

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MURILO DA SILVA COELHO

RIOBALDO: NOSSO PATRIARCA-PACTÁRIO – MONOLOGISMO, POLIFONIA
E ÉPICA MODERNA NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS.

CURITIBA

2021

MURILO DA SILVA COELHO

RIOBALDO: NOSSO PATRIARCA-PACTÁRIO - MONOLOGISMO, POLIFONIA E
ÉPICA MODERNA NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Tese apresentada como requisito à obtenção de título de doutor em estudos literários ao programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Paraná, setor de Ciências Humanas.

Orientador: prof. Luís Gonçales Bueno de Camargo.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Coelho, Murilo da Silva

Riobaldo : nosso patriarca-pactário – monologismo, polifonia e épica moderna no *Grande sertão: veredas*. / Murilo da Silva Coelho – Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Grande sertão: veredas. 2. Riobaldo (Personagem fictício). 3. Brasil - Patriarcado 4. Literatura brasileira. 5. História moderna. I. Miranda, Célia Arns de, 1954-. II. Camargo, Luis Gonçalves Bueno de, 1963-. III. Título.

CDD – B869.34

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **MURILO DA SILVA COELHO** intitulada: **Riobaldo: Nosso Patriarca-Pactário - Monologismo, polifonia e épica moderna no Grande Sertão: Veredas**, sob orientação do Prof. Dr. LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 24 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica

24/03/2021 19:22:33.0

LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

24/03/2021 19:03:28.0

PAULO ASTOR SOETHE

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/03/2021 16:03:35.0

MARIO LUIZ FRUNGILLO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Assinatura Eletrônica

25/03/2021 09:29:01.0

MARILENE WEINHARDT

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

24/03/2021 21:23:06.0

MARCUS VINICIUS MAZZARI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao fomento da CAPES durante estes quatro anos (2017-2020) em que pude me dedicar para a pesquisa e escrita desta tese. Sem este apoio, o trabalho seria inviável. Agradeço também ao DAAD e ao projeto PROBRAL, pois viabilizaram este doutorado sanduíche assim como a minha estadia de um ano (2018-2019) na Alemanha, nas cidades de Potsdam e Berlim, onde pude estudar na Universität Potsdam e pesquisar no Ibero-Amerikanisches Institut zu Berlin (IAI) e na Staatsbibliothek zu Berlin.

Em especial, agradeço aos professores Paulo Soethe, Ottmar Ette e Luis Bueno. Agradeço ao Paulo Soethe por ter acreditado em mim e me incentivado, assim como por ter viabilizado a minha estadia na Alemanha. Agradeço ao Ottmar Ette pela acolhida generosa e profícua no Institut für Romanistik, na Universität Potsdam. Agradeço ao meu orientador Luís Bueno pela atenção, pelas conversas descontraídas, pela amizade e por ter me ensinado a desconfiar do personagem-narrador Riobaldo.

Agradeço também aos professores e professoras que aceitaram participar da banca de qualificação e da defesa da minha tese: Renata Telles, Marilene Weinhardt, Marcus Vinicius Mazzari, Mario Frungillo e Paulo Soethe. Por fim, agradeço aos meus pais (José e Maria) e à minha querida amiga Renata Pina, cuja amizade não pisca.

RESUMO

Este trabalho é uma leitura do *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, analisado a partir da teoria da épica moderna, como desenvolvida pelo crítico Franco Moretti. O ponto central da tese é o que há de diabólico no personagem-narrador Riobaldo, interpretado aqui como um rebento moderno do patriarcalismo brasileiro. Partimos da hipótese de que o já velho narrador é um fazendeiro abastado e que ele conta uma narrativa épica e polifônica para o seu interlocutor, centrando a sua atenção no curto período de sua vida como jagunço, onde ele conheceu o seu grande amor, Diadorim, assim como o seu grande inimigo, o Hermógenes. Em diálogo com as interpretações filosóficas e metafísico-religiosas, realizamos uma leitura sócio-histórica com o intuito de apreender os possíveis interesses ideológicos deste narrador que pertence à classe social dos senhores rurais, os mandões do sertão ou donos do poder. Riobaldo narra então um monólogo que é firme, mas polpudo, pois monológico, mas polifônico, e, com isso, nos permite ver a interpretação rosiana do advento do mundo moderno no ainda arcaico sertão brasileiro, onde, ao invés de haver um choque destrutivo entre esses dois mundos, temos uma assimilação diplomática dessas tendências aparentemente contrárias, mas que encontraram coerência e morada na narrativa, a um só tempo, persuasiva e ziguezagueante de Riobaldo.

Palavras-chave: Riobaldo. Épica Moderna. Monologismo. Polifonia. Patriarcalismo. Mundo Moderno. Mandonismo.

