receptor en el mundo de la obra, con la ayuda del medio que subyace al sistema formal y lo posibilita.” (LUKÁCS, 1966, p. 492).

A catarse age no sentido de movimentar a subjetividade do receptor, ativando novos conteúdos para os quais seus sentimentos (do receptor) passam a se voltar, em novas direções.

Resgatando Kant, para quem o prazer estético existe indiferentemente do conteúdo da obra, Schollhammer ressalta que essa indiferença possibilitaria ou justificaria o fato de haver prazer estético na violência: “Se o prazer estético do belo não depende do conteúdo, até a execução de um crime, um assassinato, pode ser objeto de um juízo estético” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 13).

Entretanto, embora para Lukács, uma das características predominantes do estético seja essa “absoluta identidade do conteúdo com a forma”⁵¹, o filósofo privilegia o conteúdo,

⁵¹ Cf. Lukács, 1966, p. 518.

sempre ressaltando a importância do mundo objetivo, das “relações agudas do homem com seu entorno” (LUKÁCS, 1966, p. 508, tradução nossa). É preciso ressaltar, contudo, que essa prioridade do conteúdo não significa diminuir a importância da forma, pelo contrário, mas deve torná-la ainda mais relevante e viva. É a forma trabalhada pelos grandes artistas que evidencia a relevância do conteúdo para o homem.

Diferentemente da estética, que oferece o conhecimento do mundo (e de seus conteúdos) a partir do espelhamento da forma, a ética centra-se em um ponto de vista afastado das fabulações do belo. Propondo uma relação da ética com a arte, Lukács resalta que o caráter exaltado, emotivo, entusiasmado da catarse – “*conmociones catárticas*” (LUKÁCS, 1966, p. 510) – ainda que sincero e profundo em significado, frequentemente torna-se alvo de desconfiança por parte do comportamento ético. A ética seria a conduta efetiva e ação, diretamente ligada às práticas sociais e ao mundo objetivo, enquanto a catarse ocorre no plano subjetivo por ser vivência sensível e emocional, desencadeada por um tipo de reflexo da realidade. Na ação ética, o singular é superado e dá lugar ao universal, à universalidade, numa tentativa de conhecer o mundo objetivo tal como é. Hierarquicamente superior, uma vez que está mais diretamente ligada ao mundo objetivo, a ética tende a resistir ao entusiasmo da arte e aos “*heroísmos precipitados*” (LUKÁCS, 1966, p. 510) que são desencadeados pela catarse.

Relacionado a esse aspecto “entusiasta” da catarse, Lukács reconhece que, dentre tantos pontos de vista, ela pode ser detentora de certos aspectos negativos ou profundamente problemáticos sempre que em face de uma discussão que envolve a ética. É possível que exista, independente da intenção do autor, um caminho eticamente controverso quando a obra de arte apresenta um efeito intenso e violento, “[...] con lo que la catarsis se desvía por caminos moralmente oblicuos y poco satisfactorios” (LUKÁCS, 1966, p. 511). Os resultados de tais efeitos podem chegar a uma “*negatividade moral*” (Ibidem, p. 510, tradução nossa) o que se faria a partir da “*subversão dos sentimentos, quando uma coisa fundada no desprazer, como o medo e a piedade, conduz ao prazer*” (NETO, 2011, p. 40).

Em sua ligação com a realidade histórica, através do efeito catártico, a arte pode transformar o que é estritamente negativo, a violência, em algo que se expressa através do belo ou do desejável. Como exemplo, Lukács cita a influência da figura de Napoleão Bonaparte em personagens como Raskolnikov, de Dostoiévski⁵².

A partir dessa observação cabe a discussão do problema da violência enquanto estruturante de uma narrativa, como é o caso do romance estudado nessa tese. Haveria

⁵² Cf. Lukács, 1966, p 511.

possibilidades de tal efeito intencionalmente “terrificante, e revelador do mal” (LUKÁCS, 1966, p. 511, tradução nossa), de algum modo, evidenciar uma contradição com o efeito desfeticizador que encaminha o homem no avanço de sua humanidade? A forma artística poderia estar alheia ao fato de que, de certo modo, ela também pode estar a reproduzir os efeitos da mesma violência contra a qual se contrapõe?

A relação entre arte e violência tem sido discutida dentro de uma abordagem delicada, que põe sob suspeita determinados discursos da crítica e da tradição literária em que parece haver um salvo conduto para a aceitação ou exaltação das práticas violentas. Explorar a força comunicativa da violência poderia levar a um lugar indefinido, que vai desde o compromisso com a realidade do mundo em que vivem os personagens até a uma espécie de celebração dessa mesma violência por parte do discurso da arte.

No extenso compêndio literário de Mário Praz⁵³ está apresentada, dentro de uma vasta tradição na literatura, essa predileção pelos assuntos ligados à opressão e destruição do homem, ao “fascínio da corrupção”. Praz usa uma série de termos que, de modo paradoxal, colocam a violência dentro de uma condição de sedução apresentada pela obra literária: “o tempestuoso encanto do terror” (PRAZ, 1996, p. 44), o horror e exaltação da crueldade na épica⁵⁴, à “energia heroica” na figura do demônio⁵⁵, ao “prazer nefasto da escrita acerca da crueldade” (PRAZ, 1996, p. 101).

Quando a narrativa denuncia, de forma perplexa, o sinistro prazer que alguns personagens possuem na destruição ou sofrimento dos semelhantes, esse gesto literário convoca autor e leitor a compactuarem dedicadamente de uma só contemplação estarecida. Parece o mesmo estarecimento provocado por uma cena de reencontro amoroso, uma grande superação ou qualquer outro assunto muito significativo para a vida. Se é possível dizer que realmente existe um alto prazer estético nos relatos literários sobre a violência, algo precisa ser discutido e quem sabe combatido, afim de que o discurso sobre a violência não crie com a arte uma aliança indesejável.

É sobre tal assunto que Jaime Ginzburg (2017), autor de *Crítica em tempos de violência*, tem dedicado seus textos críticos. Um chamado à reflexão sobre a relação da violência com a literatura ocorre em todo o conjunto de ensaios do livro, aparecendo de modo mais acentuado em *Violência e forma em Hegel e Adorno*. Neste artigo, Ginzburg propõe uma

⁵³ *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. (PRAZ, 1996).

⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p. 53.

⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 73.

leitura de Hegel e Adorno, contrapondo os dois autores a partir da forma como cada um aborda a relação da violência com a arte. Ginzburg denomina “violência legitimada” a abordagem de Hegel e “violência catastrófica” a de Adorno.

Com destaque para a ação épica, existe na estética de Hegel uma aceitação da violência como algo positivo dentro da literatura. Ginzburg observa que, para Hegel, a crueldade nas ações dos heróis das epopeias possui um valor seguramente afirmativo, pois a epopeia resume na figura do herói os valores da nação, e um herói superior representaria uma nação superior. Nisso reside a “necessidade”, *aquilo que deveria acontecer*, a justificativa imanente para os acontecimentos, que seriam organizados no sentido de um destino.

Há legitimidade na violência. Ela está incluída nesse destino. O herói épico não deveria ser culpado moralmente por agredir ou matar, em épocas heroicas, pois, de acordo com Hegel, isso faz parte. A afirmação nacional se vale da crueldade, como na *Ilíada*, por exemplo, é necessária a cólera de Aquiles. Isso significa que há necessidade e violência na épica. Ela está legitimada como elemento constitutivo do gênero. Não incidentalmente: como componente decisivo para que o herói épico se defina, portanto como componente constitutivo. (GINZBURG, 2017, p. 72).

Removida a culpabilidade, restaria a aceitação de que a conduta do herói é adequada ao um caráter nobre e desejável. A violência, por si só, não representaria nenhum problema moral, pois seria o componente de uma força superior e elevada, digna de admiração. Desse modo, a crueldade do herói é apresentada como algo natural dentro de um comportamento nobre, ligado ao cumprimento de um dever (destino). “Hegel considera um personagem cruel ‘humanamente belo’ e não vê nisso nenhuma contradição lógica” (GINZBURG, 2017, p. 72).