ABSTRACT

This work is a reading of the book *Grande Sertão: Veredas*, written by João Guimarães Rosa. The analysis is based on the theory of the modern epic, as developed by Franco Moretti. The core of the thesis is a reflection about what is diabolical in the character and narrator Riobaldo, interpreted here as a modern version of the Brazilian patriarchy. We start from the hypothesis that the old narrator is a wealthy farmer and that he tells an epic and polyphonic narrative to his interlocutor, focusing his attention on the short period of his life as a jagunço, where he met his great love, Diadorim, as well as your great enemy, Hermogenes. In a short dialogue with philosophical, metaphysical and religious interpretations, we perform a socio-historical reading in order to understand the ideological interests of this narrator who belong to the social class of the rural lords, the bosses or owners of power in sertão. Riobaldo narrates a monologue that is firm, but plump, because monological, but polyphonic, and by this way he allows us to see the Rosian interpretation of the advent of the modern world in the still archaic Brazilian backland. Instead of a destructive encounter between these two opposite worlds, what we see is a diplomatic assimilation of both, based in an oral narrative that is, at the same time, persuasive and built in a zigzag form.

Key-words: Riobaldo. Modern Epic. Monologism. Polyphony. Patriarchy. Modern world. Mandonismo.

SUMÁRIO

Introdução -----	p. 9
1. Riobaldo e a cerzidura do monólogo-polifônico -----	p. 15
1.1. O Cerzidor -----	p. 15
1.2. O pólo monológico -----	p. 34
1.3. O pólo polifônico -----	p. 52
1.4. O monólogo-polifônico do Cerzidor -----	p. 70
2. A tradição da épica moderna e o GS:V -----	p. 87
2.1. Os estrangeiros no sertão -----	p. 89
2.2. Não-contemporaneidade e sistema-mundial -----	p. 93
2.3. Tatarana, Urutu Branco e Cerzidor -----	p. 97
2.4. Trânsito entre os cronotopos pré-moderno e moderno -----	p. 99
3. Nosso patriarca-pactário -----	p. 108
3.1. O inconsciente político do pactário -----	p. 127
3.2. Cenas Contrastantes – A Travessia e Otacília -----	p. 139
3.3. A travessia -----	p. 142
3.4. Otacília -----	p. 159
4. Bricolagem, digressão e resoluções diplomáticas -----	p. 169
4.1. Digressão -----	p. 183
4.1. Uma resolução diplomática -----	p. 194
5. O Julgamento ou do herói épico ao protagonista moderno -----	p. 209
5.1. A literatura como resolução (simbólica) de problemas (reais) -----	p. 236
5.2. Os modos-de-ser: jagunço ou patriarca?-----	p. 251
6. Meia-noite na encruzilhada ou uma queda nos interiores humanos -----	p. 269
6.1. Dos Tucanos aos Catrumanos -----	p. 269
6.2. O pacto com o Diabo -----	p. 285

6.3. As Veredas-Mortas -----	p. 304
Bibliografia -----	p. 318

Introdução

Pouco depois da morte de Medeiro Vaz, surge um impasse junto aos jagunços. Riobaldo pergunta para o seu interlocutor:

Senhor conheceu por de-dentro um bando em-pé de jagunços — quando um perigo poja? — sabe os quantos lobos? Mas, eh, não, o pior é que é a calma, uma sisudez das escuras. [...] Tudo rosna. (ROSA, 2001, p. 97).

O impasse é: quem será o novo líder, quem vai capitanear o bando, agora que Medeiro Vaz morreu? Os jagunços escolhem Riobaldo, justamente o eleito, inclusive, por Medeiro Vaz. Diadorim diz: “— Mano velho, Riobaldo, tu pode!”. (ROSA, 2001, p. 96). No entanto, Riobaldo recusa: “Eu não queria, não queria. Aquilo revi muito por cima de minhas capacidades”. (ROSA, 2001, p. 96). Diante da recusa de Riobaldo, o impasse se adensa, tudo rosna, afinal, se ele não vai assumir a Chefia, quem vai? Diadorim, então, se dispõe a ser o Chefe:

— “A pois, então, eu tomo a chefia. O melhor não sou, oxente, mas porfio no que quero e prezo, conforme vocês todos também. A regra de Medeiro Vaz tem de prosseguir, com tenção! Mas, se algum achar que não acha, o justo, a gente isto decide a ponta d’armas...”. (ROSA, 2001, p. 97).

E este é um dos momentos do *Grande Sertão: Veredas* em que vem à tona a postura de Riobaldo que esta tese se propõe a analisar, pois frente o dito por Diadorim, Riobaldo reage negativamente: “Não, Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir [...] negócio de para sempre receber mando dele, doendo de Diadorim ser meu chefe, nhem, hem?”. (ROSA, 2001, p. 98). Ao fim, o que Riobaldo diz é “— ‘Discordo.’”. (ROSA, 2001, p. 98). Riobaldo, apesar de ter sido o escolhido, se recusa, mas também não aceita a chefia de Diadorim. E com isso, ele acirra ainda mais o impasse, tornando-se, talvez, um inconveniente entre os jagunços:

Todos me olhassem? Não vi, não tremi. Visivo só vi Diadorim — resumo do aspecto e esboço dele para movimentos: as mãos e os olhos; de reguada. Como em relance corri cálculo, de quantos tiros eu tinha para à queima-bucha dar — e uma balazinha, primeira, botada na agulha da automática — ah, eu estava com milho no surrão! [...] Torci vontade de matar alguém, para pacificar minha aflição; alguém, algum — Diadorim não — digo. Decerto isso em mim eles perceberam. Os calados. [...] Endireitei os chifres. Chapei. (ROSA, 2001, p. 98).