Diferentemente de como o faz Hegel – e em parte Lukács –, para os quais até mesmo os elementos negativos passam a ser integrados em favor de “sínteses afirmativas”⁵⁶, a crítica de Adorno não está fundada em valores afirmativos da arte. “Em Adorno, não apenas a arte, mas nem a própria existência tem condições de receber uma síntese positiva” (Ibidem, p. 74).

A respeito de Adorno e sua forma de relacionar arte e violência, vale retomar o estudo de Ronaldo Lima Lins (1990). No contexto da violência no pós-guerra, deve ser considerada a força deformadora da atrocidade que resulta da experiência do trauma. Essa força alteraria a consciência, a sensibilidade, a disposição e capacidade humana para elaborar a arte⁵⁷. Os critérios considerados por Hegel ao propor uma homenagem da ação violenta na épica não

⁵⁶ Para Lukács, por exemplo, a catarse mostra-se, no geral, como um processo positivo, desejável, levando o homem a experimentar um estado de “disposições virtuosas”. Cf. Lukács, 1966, p. 508.

⁵⁷ Cf. Lins, 1990, p. 34.

podem ser aplicados ao mundo pós-guerra, onde a violação de princípios é marcante e a ética se constitui também da necessidade de combater tal horror. A crítica de Adorno, portanto, reconhece a presença da violência na arte, mas, diferentemente de Hegel, repele-a, sem gestos de tolerância ou exaltação, pois ali haveria “uma tensão incontornável, incompatível com qualquer justificativa” (GINZBURG, 2017, p. 84). Adorno propõe a incomunicabilidade, o silêncio como única forma eficaz ante *Auschwitz* porque todas as demais formas “acabam incorporadas pelo sistema que atacam (LINS, 1990, p. 34). Tentar combater o horror narrando o horror não seria possível ou funcionaria mal. “Na verdade, representar artisticamente a atrocidade, para protestar contra ela, está no princípio de violência que gera violência” (Ibidem, p. 33).

Em uma análise que aborda a presença da violência no cinema, com destaque para o cinema nacional do século XXI, Maria Rita Kehl (2015) preocupa-se com o mesmo problema, a saber, até que ponto o discurso sobre a violência na arte não manifesta um desfrute desta mesma violência. No texto *Imagens da violência e violência das Imagens*, a autora chama a atenção para o fato de haver uma ênfase demasiada dada a cenas de horror e ao “efeito problemático de se discutir a violência utilizando predominantemente as imagens da violência” (KEHL, 2015, p. 91). Entre os danos evidentes dessa exposição estaria a redução de sensibilidade às imagens, o aumento da tolerância emocional e uma tendência a naturalizar o comportamento agressivo e as cenas de barbárie. Os efeitos dessa exposição se manifestariam, de início, no formato de uma aversão, mas, com o passar do tempo, chegariam à indiferença até que, de indiferente, o receptor passaria a buscar ou ansiar pelo espetáculo de horrores. “[...] o efeito de ‘conscientização contra a violência’, se algum dia existiu, já foi substituído pelo efeito de gozo com a violência que pretende denunciar” (Ibidem, p. 91). O que se tem observado na recepção das obras que exploram a crueldade e o horror, é que esses elementos parecem euforicamente desejados pelo receptor, sob um profundo anseio, “um fascínio inconsciente pelos atos de violência” (Ibidem, p. 92). A forma artística coloca-se, desse modo sob o risco de conclamar a uma celebração, ou proporcionar esse gozo sinistro que anseia pelo impacto de tais imagens.

Voltando ao romance de Guimarães Rosa, vemos que a violência apresenta-se como força estruturante da obra, desde a forma com que aborda a barbárie, a exaltação épica da ação e dos heróis jagunços, passando pela instauração da miséria, chegando até o retrato da realidade histórica, quando o abandono político e o coronelismo mostram-se em uma relação íntima com a violência no sertão. Se a contemplação de tais imagens pode gerar atração ou repúdio, de nenhum modo esses sentimentos são amenos, mas ambos se inscrevem sob igual poder de

fascínio. Para Lukács, o prazer estético é possível porque o leitor tem consciência de estar em face de uma imitação. Mas como garantir que a catarse possa permanecer como aquele “processo positivo que leva a disposições virtuosas” e a arte possa seguir incorrupta em sua função contrária à alienação do homem, ainda que as obras artísticas dediquem tanta atenção ao grotesco e desumano gesto da crueldade?

Ginzburg repudia incisivamente o aspecto sinistro da exaltação à guerra em algumas manifestações literárias; não aceita o fato de que a beleza seja apreciada na experiência do sofrimento; rejeita o conteúdo anti-humano, o elogio à violência, a “infâmia” de tais manifestações e a grande ignomínia de sugerir que “a paz produz o tédio” (GINZBURG, 2017, p. 259).

Somente num mundo de profunda tensão e melancolia, ou seja, um mundo incorreto, a guerra poderia oferecer como saída o caminho da destruição ou autodestruição. “O sadismo constitui claramente uma manifestação de que a tolerância à existência é muito difícil” (Idem, p. 263). Existe, de acordo com Ginzburg, uma negação das potências da vida e sua positividade quando a obra de arte investe na sujeição ao sofrimento, na evidência das forças naturais sobre as humanas, na aceitação e gozo com a dor, no expresso desespero pelo sentimento de desamparo ante a ausência de uma proteção divina ou um plano transcendente. “O mal externo – a natureza assustadora, a ausência de um Deus protetor – e o mal interno – a dor, a tristeza – se associam, de modo que é inevitável” (Ibidem, p. 261).

Contudo, ao que parece, a crítica de Ginzburg segue ao lado do total desencantamento adorniano que considera a violência extrema do pós-guerra como destruidora da própria capacidade humana de, através da arte, protestar contra a barbárie. O romance de Guimarães Rosa refugia-se num tempo ainda não dado ao trauma da violência que direciona ao “silêncio da abstração” (LINS, 1990, p. 32), está ligado à conformação épica do arcaísmo medieval, recuado no tempo em busca da beleza que seria dilacerada nos ecos do pós-guerra. Aqui ainda é possível considerar um personagem cruel humanamente belo, como o faz Hegel, e a poesia ainda se permite dialogar com a “violência da honra” (SCHOLLAMMER, 2013, p. 114), mesmo que de modo problemático como temos visto.

Focando a problemática específica do romance, a relação entre prazer estético e violência, vemos que o esboço de uma solução para o problema só pode ser apresentado se considerarmos as confrontações ambíguas realizadas dentro da própria obra. Retornamos, nesse ponto, ao discurso sobre o princípio de reversibilidade do romance de Guimarães Rosa e às suas múltiplas posturas ao interpretar a violência no mundo sertão.

Para Ginzburg, existe dentro do universo poético uma impossibilidade de “reduzir a experiência da guerra a uma visão linear e coerente” (GINZBURG, 2017, p. 257). Ao analisar a representação da guerra e a imagem da morte na obra *Alma gaúcha* (1976) de Zeferino Brasil, ele observa a existência de um comportamento ambíguo com relação a aceitação da guerra: de um lado o romance rejeita-a, de outro a exalta.

A profunda ambivalência de que, em uma mesma página passemos rapidamente da definição da guerra como mal para o conceito de guerra santa, remete à formulação anteriormente citada em que o sujeito tem vontade de não distinguir o bem e o mal, o sofrimento e o prazer, o ser e o não ser. A vontade de cair em contradição faz com que o sujeito escape de julgamento moral. Reconhecer o horror da guerra – anseios, amarguras, incerteza, destruição – e em seguida justificá-la por um ideal coletivo, ver nela o mal e também o bem, é um modo de colocá-la acima do questionamento moral. (GINZBURG, 2017, p. 253).