Riobaldo corre vista no bando de jagunços, calculando quantas balas ele tem e quantos jagunços ele, se necessário, vai ter que matar para assegurar a sua vida e vontade. Ao lado disso, ele endireita os seus chifres e chapa, ou seja, ele escolhe quem deve ser o novo chefe: “Vejo, Marcelino Pampa é quem tem de comandar”. (ROSA, 2001, p. 99). Notemos que as escolhas de Riobaldo são muito significativas, pois elas conseguem delinear uma postura que podemos designar como política, pois pautada em raciocínios e em cálculos que visam a organização social do bando, assim como visam, especialmente, quem vai ter o poder de capitanear, de comandar. Ele não aceita ser chefe, mas também não quer ser chefiado por Diadorim. Mas por que ele escolheu o Marcelino? O que subjaz a essa escolha? Seria ela tão repentina quanto fortuita e, ainda por cima, inocente? Ou será que Riobaldo escolhe Marcelino Pampa muito, digamos, *estudadamente*? Na citação a seguir, conseguimos entrever o que pode ser o seu intuito, pois depois de Marcelino discursar o seu tanto, Riobaldo tece o seguinte sobre as falas do novo líder e a sua valia:

Sobre mais disse, sem importância, sem noção; pois Marcelino Pampa possuía talentos minguados. Somente pensei que ele estava pondo um peso no lombo, por sacrifício. Ao que, em melhores tempos, aprazia bem capitanear; mas, agora aquela ocasião, a gente por baixos, e essas misérias, qualquer um não havia de desgostar de responsabilidade? ã, aí observei: como Marcelino Pampa desde o instante expunha outro ar de ser, a sisuda extravagância, soberbo satisfeito! Ser chefe — por fora um pouquinho amarga; mas, por dentro, é rosinhas flores. (ROSA, 2001, p. 99-100).

Ou seja, após ter sido o escolhido por Riobaldo, Marcelino falou um pouco mais, mas tudo o que ele disse foi sem importância e sem noção, uma vez que os seus talentos eram minguados. Extravagante, Marcelino Pampa se sente soberbo satisfeito, expondo já um novo ar, ar de chefe que, mesmo sob o peso de um fardo, não deixa de vislumbrar neste fardo alguma glória. Mas o interessante nesta cena, ao menos dentro do que podemos e queremos focar, é a motivação de Riobaldo, pois ele não quer ser líder, não admite a liderança de Diadorim, mas escolhe alguém que, ele mesmo, Riobaldo, julga como sendo de falas sem tino e de talentos minguados. Por que? Nossa interpretação propõe que Riobaldo escolhe alguém que ele sabe que é fraco ou, ao menos, não tão apto para assumir, de fato, a chefia. E o desenrolar da cena endossa nossa hipótese, pois ela pode ser analisada como prova cabal de que a análise de Riobaldo teria sido correta, certa:

A que, o que logo vi, que Marcelino Pampa, por bem de seu dispor, não dava altura. A tento de se acertar nos primeiros rumos de se mexer, ele me chamou, mais João Concliz. (ROSA, 2001, p. 101).

Portanto, Riobaldo escolhe alguém que não tem a altura e a competência efetiva para ser o líder do bando. E quando diante da necessidade de tomar decisões, Marcelino Pampa convoca dois conselheiros, no caso, João Concliz e o próprio Riobaldo. E com isso, esta postura que queremos delinear em Riobaldo fica mais clara, pois é ele quem, ao fim, está dando as cartas ou organizando o tabuleiro do poder junto ao bando de jagunços. Frente estes seus esquivos movimentos, Diadorim diz:

— “Foi você, mesmo, Riobaldo, quem governou tudo, hoje. Você escolheu Marcelino Pampa, você decidiu e fez...” Era. Gostei, em cheio, de escutar isso, soprante. (ROSA, 2001, p. 103).

Para Diadorim, está claro que foi Riobaldo quem governou tudo ali. E frente ao reconhecimento do seu amigo, Riobaldo se sente agraciado em cheio, pois devidamente reconhecido.

Feito este breve preâmbulo interpretativo, afirmamos que, de forma mais detida, será este Riobaldo — que faz a massa do mundo girar para cumprir a sua vontade — que iremos analisar, e não outro. Afinal, esta tese visa colocar no centro das suas indagações as ações aparentemente fortuitas de Riobaldo, sua habilidade de comando e de chefia, o calibre específico da modalidade de poder que este personagem-pactário encarna em si. Que tipo de liderança é essa que transcorre às escuras? Que tipo de líder é esse, que move tudo, mas apenas para se garantir como um segundo? No sistema-jagunço, a chefia é sempre clara e direta, objetiva, mas no sistema-Riobaldo, ela é escura, esquiva, dúbia. Pois como podemos perceber, ali ele governou tudo, mas somente para se garantir como o segundo.