Esse par dicotômico *rejeição* versus *exaltação* é precisamente o modelo usado por Guimarães Rosa na construção do pensamento de seu personagem narrador. Ginzburg refere-se ao desejo “de cair em contradição”, ou seja, um movimento proposital de revelar algo e desfazê-lo em seguida, não como um arrependimento, mas como estratégia para que o mesmo discurso não seja alvo de juízos moralizantes.

Podemos relacionar a crítica de Ginzburg à postura ambivalente do narrador de Guimarães Rosa. Contudo, tal ponto de vista talvez desconsidere o que existe de ambíguo (ou contraditório) independente de uma intenção autoral ou formal. Tomemos como exemplo, a história do chefe Medeiro Vaz⁵⁸, que resolve queimar a própria casa de fazenda, abandonar as terras para depois reunir um bando de jagunços – moços dos campos – e sair pelo sertão impondo “a justiça”. Riobaldo conta a história do grande chefe e explica os motivos de uma decisão tão radical: “tudo era morte e roubo, desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e espraizou nos gerais” (GSV, 2001, p.60). Ora, ele não percebe que descreve e condena a si mesmo e ao próprio bando, o idêntico “imundo de loucura”? Afinal, qual tipo de justiça Medeiro Vaz estava tão determinado a impor liderando um bando de brutos armados tão semelhantes aos que lhe tiraram a paz quando moço? Os jagunços guerreavam entre si, não para

⁵⁸“Quando moço, de antepassados de posses, ele recebera grande fazenda. Podia gerir e ficar estadonho. Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços [...] 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. No derradeiro, fez o fez – por suas mãos pôs fogo na casa-de-fazenda, fazendão sido de pai, avô, bisavô – espiou até os voêjo das cinzas [...] 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 a justiça. (GSV, 2001, p. 60).

evitar mortes, roubos ou estupros, nem como busca, mas como fuga de algo difícil de definir, algo mais assustador que a guerra. Em certos casos muitos deles fugiam apenas da miséria, mas em outros, talvez da descomunal solidão ante a ausência de sentido, a quase não existência no vasto, isolado e triste sertão. “Sempre, no gerais, é à pobreza, à tristeza” (GVS, 2001, p. 42).

No mundo de Riobaldo estão presentes bem e mal na sua forma “misturada”, assim como o certo e o incerto acerca de todos os juízos feitos sobre a atitude dos homens. A tensão resultante de tais incertezas é o que gera, tanto a angústia quanto o interesse em se buscar uma solução (ou o constante fracasso dessa busca). “Ao mesmo tempo, está presente na criação artística a perplexidade por uma incapacidade humana de decifrar o primeiro de todos os enigmas: o homem” (LINS, 1990, p. 31).

Tão grande enigma é, no fundo, o objeto único da representação artística e está colocado no centro das inquietações do narrador rosiano. O que faz do homem bom? A passividade ou a coragem (como afirma Diadorim)? O que faz do mundo correto? A luta ou a aceitação (em nome da manutenção da vida) das condições postas, ainda que em sua forma mais indigna? O que faz a beleza do romance? A violência provedora do poder ou o movimento revelador das essências humanas ligadas ao desejo de liberdade? É o conjunto de questões como essas e a dificuldade de suas respostas que provam a complexidade e relevância de uma forma literária não simplista, em constante busca por uma solução, em trânsito reflexivo e viva enquanto experiência capaz de alarmar os sentidos e o conhecimento.

A perplexidade pela incapacidade de decifrar o mundo e os homens está patente no discurso do narrador de *Grande sertão: veredas*, assim como a celebração da violência existe com abundância nos discursos do sertão não literário, o real. Se o romancista se apropria de tal conteúdo para o seu trabalho artístico, ele tampouco poderia excluir a aprovação feita pelo sertanejo acerca das brutalidades.

Miguel Vedita lembra a classificação proposta por Lukács acerca dos escritores modernos: “De um lado estão aqueles autores que situam no particular seu âmbito de trabalho específico, e somente no seio dessa particularidade se expressa o universal; de outro, aqueles que partem de uma ideia abstrata e dela ‘descendem’ até o particular para ilustrar aquela” (VEDITA, 2014, p. 286). Guimarães Rosa, certamente, integra o primeiro grupo. Entregue de forma apaixonada ao mundo sertão, é daquela rica matéria prima que o autor parte, de “caderneta cheia”, até o desenvolvimento da obra, esse estudo literário tão profundo.

Na medida em que um escritor se “confina” com suas figuras, permite que estas vivam de acordo com suas próprias leis de movimento, e não segundo os desejos do autor, na medida em que ele aprende com elas, aceita seus

destinos [...] expressa-se aqui artisticamente sua aprendizagem da realidade. (LUKÁCS, 2011, p. 171 apud VEDDA, 2014, p. 287)

Conhecendo a profissão, o comportamento e as andanças de Guimarães Rosa pelos sertões a partir dos escritos biográficos, é possível reconhecer o *doutor* interlocutor de Riobaldo como sendo, na verdade, uma autoimagem⁵⁹ do nosso escritor. Guimarães Rosa fez viagens pelo interior de Minas e da Bahia – percursos montado a cavalo, outros em um “jipe”⁶⁰ – sempre munido de sua caderneta, onde fazia constantes anotações. Os vaqueiros sabiam que teriam suas aventuras ou mesmo fatos corriqueiros transformados em belos textos pelo escritor. Gostavam de questionar sobre o que o “Rosa” escreveria acerca de um ou outro episódio.

O profundo interesse de Guimarães Rosa pelos temas do sertão consta dos relatos biográficos sobre o autor, como as cartas anexadas⁶¹ pela filha Vilma Guimarães Rosa ao livro *Relembraimentos*, no qual ela também ressalta a importância do afeto⁶² pela terra ligado à memória do escritor, à sua identidade com o sertão de Minas. Caçadas, rixas por terras, crimes, raptos de moças, pequenas intrigas envolvendo padres e famílias, descrição dos populares, das atividades lúdicas, pescarias, viagens dos caixeiros e ciganos, assuntos pitorescos ou notícias sobre a violência, tudo era apreciado com atenção. Para o autor, cada detalhe possuía um valor diretamente ligado à verossimilhança pretendida para compor seus escritos literários. “O

⁵⁹ Mônica Fernantes Rodrigues Gama (2013) estudou a representação autoral na obra rosiana, apontando essa relação indissolúvel entre autor e obra. “Uma estratégia textual que sugere a autorrepresentação autoral no interior dos textos diz respeito à escolha do tipo de atividade desenvolvida pelo narrador ou personagens. É o caso de narrativas sobre escritores, que insinuam a possibilidade de identificação do personagem ou do narrador com o autor [...]. O leitor pode identificar o autor em figuras internas da narrativa quando há um escritor-personagem, um escritor-narrador, ou um personagem que desenvolve alguma atividade semelhante à do escritor”. (GAMA, 2013, p. 220).

⁶⁰ Como está relatado pelo vaqueiro Zito, guia e companheiro do escritor durante viagens a lugares ermos, onde era preciso dormir no chão e se alimentar de forma quase precária. Cf. Ribeiro, 2017.

⁶¹ Uma dessas cartas descreve um grupo de homens montados, visto sob grande admiração no relato de Guimarães Rosa, os vaqueiros “encourados” – como a exibirem as extraordinárias “armaduras” de couro. A descrição parece um *insight* para o episódio do *juízo*, ocorrido na Fazenda Sempre-Verde, que reuniu um número incomum de homens, o inusitado fato de uma multidão no meio do sertão, um “mundo de gente, que fazia vulto” (GSV, 2001, p. 274). “O Passeio à Bahia, sim, esse foi notável. Em Caldas-do-Cipó, pude ver reunidos – espetáculo inédito, nos anais sertanejos e creio mesmo que em qualquer parte – cerca de 600 vaqueiros autênticos dos “encourados”: chapéu, guarda-peito, jaleco, gibão, calças, polainas, tudo de couro, couro de veado mateiro, cor de suçuarana. Como o senhor deve ter lido, lá compareceram vaqueiros de vários Estados, e de quase todos os municípios baianos onde há criação de gado do curraleiro (*pé-duro*) bravo das caatingas”. (ROSA, 1999, p. 204).

⁶² “Minas Gerais entrou em sua obra definitivamente depois que ele saiu de lá. A saudade fez-lhe a arte, fez-lhe a força. E *Sagarana* é ‘o predomínio do que não está presente’. A sua imaginação funcionava como a máquina do tempo, de H.G. Wells, projetando-se no desconhecido. Reais ou sonhados mundos. Depois, veio a reprojeta-lo no passado, no conhecido e vasto sertão, amado e inesquecido: Cordisburgo, Maquiné, Urucúia. Mugidos de bois. Vozes de vaqueiros. E as cores e os cheiros da terra, sensações em fragmentos nos seus relembraimentos, compondo o mosaico de uma obra mágica.” (ROSA, 1999, p. 73).

detalhe é muitas vezes de grande proveito, pois metido num texto dá impressão de realidade”. (ROSA, 1999, p. 207-208). Em outros momentos estão descritos episódios vivenciados pelo próprio autor, e que seriam transformados em contos⁶³.

Voltando ao romance, vemos que, na perspectiva do contador de histórias do sertão, também aparece aquela espécie de entrevistador. As interjeições de indagação, “Hein, hein?” (GSV, 2001, p. 27), e as falas sugestivas de alguma resposta para o *doutor* ou sobre as reações do mesmo – “Do demo?” (GSV, 2001, p. 24); “Explico ao senhor” (GSV, 2001, p. 25); “Eh, que se vai? Jájá? É que não” (GSV, 2001, p. 41) – estão dispersas ao longo do romance apenas para lembrar ao leitor que Riobaldo conversa com uma segunda pessoa, e não apenas consigo mesmo. Se o mundo precisa ser visto no romance a partir da janela dos olhos do sertanejo, nessa visão, o sujeito que pergunta e ouve não poderia faltar. Este último mantém-se em silêncio enquanto personagem, mas é, no fim, o dono de uma voz decisiva que reproduz o discurso direto do outro.

O *doutor* da cidade, interlocutor de Riobaldo veio em um “jipe”⁶⁴. Ao que parece também faz anotações e se mantém atento e interessado pelos assuntos do sertão. “Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, pra sortimento de conferir o que existe?” (GSV, 2001, p. 41). Temos dentro da obra uma clara imagem do próprio autor, que era médico e buscou o contato com os sertanejos, observando e ouvindo, “enchendo a caderneta” que organizaria de modo a criar uma das maiores realizações literárias da língua. Seu grande estudo seria Riobaldo, o sertão e a dor humana.

Sobre a dor e o enigma humano, voltamos à questão da violência apresentada pelo romance de Guimarães Rosa. Há na obra um realismo que se faz a partir desse “narrar de dentro”, e o autor permite que os sujeitos observados por ele (romancista), na forma de personagens, “vivam de acordo com suas próprias leis de movimento”. Desse movimento faz parte a aceitação de valores fundados na violência, que constrói a grandeza dos brutos e a relevância das narrativas. Como, a partir de uma entrega tão forte à realidade, que, em si, convive com formas de alienação, pode haver na obra um espaço real para o encontro com a essência humana e não a entrega àquela força alienante?

Por mais de duas páginas do livro, Riobaldo faz memória de cerca e 80 companheiros, recordando com certa nostalgia os nomes, apelidos, vícios e habilidades.⁶⁵ Eram

⁶³ Cf. Rosa, 1999, p. 334.

⁶⁴ Cf. GSV, 2001, p. 118.

⁶⁵ Cf. GSV, 2001, p. 334.

uma irmandade de brutos que viviam na fartura de mantimentos enquanto agravavam a terrível miséria em volta.

Ao que lá não faltava farta comida. Pelo que logo vi. Gêneros de bebidas boas. De donde vinha tudo, em redondezas tão pobrezinhas, a gente parando assim quase num deserto? E a munição, tanta, que nem precisaram da que tínhamos trazido, e que foi levada mais adiante, para os escondidos de Joca Ramiro, perto do arraial do Bró? E a jorna, para satisfazer àquela cabroeira vivente, que estavam ali em seu emprego de cargo? Ah, tinham roubado, saqueado muito, grassavam. A sebaça era a lavoura deles, falavam até em atacar grandes cidades. Foi ou não foi? (GSV, 2001, p. 182).

Eram as diversas formas de matar que os jagunços praticavam: ou com armas, ou com o medo, ou com a fome.

Contudo, a partir da elaboração de falas melancólicas, os jagunços são desenhados como heróis em tristes sinas de uma perdição não escolhida por eles: “A liberdade é assim, movimentação. E bastantes morreram, no final. Esse sertão, esta terra” (GSV, 2001, p. 336). Em outros momentos, surgem como pobres condenados, que pelo fato em si de estarem distantes de Deus, já eram merecedores de piedade. “Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia? Jagunço – criatura paga para crimes, impondo o sofrer no quieto arruado dos outros, matando e rouphilhando” (GSV, 2001, p. 236). Os jagunços eram feitos para os serviços do sertão, aprisionados dentro de uma vida errante, depois rejeitados e mortos, tanto quanto qualquer uma de suas vítimas. “O sertão me produziu, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca...” (GSV, 2001, p. 601). Riobaldo desperta, desse modo, empatia, tanto para si, quanto para esses saudosos e sofridos irmãos de batalha. Entretanto, importa perceber que a obra não se detém em tentativas de justificar as ações dos jagunços, mas ela investe, sobretudo, na tensão em torno da existência e do *ser* desse jagunço: tão livre quanto aprisionado, tão bandido quanto herói, a serviço tanto do bem quanto do mal. O jagunço é mais que apenas um assassino. O herói é menos que um exemplo a ser seguido. O sertão é esse inteiro movimento que induz, limita, subjuga e elimina os mais fracos naquele sistema de opressões.

É tentando buscar, junto com o narrador, as respostas para as constantes perguntas colocadas ao longo do romance, que o leitor pode se encontrar na obra, na medida em que existe um interesse pelas mesmas possíveis respostas. A obra literária termina por oferecer um formato para os pensamentos do leitor, ao mesmo tempo em que lhe possibilita rever antigas certezas, reformular-se, tornando-se mais sensível, mais perspicaz. “(...) o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fato que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (CANDIDO, 1995, p. 245). Temos aqui uma relação com a função da catarse colocada por

Lukács: um artista que, a partir dos conteúdos do mundo real, elabora a forma artística e um leitor que parte da forma até a inteligibilidade do conteúdo.

A empatia que se gera por um personagem, independentemente de sua postura moral dentro da obra, e a quebra com os juízos sobre bem e mal que, de modo automático, criaria uma condenação para as atitudes daqueles homens, deixam de existir como algo negativo, como uma possível contaminação do receptor da obra. Ao contrário, passam a funcionar como o despertar de uma consciência de si mesmo. Se esse leitor termina, não apenas tocado com a experiência de Riobaldo, mas incapaz de juízos precipitados acerca das atitudes daqueles transgressores que aparecem no romance, é porque, no fundo, esse leitor encontra imagens de si mesmo e de seu mundo no espelho que é a obra literária.

Todos nós *somos* Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar os problemas comuns da nossa humanidade, num sertão que é também o nosso espaço de vida. Se “o sertão é o mundo” [...], não é menos certo que o jagunço somos nós. (CANDIDO, 1995, p. 168).

A violência integra de modo determinante o grande movimento naquele mundo sertão a ser retomado pela obra literária. Está no indivíduo e no meio, faz parte das ações extraordinárias, mas também compõe o ordinário da vida. Existe em qualquer homem e por meio de suas reações, como uma potência sinistra para o mal. O romance ensina que ela pode seduzir, como o diabo o faz, mas que isso não é um problema do outro, é de um conjunto, que inclusive costuma celebrar o que devia lamentar. Podemos dizer que, num movimento inicial, o romance erigi-se na sua potência épica, para o qual a violência se desprende como a energia necessária para o combate, mas a história tende a esmorecer ante aos resultados dessa mesma energia, que é, no fundo, destrutiva. O jagunço comum pensava ser o forte, mas se desencanta ante a “força feia do sofrimento”. “A literatura devolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 1995, p. 249).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo multitemático de *Grande Sertão: veredas* permite estabelecer diversas chaves de leitura e uma infinidade de sínteses sobre tão variados assuntos. Um recorte que enfoca a violência na história da nação e a forma como é abordada pela obra torna indispensável que se traga para o centro do debate a questão do atraso cultural e da desigualdade.