Quando colocamos Riobaldo no centro do jogo do poder como operado no *grande sertão*, algumas das suas dubiedades, que são muitas e misturadas, afloram. Suas ações, que são tão sorrateiras quanto repentinas, passam a adquirir contornos e intuítos que defendemos ser fundamentais para uma análise, a um só tempo, formal e sócio-histórica do *Grande Sertão: Veredas*. Seguindo esta linha interpretativa, ao fim, veremos surgir, do entremeio meândrico do seu discurso, os interesses — nada inocentes — que o movem e que lhe habilitam a tomar

estas decisões tão ligeiras, decisões onde a intencionalidade dos seus cálculos fica em suspenso, paira como uma possibilidade pouco evidente, mas ainda assim, como iremos demonstrar, passível de análise crítica. O que propomos é analisar Riobaldo como aquele que põe e dispõe, guiado por impulsos aparentes que desconversam os seus intuitos latentes, seja ele, Riobaldo, consciente ou não de todos esses processos. Eis o que propomos analisar.

Ao lado disso, podemos dizer que esta tese nasce de três desejos: 1. Ler o *Grande Sertão: Veredas* dentro da literatura mundial; 2. Associar, em um conjunto que se pretende harmônico, diferentes ramos da recepção rosiana, a saber: o sócio-histórico, o metafísico-religioso e o filosófico; 3. Responder uma pergunta que, durante muito tempo, se nos apresentou como um verdadeiro tormento: como pode um monólogo ser polifônico?

A tese é fruto desses desejos iniciais e tem como objetivo propor respostas e soluções para eles. Ler um livro como o *Grande Sertão: Veredas* dentro do âmbito da literatura mundial é, e sempre será, um imenso desafio. Afinal, quais são os parâmetros válidos para mensurarmos os valores de um texto literário dentro de um âmbito mundial? Em nossa opinião, ainda não existem parâmetros de mensura realmente válidos, pois todos ainda deixam muito a desejar, expondo, quanto mais tentam se explicar, antes as suas imensas lacunas e os seus insucessos e imperfeições. No entanto, existem alguns ânimos bem dispostos a buscar soluções. Dentre os que existem, optamos por um método composto, a um só tempo *fora de moda* e ousado, pois de raízes sócio-materialistas, mas visando explicar o que há de *mundial* na literatura. E foi assim, assessorados por uma tradição crítica já sólida, mas tendo em vista um campo dos estudos literários que é tão acidentado quanto contemporâneo, que nos dispusemos a ler o nosso objeto sem perder de vista o que há de, digamos, mundial no mundo. E para garantir um campo em comum, campo que viabilize uma análise comparativa dentro do âmbito mundial, escolhemos, guiados por razões que serão esclarecidas à frente, as teorias da épica moderna e do sistema-mundial, escolhas teóricas que não visam dar uma resposta definitiva para a questão, mas sim propor uma hipótese geopolítica que julgamos profícua.

Outro grande desafio e problema é a imensa recepção já existente sobre a obra de Rosa. Os títulos já andam na casa dos milhares, como administrar isso? Como leitor de literatura, pesquisador e crítico, optamos pela via mais segura, isto é, nossa preferência e crença pessoal ou aquilo que acreditamos ser a verdade mais profunda do texto literário: *a sua forma e os componentes do seu gênero literário*. Com este mecanismo em mãos, nos autorizamos a transitar no meio de alguns exemplares representativos dos três ramos da recepção, como

brevemente designados acima, ignorando todos os demais, mas os ignorando por questão de método, delimitação e potencial de polarização destes ramos, como ficará mais claro no decorrer da tese. Por fim, mas não menos importante, a indagação que rondava as nossas aflições e que tanto teimou em ser domesticada: mas com quantos diabos pode um monólogo vir a ser polifônico? Apesar da resposta para essa pergunta soar engraçada, o fato é que esta tese só começou a ser realmente escrita depois que concluímos que era necessário só um diabo: Riobaldo.

E sendo ou não engraçado, outro fato que concluímos é que essa resposta não é tão evidente assim, daí as trezentas páginas da tese. E por fim, precisamos reconhecer e agradecer a presença de alguns nomes na nossa formação como graduando, pós-graduando, pesquisador e leitor. Acima de tudo, Luís Bueno, pois amigo paciente, grande professor e orientador. Foram nas aulas, nos grupos de estudo e nas muitas reuniões a dois que encontrei, graças a ele, o meu caminho dentro do mundo acadêmico, pois foi ele quem me encorajou a fazer aquilo que eu sempre quis fazer: colocar a literatura, sempre, em primeiro lugar, nos esquivando de todos estes outros saberes que estão sempre ousando aprisionar o literário nos seus *jugos* terminológicos; e ao lado de Luís, Paulo Soethe, fáustico de projetos e interesses, este homem, igualmente amigo e paciente, viabilizou, por meio de uma bolsa de estudos da CAPES-DAAD e PROBRAL, minha estadia de um ano na Alemanha, lugar pelo qual nutro uma simpatia muito grande, pois foi ali, naquela terra fria, escura e silenciosa como só ela consegue ser, que estudei com um afinco até então desconhecido por mim. Devo também ao Paulo Soethe o encorajamento para estudar o *Grande Sertão* dentro de um âmbito mundial, tarefa que, em um primeiro momento, julguei muito além das minhas capacidades, mas que acatei e encontrei (assim espero) uma resposta ou caminho possível, ainda que imperfeito e algo tateante. Ao lado dos dois, Pedro Dolabela, este, cheio de ímpetos estimulantes, uma torrente incansável de ideias, me instigou a ousar e a transitar com liberdade, sem grandes receios. E ainda posso citar um professor e uma professora, Benito Rodríguez e Marilene Weinhardt, pois foi o compromisso, a seriedade, a responsabilidade e o humor dos dois que tornaram a verdadeira aventura da minha graduação e mestrado (durante os quais eu trabalhava 44 horas por semana), fardos mais leves, agradáveis e recompensadores. Agradeço a vocês por isso!