Compreendendo a arte como “imitação e intervenção”⁶⁶ na realidade, temos no romance de Guimarães Rosa uma construção literária que se ergue a partir da história dos jagunços e, que, ao mesmo tempo, cria uma nova forma de enxergar esses homens.

O objeto da literatura enquanto arte – a palavra, o signo – já é em si figurativo (metafórico, metonímico, etc.), o que faz da literatura uma representação de diversas outras representações. O autor precisa orquestrar na unidade do romance esse turbilhão de significados cambiantes, altamente específicos, dependentes do lugar e do tempo em que os grupos humanos fazem uso de tais significados dentro da língua. Em *Grande Sertão: veredas* está ausente a mera tradução da linguagem do sertanejo para a formalidade tradicional da escrita, porque lançar mão da exata forma expressiva usada no sertão também se mostra necessário para um encontro mais direto entre leitor e narrador. Aproveitando a linguagem original dos personagens, além de experimentar possibilidades de expressão, o escritor anexa ao romance a identidade dos homens que pretende representar. De início, esse “choque de realidade” gera um estranhamento – principalmente se considerarmos leitores sem qualquer familiaridade com o universo rural – mas, depois, o que se pode observar é um leitor que identifica, ainda que a partir de uma linguagem tão estranha, a mesma lógica da violência, o mesmo homem cheio de conflitos, o exato sistema da desigualdade dentro da nação como um todo.

Temos visto como é presente entre os personagens do romance uma consciência acerca das próprias ações e feitos extraordinários enquanto potência de uma narrativa de interesse – “Hão de botar verso em feiral!” (GSV, 2001, p. 292). Para cada grande batalha haveria, além das narrativas de boca em boca pelo sertão, uma versão escrita, formalizada, poeticamente trabalhada. Isso funciona como um meio seguro de não apenas divulgar os fatos incomuns vividos na vastidão daqueles interiores do país, mas apresentar uma imagem da imponência dos jagunços, não interessando se tal imponência se mostra assustadora ou admirável. Ao tomar corpo no volumoso e estruturadíssimo romance de Guimarães Rosa, o mesmo objetivo tem uma

⁶⁶ Segundo Ronaldo Lima Lins. Cf. LINS, 1990, p. 29.

possibilidade de ser alcançado com muito mais eficácia, não apenas dentro das cidades do interior, como por toda a nação e atravessando fronteiras.

Não é incomum que os narradores de Guimarães Rosa chamem a atenção do leitor para o fato de que a ficção não deve ser compreendida do mesmo modo que se concebe a vida no real. No conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” é feita uma curiosa advertência sobre a verdade íntima da obra literária: “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar nem por, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” (ROSA, 1984, p. 359). De modo paradoxal, a mentira só pode existir dentro de uma pretensão de verdade, no relato jornalístico, científico, nunca no literário. Cada detalhe da forma na ficção – que assume a si mesma como “caso não acontecido” – é relevante, faz parte de uma estrutura planejada, completa em exatidão, digna, portanto, de toda confiabilidade. Diríamos que até mesmo o modo como o narrador de *Grande Sertão: veredas* mostra-se ardiloso é parte integrante do interesse da obra. A não confiabilidade de Riobaldo compõe o projeto do romance, que envolve contar através do ardil, da artimanha, para que o leitor conheça, junto com a história contada, o interior sorrateiro desse homem em conflito, que reproduz um discurso coerente com o que se observa naquele cotidiano cheio de arcaísmos.

Em dois momentos do romance, Riobaldo revela uma consciência acerca da diferença entre a coisa narrada e a vivida. Segundo ele, na coisa vivida tudo acontece sem floreios, sem enfeites nem muita expectativa. “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso” (GSV, p. 101). Essa é a conclusão apresentada pelo narrador quando expõe o fim de uma história intrigante sobre dois homens a esperarem a morte⁶⁷. No segundo momento em que o assunto vem à tona, Riobaldo faz memória de potenciais grandes inimigos que tiveram uma morte precoce e terminaram sem causar mais problemas a ele e a Diadorim. Se fosse em história de livros, haveria por certo muito mais peripécias até a morte de ambos. “Mas, qual, quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreados não servem: o melhor mesmo, completo, é o inimigo terminar logo, bem alvejado, antes que alguma tramoia perfaça!” (GSV, p. 177). É que na vida falta o formato que confere significado ao sofrimento, a catarse, a apreciação do trágico encontrada na literatura. A obra, com tudo isso, fala de si.

⁶⁷ Trata-se da história de um jagunço rico de Antônio Dó, Davidão, que passou a ter medo da morte e pagou a um comparsa para que, quando estivesse ele (Davidão) em situação de risco de morte, o companheiro morresse em seu lugar. Ocorre que, com o passar do tempo, e mesmo entre muitos combates, ambos sobrevivem. Cf. GSV, 2001, p. 100.

Tais colocações sobre estética, que despreziosamente diferenciam vida e arte dentro do próprio romance, estão a dar pistas ou a dialogar com o fato de que a história narrada, tão cheia de mirabolâncias e com final apoteótico, também é alta ficção. É através da ficção que a realidade profunda e contraditória do sertão pode ser apreendida pelo leitor, na grande síntese do país e da história que se viabiliza no romance pela violência reformulada artisticamente.

As falas em questão abrem um parêntese importante sobre a necessidade de uma consciência acerca da realidade literariamente representada. A história contada por Riobaldo tem muito “formato”, o inimigo não é detido antes dos “floreados” da narrativa, antes de “perfazer diversas tramoias”, exatamente como acontece nos livros. Ou seja, o sentido trágico dos fatos assombrosos do sertão (e sua violência) é indispensável para que haja interesse pela história. Para tanto, é no elaborado trabalho com a linguagem, devido à “dificuldade de contar”, que o porta-voz do mundo sertão se empenha tão devotadamente.

Não haveria dentro da nação o interesse em conhecer a dor, nem quaisquer infortúnios ocorridos no interior do país – para muitos, aquele mundo real quase irreal de tão distante, sem conserto nem sentido. No Brasil de então, o que se sabe desses longínquos sertões é que são habitados por pessoas rudes e brutalizadas, portanto, indesejáveis e irrelevantes para os discursos habituais dos cidadãos atentos à modernização. Todavia, quando poética e ficcionalmente expressos, os acontecimentos, ocorridos em um contexto tão esquecido, terminam por se fortalecerem em seu significado histórico e humano. A expressão literária no romance preenche o sertão com a humanidade que, aos olhos de um potencial público leitor, parecia ausente naqueles mesmos homens estranhos e rústicos. Através de uma empatia construída ao longo da leitura é promovida uma improvável aproximação entre sertão e leitor, cheia de atenção, curiosidade, “compaixão e temor”.

O narrador de *Grande Sertão: veredas* quer que a cidade, o país e o mundo conheçam a “grandiosidade” da guerra ocorrida ali: a coragem dos jagunços, suas habilidades, sua inteligência estrategista, as situações de máxima tensão entre vida e morte. O criador do romance deseja o mesmo e seu trabalho termina por promover essa forte intervenção na realidade. É preciso que todos saibam o que se pode viver no sertão. É preciso que os sertanejos sejam rerepresentados à nação, não como um grupo de desvalidos e xucros trabalhadores do campo, mas como homens bravos, notáveis, de caráter e elevada humanidade. A luta armada no sertão, ainda que hostil e sangrenta, acena para aqueles homens comuns como a sua única chance de não apenas nascer e morrer no mundo provinciano esquecido da grande expressão

nacional. É dessa forma – “no vivido e no romanceado”⁶⁸ – que os homens excluídos do amplo projeto de progresso da nação lutam por serem algo mais que escravos da terra. Há na luta e em sua violência uma busca desesperada por qualquer vestígio de dignidade, uma fuga às cegas de uma existência embrutecida pelo excedente da miséria.

O romance contrapõe o mundo de Riobaldo ao mundo urbano a partir da atitude de um narrador que se expressa, não para seus conterrâneos, mas para o representante *doutor* que veio da cidade grande, e que pode ser identificado como autoimagem do autor dentro da obra. “Já se disse que o autor conta sempre uma só história, que é a sua”, (LINS, 1990, p. 30), de sua região Minas Gerais, do Brasil esquecido. Tanto essa figura do autor inserida no cenário do romance quanto as teses sobre narrativa colocadas pelo ex-jagunço – e suas falas sobre a “dificuldade de contar – contribuem para um texto que penetra profundamente na realidade retratada e em suas verdades, ao envolver a própria forma, passando através de si mesmo.

Parte dessa forma deseja tornar relevante o confronto entre dois sentimentos: um ligado ao mundo urbano letrado, que costuma desprezar os homens do sertão; outro existente dentro daquilo que o vasto sertão construiu, o modo de ser e de conceber o jagunço, respeitado por ser temido, mas ao mesmo tempo rejeitado pelo sistema. “O sertão me produziu, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca...” (GSV, 2001, p. 601). O aspecto trágico desta condição está trabalhado ao longo do romance, como se o narrador apresentasse uma elaborada defesa de si mesmo, ainda que réu confesso de inúmeros crimes. A única possibilidade de absolvição para este réu reside no impasse estabelecido pela obra: os jagunços, para além de bandidos comuns, ganham também a estatura de heróis, na medida em que encarnam a única força capaz de romper com a inércia de um sistema tão opressor quanto o que se fundamentava na relação entre coronéis e os serviçais da terra.

Para tanto a literatura torna-se absolutamente necessária, uma vez que é apenas dentro dela e do viés trágico que o valor de ser jagunço emerge para além da observação mais imediata e linear da realidade. Através do discurso narrativo, Riobaldo mede forças com a nação – que ele reconhece estar expressa na cidade e em seu porta voz, o *doutor* – propondo o heroísmo dos sujeitos do sertão. De certo modo, aqueles homens, os jagunços, encontraram dentro dos bandos e das disputas armadas, a melhor possibilidade de sobrevivência. A vida longa já não lhes interessa se resumida à condenação a escravos do latifúndio ou a uma ignomínia tão perversa quanto a que viviam os *catrumanos* do Pubo. Mesmo para os líderes, cujas origens estão sempre

⁶⁸ Os jagunços sabiam que a notoriedade dos próprios feitos de bravura inspirava diversas narrativas e lendas, desde o sertão até a cidade. “Hão de botar verso em feira, assunto de sair até divulgado em jornal de cidade...” (GSV, 2001, p. 292).

ligadas à posse da terra⁶⁹, é curioso como são frequentes os casos em que esses chefes afastam-se por longo tempo, ou se desfazem das propriedades e da estabilidade em seus ricos lares, para trilhar um caminho como chefes de bandos errantes – em disputas com outros bandos ou a serviço de políticos. O próprio Riobaldo abandonou a vida de “lordezas” para lançar-se atrás das lendas de bravura do sertão e suas figuras épicas, convencido de que não poderia haver maior honra e realização para si ou para qualquer homem do sertão do que se destacar como um daqueles valentes. A leal determinação do bando passa a ser um valor maior que a vida: “Morrer, morrer, a gente sem luxo se cede...” – o Reinaldo disse. – ‘Mas a munição tem de chegar em poder de Joca Ramiro!’” (GSV, 2001, p 166).

Quando Riobaldo desperta um pouco de piedade frente a visão dos *catrumanos*, ele está mais impactado com o despreparo dos tais para a luta do que com a condição geral da miséria no lugar. Os *catrumanos* fabricavam uma pólvora caseira “ordinária” e manipulavam armas fora de uso, imprestáveis. “Como era que eles podiam brigar? Conforme podiam viver?” (GSV, 2001, p. 400). Após tornar-se chefe, Riobaldo constrange-os a abandonarem as “rocinhas” e seguirem para a guerra junto ao bando “respeitável”, como se, num gesto de generosidade, apontasse alguma salvação para eles. Em que tipo de mundo a guerra pode se mostrar preferível à paz?⁷⁰ Talvez apenas num mundo em que essa paz não seja exatamente boa, ou onde a guerra, mesmo em seu jogo com a morte, guarde uma promessa de dignificação ou de liberdade.

Se estamos a falar em “aspecto épico”, “arcaísmo”, “heróis”, temos a clareza de um imaginário fortemente ligado ao passado, recuado até um tempo histórico no qual o impacto causado pela violência, a despeito de todo horror possível, termina por ceder lugar ao encantamento da bravura e à beleza da superação humana. Por outro lado, mesmo que explore a violência e fale sobre “guerra”, a obra encontra-se distanciada da realidade histórica que muito recentemente havia assombrado o mundo inteiro com a matança em larga escala, na “era da atrocidade” (LINS, 1990, p. 29): as duas grandes guerras mundiais. Os bandidos de *Grande Sertão: veredas* encontram-se ainda à parte do instante último da degradação proporcionada pelo “terror total” (GINZBURG, 2017, p. 347) sobre o homem. Trata-se de uma violência ainda esperançosa (por absurdo que isso pareça), pois se mostra em coerência com o belo épico das ações humanas, ligada a um cenário histórico em que a necessidade do derramamento de sangue

⁶⁹ Os chefes ilustres – ao menos os grandes como Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Sô Candelário, Hermógenes, Ricardão e o próprio Riobaldo – , todos são grandes proprietários ou herdeiros. Alguns, por vontade própria, abriram mão das fazendas e heranças para viver em bandos nômades e armados.

⁷⁰ “... Deu por paz. Alaripe, ei, essa paz não te enjoa?” – “Ah, é deveras... A uns, é o que sucede...” – “Mas a paz não é boa? Então, com o é que ela enjoa, assim mesmo?” (GSV, 2001, p. 479).

faz parte de uma força de reação, e, portanto, consegue ser coerente com uma promessa libertadora.

As formas da violência no cenário histórico mundial como um todo – tão distante dos sertões brasileiros – mostram que, para tentar explicar os efeitos do sofrimento sobre o homem que viveu direta ou indiretamente as grandes guerras, um discurso que usa a expressão da épica, ou qualquer ideia relacionada à beleza, tornou-se ineficaz.

Para esta conclusão, retomarei dois autores citados ao longo da tese. Ronaldo Lima Lins (1990) e Karl Erik Schollhammer (2013), cujos textos discutem a relação da literatura com a violência – não a violência “moderada” ou libertadora, mas o aspecto degradante do humano. Tanto em Lins quanto em Schollhammer, vemos uma tendência em mostrar na expressão literária a violência como algo capaz de afetar os padrões artísticos ao ponto de criar uma problemática dentro da própria representação. Os autores discutem o extremo e incomputável da violência a partir das transformações ocorridas após a segunda guerra, a desilusão profunda e gradativa que envolve uma certa incapacidade em representar artisticamente o horror.