Mas não podemos seguir sem deixar de fazer uma advertência: devido à pandemia da Covid-19, que virou tudo de ponta cabeça, a tese a seguir foi escrita sem o auxílio de uma

biblioteca pública especializada. O pior de tudo é que tivemos e não tivemos acesso a bibliotecas especializadas. Primeiramente, desfrutamos durante um ano do maravilhoso acervo da *Ibero-Amerikanisches Institut*, de Berlim, mas voltamos para o Brasil e, dos livros de lá, sobraram apenas algumas anotações e a frustração de não poder voltar ali sempre que necessário. Segundo, em nosso planejamento inicial, iríamos retomar boa parte da recepção do Rosa logo após a *qualificação* da tese, que ocorreu no início do primeiro semestre de 2020. Ia ser nesse momento que iríamos retomar as muitas leituras, de livros do acervo da UFPR, que realizamos durante o período da graduação, do mestrado e do doutorado. No entanto, nossos planos não coincidiram com os do mundo, a Covid veio e a biblioteca da UFPR fechou suas portas. Após a qualificação, escrevemos a versão final da tese com uma biblioteca pessoal e muito restrita, com algumas centenas de páginas de anotações e algumas lembranças. Graças a isso, a tese segue incompleta em termos de referências, pecando ao não citar trabalhos importantes, mas pedimos, encarecidamente, a compreensão dos que a vão ler, pois se ignorarem que simplesmente não tínhamos mais acesso aos livros, irão ignorar o maior — e mais frustrante — entrave que enfrentamos durante a redação final. Se escrever uma tese com todos os livros que esta demanda já é tarefa árdua, apesar de prazerosa, escrever não tendo acesso a nada, inclusive aos livros que já foram lidos um dia, é uma tarefa no mínimo ingrata. Mas para tentar resolver isso, optamos por encurtar o halo de referências, centrando nossa análise junto a um número muito restrito de textos críticos, e o resultado final é o que segue.

1. Riobaldo e a cerzidura do monólogo-polifônico

1.1 - O Cerzidor

Por meio do sinal *travessão* e da palavra *Nonada*¹, o personagem-narrador Riobaldo nos insere na matéria vertente de um grande sertão cujo fim é o infindo, uma vez que *Grande Sertão: Veredas* (doravante, *GS:V*) encerra com uma assertiva a respeito da vida, lembremos, a de que esta é *travessia* e, logo em seguida, nos apresenta uma fita de Möbius ou o sinal do infinito (∞), complementando assim a assertiva e nos permitindo inferir que a vida é uma *travessia infinita*.

Consideremos então, primeiramente, esses dois elementos, o *travessão* e o *Nonada*, pois eles já colocam em cena algo que vai perdurar do início ao fim da narrativa e que vai ser, vale frisar, um aspecto composicional do *GS:V* que não vai, em momento algum, ser alterado. Tudo é movimento e todos os valores são ambíguos e reversíveis no *GS:V*, como já nos disse Carlos Garbuglio, Walnice Nogueira Galvão e Antonio Candido². Garbuglio, inclusive, chama a atenção para os “cortes narrativos” operados pela “técnica de ziguezague” do narrador (GARBUGLIO, 1972, p. 123). Ele chama a atenção, também, para o caráter duplo e dúbio da narrativa de Riobaldo, dizendo ser ela “Instrumento de construção e prospecção da realidade e realidade ela própria, enquanto se dispõe à pesquisa de si própria”. (GARBUGLIO, 1972, p. 133). Com isso, Garbuglio conclui que um dos objetivos da linguagem do *GS:V* é a “sondagem do movente mistério cósmico”. (GARBUGLIO, 1972, p. 134). Portanto, teríamos cortes narrativos, ziguezague, a linguagem como uma realidade em si própria e a sondagem do *movente* mistério cósmico, estando este mistério presente tanto na realidade quanto na própria linguagem. Walnice Galvão diz que ao fim de muitas leituras e releituras do *GS:V*, um problema ficou como saldo em suas mãos: “o problema que me ficou nas mãos foi o da ambiguidade; e com ele como operador parti para minha leitura. Queria descobrir onde radica a ambiguidade e como ela é construída, ou seja, em que níveis da composição literária se detecta essa ambiguidade instauradora”. (GALVÃO, 1972, p. 12). Portanto, o saldo foi o de uma ambiguidade instauradora, presente não só em uma instância narrativa, mas antes radicada em uma pluralidade de níveis da composição literária. Já Antonio Candido, por sua vez, disse que o princípio composicional do *GS:V* é o princípio geral de reversibilidade. Sobre este princípio, Candido diz que há no *GS:V* “uma espécie de grande princípio geral de

¹ Assim inicia o *Grande Sertão: Veredas*: “— Nonada”. (ROSA, 2001, p. 24).

² Garbuglio, 1972; Galvão, 1972; Candido, 1983.

reversibilidade, dando-lhe um caráter fluído e uma misteriosa eficácia. A ela se prendem as diversas ambiguidades [...] Estes diversos planos da ambigüidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva — que nos suspende entre o ser e o não ser para nos sugerir formas mais ricas de integração do ser”. (CANDIDO, 1983, p. 305). Teríamos então reversibilidade, fluidez, ambiguidades, deslizamentos entre pólos, fusão de contrários e uma dialética extremamente viva que nos sugere uma integração mais efetiva e rica com o ser.

E ao lado de Garbuglio, Galvão e Candido, ainda podemos colocar Davi Arrigucci Jr. e João Adolfo Hansen. Para Davi Arrigucci Jr., Riobaldo é um “jagunço cansado e varado de dúvidas, a quem as lembranças só acodem para aumentar o desconforto”. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 8). Riobaldo é aquele que possui uma “interioridade contraditória” com um “espírito enxameado de ideias em desacordo”. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 8). Frente à contradição e ao desacordo de tudo, Arrigucci Jr. diz que o “desejo de Riobaldo de entender as coisas claras, delimitando os opostos, acaba por se defrontar [...] com a mistura do mundo”. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 9). E o choque de Riobaldo com a mistura do mundo o conduz a produzir aquilo que, para Arrigucci Jr., é a característica principal do *GS:V*, onde temos uma “linguagem [que] é misturadíssima”. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 9). Portanto, temos um Riobaldo varado de dúvidas, com uma interioridade contraditória, um espírito enxameado de ideias em desacordo e que, frente à mistura do mundo, produz uma linguagem que é misturadíssima. Já João Adolfo Hansen, cuja leitura, ainda que realizada em chave teórica muito diferente, também transita e explora, justamente, esse caráter movente, ambíguo, reversível e misturadíssimo de uma linguagem, a um só tempo, plural e veiculadora de efeitos transcendentais. Hansen chama a fala de Riobaldo de *fala agônica*, pois esta estaria sempre em embate consigo mesma e sempre juntando, a si, outras linguagens, outros discursos, outros gêneros literários, colocando toda esta pluralidade em um embate cujo resultado é o próprio movimento das partes e a afirmação das suas diferenças. Hansen diz o seguinte sobre a linguagem como veiculada por Riobaldo no *GS:V*: “Linguagem insensata, linguagem em que se goza; polifonia, em *GS:V* as citações cultas, os filosofemas disfarçados, os aforismas e ditos populares, o encaixe de cantigas, como o ‘Ole-rê, baiana...’, os versos populares, a citação de novela de cavalaria e de Guy de Borgonha etc. produzem efeitos de contínuo deslocamento do sentido do que Riobaldo diz, visto que dois discursos — no mínimo — são condensados e deslocados simultaneamente em cada ponto de sua fala. Não há, propriamente,

negação recíproca de discursos, mas aproximação caótica de análogos distantes”. (HANSEN, 2000, p. 87). Citações cultas, filosofemas disfarçados, aforismas, ditos e versos populares, cantigas, citações de novela de cavalaria etc. constituem a trama polifônica de vozes que Riobaldo coloca em atrito por meio de sua fala agônica, produzindo uma aproximação caótica de análogos distantes. Como podemos perceber, Hansen, apesar de, em nossa opinião, esticar ao limite máximo este conjunto de características do *GS:V*, não deixa de ainda estar no mesmo campo já apontado por Garbuglio, Galvão, Candido e Arrigucci Jr., ou seja, este campo movente e de difícil apreensão que é a fala misturadíssima de Riobaldo. E ainda nesta linha, Hansen nos diz o seguinte sobre a fala agônica de Riobaldo: “fala doida a girar em torno de um eixo cego que é nada e que, deslocando-se sempre nos movimentos constitutivos do discurso, vai-se perversamente deixando aprisionar como representação de uma coisa e seu conceito, como o Diabo na rua no meio do redemoinho, ironia desdobrada de um oco dentro de um oco, jogo do deslocamento contínuo e disparatado”. (HANSEN, 2000, p. 66-67). Uma fala agônica e polifônica que produz um deslocamento contínuo e disparatado, portanto: um puro movimento de valores opostos, ora condensados, ora misturados, ora diferenciados.

Considerando então o já dito pelos cinco críticos, diremos que temos, no *plano discursivo* do *GS:V*, uma fala agônica e polifônica, composta por valores ambíguos e reversíveis que ativam uma linguagem misturadíssima que nos permite sondar o mistério movente da existência. Estamos plenamente de acordo com os valores moventes, ambíguos, reversíveis, misturados, agônicos e polifônicos identificados pelos cinco; e estamos, especialmente, de acordo no que toca à matéria na qual eles identificam o fluir de tais características, isto é: a fala ou a linguagem. Afinal, é a fala agônica de Riobaldo que produz esta linguagem movente, ambígua, reversível, misturada e polifônica. Portanto, para os fins da nossa tese, diremos que tais características moventes e polifônicas se encontram no *primeiro plano discursivo* do relato de Riobaldo. No entanto, por ora, o que queremos frisar é este outro aspecto do *GS:V* que é, justamente, o oposto do recém afirmado, pois é ele um aspecto que se mantém, assim afirmamos, firme do início ao fim da narrativa, a saber: Riobaldo está narrando para um ouvinte. Seu ouvinte: um moço, ora senhor, ora doutor; e vindo da cidade grande. Neste sentido, teríamos, por um lado, um *primeiro plano discursivo* que é movente, ambíguo, reversível, misturado e polifônico; mas teríamos também, por outro lado, um plano de fundo ou *plano de fundo composicional* que seria constante, firme e sem variações: Riobaldo é aquele que narra para um doutor vindo da cidade; e este doutor é aquele que será, ao menos, o

segundo a ouvir a narrativa de Riobaldo, já contada para o seu guia espiritual, o Quelemén de Góis.