A partir da década de 1970, o que se observa na produção literária nacional é o quanto se tornou inadequado e artisticamente ineficaz qualquer tipo de beleza épica ou romântica associada à representação da violência⁷¹. Ante a explosão da violência nos subúrbios das grandes cidades do país, desaparece a ideia do “bom bandido” e o “véu romântico que ainda cobria o criminoso para os populares, por representar uma resistência contra a vida injusta” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 45). Surgem autores como Rubem Fonseca, que se aprofunda na questão da violência despida de qualquer aspecto positivo, “de qualquer heroísmo”, dentro de um estilo cru, “quase pornográfico, na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana” (Idem, p. 57). A tão explorada figura do malandro carioca, que em sua malemolência driblava a moral e as instituições, operando o crime sempre de forma moderada, era parca demais para dar conta de uma realidade tão embrutecida quanto a vivida em meio à criminalidade ostensiva em torno das grandes favelas. Uma desigualdade social crescente e alarmante criava o monstro da criminalidade também crescente. Há um novo bandido desenhado por Fonseca, que mora nas favelas, é “jovem, malnutrido, com dentes ruins, analfabeto e sem opções, como milhões de brasileiros nascidos nas décadas de 1970 e 1980” (Idem, p. 58). Não há beleza em suas figuras ou nobreza em suas ações, nem qualquer aspecto de sua existência que pareça desejável.

⁷¹ Começando por Rubem Fonseca em 1963 com *Os prisioneiros*. Cf. SCHOLLHAMMER, 2013, p. 55.

A explosão da violência nos grandes centros urbanos se converte em matéria prima tanto para a mídia brasileira quanto para cineastas, músicos, artistas plásticos e escritores, e cria um desafio para os novos artistas, pois as antigas formas de expressão já não davam mais conta de lidar com as situações desse novo cenário.

O que faz a produção literária cuja temática incide sobre esse momento específico da violência no país⁷² é ressaltar a absoluta degradação que caracteriza os personagens. Não há nenhum tipo de heroísmo envolvendo o conteúdo da violência praticada, nada que aponte para a necessidade de uma justificativa ou sentido para as ações. O crime envolve uma sociedade aterrorizada, mas ao mesmo tempo não reativa, habituada ao horror, esvaziada de sua humanidade, e a obra literária se dispõe a demonstrar o mesmo horror, que só pode ser expresso de acordo com a mesma crueza e, às vezes, loucura.

Saindo da realidade brasileira específica e focando a escalada da violência que repercutia pelo mundo, temos para a arte o desafio de lidar com o homem afetado pelas lembranças de um horror ainda não visto nem imaginado em toda história: a destruição em massa nas guerras do século XX. Eis o auge alcançado pela violência: o ponto em que nenhuma forma de expressão, mas somente o “silêncio da abstração” poderia se aproximar de um modo adequado para a representação de tanto horror. “[...] a violência em cifras astronômicas faz calar a arte” (LINS, 1990, p. 36). Fora a incomunicabilidade, as demais formas correm o risco de ou reproduzirem ou serem incorporadas pelo sistema que atacam, desviando-se do propósito, ou mostrando-se incapazes de imitar a dor real. Ante a crise extrema na vida, que terminaria por silenciar a arte, até mesmo a catarse poderia ser insuficiente, inútil ou perigosa.

Daí a problemática de se falar sobre a violência através das lentes do desejável e do belo, e fruir os encantos de tal discurso, pois há o risco de se seguir por caminhos eticamente controversos, que apontam para a “negatividade moral” a qual Lukács fez referência⁷³. Na “era da atrocidade”, os elementos épicos dos heróis rosianos poderiam provocar o “esvaziamento de uma tensão” através de uma “magia ficcional” (LINS, 1990, p. 33). Se a literatura mantém um contato com a realidade, mas um contato que oscila entre dependência e revolta contra essa mesma realidade, seria possível fazer sentir tal revolta enquanto perduram efeitos positivos do

⁷² Schollhammer (2013) cita Rubem Fonseca, Paulo Lins, Patrícia Melo entre os escritores e Hector Babenco, Fernando Meirelles e José Padilha entre os cineastas.

⁷³ “Pero, aparte de eso, el efecto cartártico, con independencia de la intención del autor e incluso del contenido de la obra, puede discurrir por un camino éticamente problemático y hasta negativo. En el caso relativamente más sencillo, la receptividad se aferra a determinadas formas aparienciales inmediatas y pasa por alto la totalidad de la intención y la realización. Esto puede ocurrir precisamente en obras de efecto intenso y violento, con lo que la catarsis se desvía por caminos moralmente obluos y poco satisfactorios. [...] Pero la mutación del efecto estético puede llegar incluso a una pura negatividad moral” (LUKÁCS, 1966, p. 511).

contato com a obra, a proximidade e empatia com os heróis? Todo belo estético tende à celebração. Até mesmo *Guernica*, que sob qualquer ângulo nada mostra além de imagens recortadas da dor e do medo, é classificada por Ronaldo Lima Lins⁷⁴ como uma obra que reflete ainda um certo romantismo. Segundo Lins, o quadro pintado antes da segunda guerra teria sido criado sob a ilusão de que sua forma de expor a violência poderia contribuir com a prevenção de novos episódios semelhantes.

Por outro lado, é necessário considerar que a superação do homem – sua capacidade de sobreviver, reconstruir as coisas, reinventar-se, buscando direções alternativas que evitam erros passados – tudo isso também faz parte da realidade e tem sido indispensável para a evolução histórica e social. Sendo componente do real, tais atitudes humanas obviamente também são do interesse da narrativa literária e das artes. Sobrevivência, superação, a própria alegria são elementos que demonstram a força da continuidade humana e devem, como conteúdo da arte, ocorrer em alternância com os momentos de negatividade e depressão, os quais não possuem o mérito de monopolizarem a realidade.

Oferecendo outra visão acerca dessa literatura que surge a partir da década de 70, inclusive citando Rubem Fonseca, Candido (1989, p. 213) identifica, não um caminho para o fim da beleza da arte, mas uma tendência à inovação ligada ao gosto pelo “Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força”. A revolta contra os valores tradicionais levaria ao abandono dos temas que envolvem a beleza, a graça, a emoção ou a harmonia. Embora possa apresentar um desafio para a crítica, criando uma literatura “difícil”, o excesso ou “exagero” de tal atitude por parte de uma leva numerosa de artistas (como um “modismo”) também pode levar ao lugar comum, esvaziando-se no clichê. A questão levantada por Candido é se essa literatura, que adere fortemente à moda contemporânea, pelo desejo de mostrar-se nova, atual, não terminaria por tematizar a crueza da violência como a outro objeto exótico qualquer, que sempre pode despertar curiosidade e fascínio. Para um leitor de classe média, a violência marginal, a mórbida degradação dos miseráveis, poderia ter apenas “o atrativo de qualquer outro pitoresco” (CANDIDO, 1989, p.212).

Embora constitua um quadro de tantos horrores, *Grande Sertão: veredas* também mantém uma ligação com um tempo que não rompeu por completo com a fé e com o otimismo, um mundo cheio de amizades e homens a serem admirados por toda a vida. Ainda que melancolicamente, seus heróis representam algo de ético e a obra manifesta aqueles intervalos de esperança: a de que certas regras do “bom guerrear” podiam impor limites à violência; a de

⁷⁴ Cf. LINS, 1990, p. 36.

que uma luta intensa e uma forma narrativa adequada são capazes de recuperar a dignidade do homem; a de que “vai vir um tempo, em que não se usa mais matar gente...” (GSV, 2001, p. 38).

A melancolia que envolve o romance e sua narrativa sobre o passado está, em parte, numa suspeita do narrador acerca do fim de um tempo (um mundo inteiro) e de suas histórias encantadas. As viagens dos bandos era o mais próximo que se conhecia de uma vida livre no sertão – tanta “movimentação” e “amizade”, em antigos formatos, e por isso era suportável a dureza dos dias. “Aí o senhor via os companheiros, um por um, prazidos, em beira do café. Assim também porque se aguentava aquilo, era por causa da boa camaradagem e dessa movimentação sempre” (GSV, 2001, p. 334). “A liberdade é assim, movimentação” (GSV, 2001, p. 336). Como o “Guararavacã do nunca mais”, o mundo sertão, que permitiu a existência dos guerreiros jagunços e suas lendas, estava no curso do desaparecimento para dar lugar aos novos modos de produção, aos novos transportes, outros discursos, outros valores e formas muito mais cruas de abordar os conflitos da vida.