Não temos como saber a forma com que se deu o relato de Riobaldo para Quelemén, mas somente ao doutor. Este será seu ouvinte *fiel como papel* e é a sua interação com Riobaldo o que, neste momento, nos interessa identificar. Afinal, nos indaguemos: que tipo de ouvinte é esse que não tem voz nenhuma e cujas ações e pensamentos nós só conhecemos por meio das inferências de Riobaldo? Consideremos o primeiro elemento: o *travessão* significa que Riobaldo iniciou o seu relato e que ele será, durante toda a narrativa, um monólogo que *se faz* de diálogo ou, digamos assim, um monólogo que dissimula-se por meio de um teatro do diálogo; quer dizer: um monólogo, mas que para justificar-se veste-se de diálogo; ou melhor, um diálogo efetivo, mas sem a voz efetiva do outro; ou então, um puro dialogismo, mas onde o outro não precisa estar efetivamente presente, uma vez que sua ausência fala; ou ainda, um grande diálogo polifônico, mas onde só um fala; ou talvez por fim, um monólogo, mas dialogado ou um diálogo achatado na forma de um monólogo... embaraçoso? Sim, pois um falso diálogo. E falso pois diálogo onde o outro foi diminuído ao papel de uma alusão e só se faz presente por meio da sua ausência. Mas é importante frisarmos, desde já, que esta não é, em definitivo, a única maneira de encarar a relação entre Riobaldo e o seu ouvinte, pois Silviano Santiago, por exemplo, toma um caminho que é o contrário do que estamos propondo. Santiago diz que a narrativa de Riobaldo é, na verdade, um *escrito* produzido antes pelo ouvinte: “Mas o romance na verdade é escrito por um pseudonarrador anônimo (e não pelo autor, óbvio) que escuta, anota e reproduz a longa e interminável fala do jagunço Riobaldo”. (SANTIAGO, 2017, p. 45). Como podemos perceber, de acordo com a perspectiva de Santiago, o doutor não seria alguém ausente, como estamos afirmando, mas sim aquele que vai escrever a narrativa, aquele que, após ouvir o relato, vai se retirar para a cidade e lá irá escrever o dito por Riobaldo, produzindo assim a narrativa que temos em mãos, em forma de livro. Mas nossa leitura se coloca antes ao lado de Hansen, que nos diz o seguinte: “No caso do *GS:V*, observa-se que o texto todo é um ato de palavra contínuo, em que a representação culta (a do ‘senhor’) está emudecida, calada, silenciada à força: ela só é dita nos movimentos do não-dizer, só quando incorporada e deglutida é que ‘fala’”. (HANSEN, 2000, p. 47-48). Uma fala contínua que silencia à força a fala do seu ouvinte, então emudecido. Sendo assim, temos uma situação contraditória, pois de acordo com Silviano Santiago, teríamos um ouvinte ativo, portanto: teríamos um diálogo efetivo; mas de acordo com Hansen, teríamos um

ouvinte emudecido, pois colocado à força em uma função passiva, portanto: teríamos um monólogo emudecedor.

Importante dizermos que em nossa interpretação do *GS:V*, partimos do princípio de que quem tem a palavra é só Riobaldo e que acreditar que o doutor possui também algum tipo de influência real nos rumos da narrativa implica em ignorar o próprio significado desse *travessão* inicial, assim também como a relevância crescente do doutor na narrativa: pois ele vai se tornando cada vez *mais importante* na feita em que *aceita cada vez mais* o relato e, com isso, confere ao narrador confiança para ir em frente: “Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda”. (ROSA, 2001, p. 116). Vindo de fora, sensato, atento e fiel como papel; o doutor é aquele que pensa e repensa, depois rediz e, com isso, ajuda Riobaldo, como que o estimulando para seguir em frente. Mas o único problema é que o doutor, na verdade, não rediz nada; ou se rediz algo, nós, enquanto leitores, não temos acesso aos seus sempre supostos ditos e reditos. Portanto, sabemos muito bem que no *plano de fundo composicional* que comporta a situação narrativa, temos uma relação intensa de diálogo entre Riobaldo e o doutor, no entanto, no *primeiro plano discursivo* só temos acesso às palavras de Riobaldo, estando assim os ditos e reditos do doutor sempre ausentes, com uma presença sempre suposta, sempre sugerida pela fala agônica do próprio Riobaldo: “Do demo? Não glosa”. (ROSA, 2001, p. 24). O que podemos inferir desta citação? Que, primeiro, o doutor perguntou algo sobre o diabo; segundo, que Riobaldo reconfirmou sua pergunta; terceiro, que Riobaldo disse que não fala sobre o diabo. Mas onde está a pergunta do doutor senão como uma suposta ou elíptica pergunta dentro da fala de Riobaldo? E o interessante é que a narrativa inteira vai seguir neste passo, ou seja, com Riobaldo falando no lugar do doutor, alguém de falas e reações sempre elípticas ou supostas, pois esta curiosa situação narrativa do *GS:V* “incorpora o outro e o faz falar enquanto o reduz ao silêncio”. (HANSEN, 2000, p. 22). Ou seja, o faz falar, mas ao mesmo tempo o silencia. Com isso, segundo Hansen, temos uma fala, mas silenciada, emudecida. Ou então, para não ignorarmos os argumentos daqueles que se colocam ao lado de Santiago, diremos que o que temos mesmo, na situação narrativa do *GS:V*, é este curioso e poderoso dispositivo narrativo, que é, sem sombra de dúvidas, uma das criações mais notáveis de Rosa: o que temos é um *monólogo-emudecedor*, mas que nos brinda com um *efeito-de-diálogo*, efeito este tão intenso e marcante que podemos supor, sem que isto seja um disparate, que o livro foi escrito, na verdade, pelo doutor.