Como parte da complexidade daquele mundo – em alegrias de tristeza⁷⁵, assustado ou fascinado pelas coisas, fugindo através do único caminho, desconfiando de tudo em que seguia acreditando –, Riobaldo não conseguia ser uma “coisa só o tempo todo” (GSV, 2001, p. 485). Nesse contínuo ser e não ser das coisas, o personagem está em constante transformação, porque os homens se refazem a cada dia, dentro e fora de “seus avessos”.⁷⁶

No curso de sua travessia, Riobaldo experimentava a vida e as ciências do bem e do mal. “Desatravessando outra vez” (GSV, 2001, p.113) após tantas vezes, ele acredita ter finalmente se estabelecido ao lado do bem e da ética. Sua longa confissão reprova definitivamente o passado de barbárie. “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!” (GSV, 2001, p. 232). Embora, como temos visto, não se trate de uma reprovação real, ou sincera – pois o narrador pouco confiável reprova celebrando –, podemos compreender que isso também faz parte do jogo narrativo, que reconhece os relatos sobre a violência como indispensáveis à tensão do discurso.

Ao final de tudo, quando a longa narrativa se encerra, o que temos é uma confissão que se fez inteiramente a partir de um relato espetacular. Com isso, podemos intuir que até mesmo o gesto de arrependimento integra o cômputo de tal espetáculo. O objetivo último do narrador, desse modo, não seria a absolvição, mas o testemunho em si. “Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi” (GSV, 2001,

⁷⁵ “Uma tristeza que até alegra” (GSV, 2001, p. 42).

⁷⁶ “Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos” (GSV, 2001, p. 486).

p. 616). Preso na elaborada teia narrativa, o interlocutor torna-se apto a compreender o clímax de um drama tão intenso. “Esperançando meu destino: desgraça de mim! Eu! Eu...” (GSV, 2001, p. 608). A postura do velho Riobaldo parece abalar-se ante o momento auge de sua história, e ele pede um tempo ao ouvinte. “O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar” (GSV, 2001, p. 609). Então segue-se a morte de Diadorim, como em sacrifício ante a sagração do novo chefe, que vencia a grande batalha e alcançava o apogeu de sua glória estando, ironicamente, destruído pela dor – “quando o que já defunto era quem mais matava” (GSV, 2001, p. 609).

A morte de Diadorim marca o fim da guerra e da história do narrador. Esse final é o momento em que a mesma história torna-se pronta, acabada no tempo, para, a partir de então, recomeçar por inteira nas lembranças de Riobaldo. Ela é um todo construído em detalhes que discutem a vida como o espaço para o movimento, o “constante mexer” de bem e mal. Mas Riobaldo esbarra em limites em sua observação que propõe o homem como hospedeiro de uma maldade espontânea, apenas interna, somente subjetiva: “o mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão” (GSV, 2001, p. 113). O mal, ou o diabo, não existiria fora, mas dentro do homem, em seus “avessos”, seus “refolhos”. Como tal sugestão pode ser sustentada sendo que o mesmo Riobaldo entende que foi ele próprio produzido pelo sertão? Se operasse fora do conjunto das ações humanas, o mal seria algo sem forma alguma, portanto impossível de chegar ao conhecimento. O mal só pode existir a partir do “efeito dado”, na dor e medo constantes, na segregação danosa e desautorizações feitas ao outro. Nascido na dinâmica de uma irracionalidade que ganha espaço no coletivo, é no exterior do homem, no seio do conjunto, que se projeta o mal – que cria o homem, que cria o mal...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>> Acesso em: 20 out. 2018.
- _____. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado. **Novos Estudos CEBRAP**, n.40, p 7-29, nov. 1994. Disponível em: < <https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=85&s=grosa>> Acesso em: 15 ago. 2018.
- BÍBLIA. Português. A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.
- BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BUENO, Luis. Guimarães, Clarice e antes. **Tereza**, n. 2, p. 249-262, 8 dez. 2001. Disponível em:< <http://www.revistas.usp.br/teresa/issue/view/8749/690>> Acesso em 31 jan. 2019.
- CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- _____. **A Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Formação da literatura brasileira**. 9 ed. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: 2000. v. 2.
- _____. **Tese e antítese**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- _____. **Os parceiros do rio bonito**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. **Flor dos romances trágicos**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1966.
- CORPAS, Danielle. **O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas**. Campinas: Mercado das Letras, 2015.
- CUNHA, Euclides da Cunha. **Os Sertões**. São Paulo: Nova cultural, 2003.
- DACANAL, José Hildebrando. **Nova narrativa épica no Brasil**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**. Formação do patronato político brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

FAUSTO, Boris (Org.). **História geral da civilização brasileira - O Brasil republicano**. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 2006. v. 8.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **A donzela guerreira**. São Paulo: Editora Senac, 1998.

GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. **Plástico e contraditório rascunho**: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. 2013. 332 f. Tese (doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-07012014-094440/en.php>> Acesso em: 20 nov. 2018.

GARBUGLIO, José Carlos. **Rosa em 2 tempos**. São Paulo: Nankin, 2005.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2017.

GUIMARÃES, Vicente. **A infância de João Guimarães Rosa**. São Paulo: Panda Books, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética**. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000. v. 2.

_____. **Curso de estética**. 2. ed. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001. v. 1.

_____. **Curso de estética**. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004. v. 4.

HOBBSAWM, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1976.

HOMERO. **A Ilíada**. Tradução Odorico Mendes. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

KEHL, Maria Rita. Imagens da violência e violência das imagens. **Concinnitas**, ano 16, v. 1, n. 26, p. 86-96, Jul. 2015. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/20101/14399>> Acesso em: 12 ago. 2018.

LINS, Ronaldo Lima. **Violência e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LUKÁCS, György. **Estética**: La peculiaridade do estético. Tradução Manuel Sacristán. Barcelona/México: Grijalbo, 1966. v. 2

_____. Realistas alemanes del siglo XIX. In: _____. **Obras completas**. Tradução para o espanhol Jacobo Muñoz. Barcelona/México: Ediciones Grijalbo, 1970. v. 2.

_____. **Arte e sociedade**. Escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. **O Romance Histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

NETO, Arthur Bispo Santos. *Catarse (katharsis) como articulação entre estética e ética em G. Lukács. Trilhas Filosóficas*. Ano IV, n. 2, p. 35-42, dez. 2011. Disponível em: <http://www.uern.br/outros/trilhasfilosoficas/conteudo/N_08/IV_2_art_3_Artur%20Bispo%20Santos%20Neto.pdf> Acesso em: 28 out. 2018.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesias Completas**. Org. Marly de Oliveira e autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 1999.

PRAZ, Mário. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Unicamp, 1996.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Trilhas no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Serviço de documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1958.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **A muralha**. Rio de Janeiro: RECORD, 2000.

RIBEIRO, J. Henrique. **Guia de Guimarães Rosa, vaqueiro narra viagem que inspirou “Grande Sertão: Veredas”**: depoimento [nov. 2017]. Entrevistador: João Correia Filho. São Paulo, Revista Cult, 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/vaqueiro-guia-guimaraes-rosa-sertao/>> Acesso em: 21 nov. 2018.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo roseano, o amor e o poder**. São Paulo: Editora Unespe, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Sagarana**. 31.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1993.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem (cartas)**. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

VEDDA, Miguel. Posição teleológica e posição estética: sobre as inter-relações entre trabalho e estética em Lukács. In: VAISMAN, Ester e VEDDA, Miguel (Org). **Lukács: estética e ontologia**. São Paulo: Alameda, 2014.

VERÍSSIMO, Érico. **O Tempo e o Vento**. O Continente I. 34. ed. São Paulo: Globo, 1997.

_____. _____. O Continente II. 29. ed. São Paulo: Globo, 1995.

VIEIRA, Luiz Gustavo Leitão. O anonimato do herói: Aquiles e o Soldado desconhecido na narrativa de guerra. In: BURNS, Tom; CORNERSEN, Elcio (Org.). **Literatura e Guerra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VIANNA, Oliveira. **Populações meridionais do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 2005.