Um monólogo-emudecedor, mas com um efeito-de-diálogo. Consideremos agora o segundo elemento inicial, a palavra *Nonada*. Ao lado de leituras muito mais elaboradas sobre os efeitos *discursivos* de tal palavra³, lembremos que ela também contribui — *composicionalmente* — para o enquadramento da seguinte situação: o doutor chegou na, digamos, *casa-grande* do hoje abastado fazendeiro Riobaldo, herdeiro das terras de seu pai Selorico Mendes e das terras do pai de sua mulher, Otacília; portanto, frisemos, herdeiro de uma tradição que remonta ao patriarcalismo, ao mandonismo e ao coronelismo dos latifundiários, fenômenos de organização e de estruturação política, como tipicamente presente naqueles sertões⁴. Chegando ali, o doutor lhe faz a seguinte pergunta, ou melhor, ele não faz, mas podemos inferir que fez, graças às palavras de Riobaldo. Digamos então que ele perguntou: “Boa noite senhor, por acaso os tiros que hoje mais cedo ouvi foram resultado de algum conflito?”. Diante desta suposta pergunta, Riobaldo responde: “— *Nonada*”, ou seja, de *jeito nenhum*, e continua: “Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto”. (ROSA, 2001, p. 24). Portanto, ele diz para o doutor que foi ele quem deu os tiros, mas só por esporte. E, logo depois, muda de assunto, enveredando-se em um labirinto narrativo, onde começa a falar sobre o povo ao redor e de como esse povaréu efetivou o assassinio de um *bezerro erroso*, pois que este nascera com máscara de cachorro ou com a cara do cão: “Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro [...] Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo. Povo prascóvio. Mataram”. (ROSA, 2001, p. 23). E vai ser depois dessa resposta negativa e

³ Sobre a palavra *Nonada*, Kathrin Rosenfield diz: “Nonada, a palavra inicial do romance — aparentemente anódina e recortada arbitrariamente de um fluxo alocutivo —, sofre no percurso narrativo ricas elaborações metafóricas e ampliações imagéticas. Se ela funciona como uma síncope preliminar — negação e corte de conteúdos que o leitor ainda desconhece —, seu potencial semântico negativo ressurgiu, ao longo do romance, nos temas do vazio, do abismo, dos fundos insondáveis do sertão. A travessia se faz confrontação com o nada, aventura no nada, experiência extenuante da negatividade e do despojamento crescentes, que aparecem por vezes irrecuperáveis”. (ROSENFELD, 2006, p. 209).

⁴ Em *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, características e marcas profundas da configuração sócio-histórica brasileira são atribuídas ao poder como erigido e orquestrado em torno da “monocultura latifundiária” (FREYRE, 2006, p. 33). A pecuária que, nos dizeres de Freyre, “deslocou-se [das terras nordestinas mais próximas às costas litorâneas] para os sertões” (FREYRE, 2006, p. 32) é uma variação dessa forma de poder e de organização sócio-histórica cujas origens e características principais remontam aos moldes da relação da casa-grande com a senzala, ou seja, aos moldes de uma relação centrada em uma figura que por deter a posse da terra detém o poder sobre aqueles que a habitam. Essa forma de organização sócio-econômica, independentemente da sua variação (engenho ou fazenda), é, para Freyre, a marca historicamente registrada de uma “civilização patriarcal”. (FREYRE, 2006, p. 30). Nesse sentido, o fazendeiro e latifundiário Riobaldo é, ao menos, um dos frutos dessa civilização patriarcal, pois um dos seus rebentos e continuadores. É dentro desta via que propomos chamar a morada de Riobaldo-narrador de casa-grande, não querendo, com isso, nos referir à sua estrutura básica e original (casa-grande e senzala), mas antes aludindo à sua continuidade estrutural na história.

no compasso do seu monólogo *zigezagueante* que Riobaldo vai conduzir a sua narrativa durante umas seiscentas páginas (para o leitor) ou possivelmente três ininterruptos dias (para o doutor): “Eh, que se vai? Jajá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias!” (ROSA, 2001, p. 41). Hoje não, amanhã não, não consinto... visita, aqui em casa, comigo, é por três dias! Frente sua tentativa mal esboçada de ir embora, Riobaldo convence o doutor a continuar na sua casa, ouvindo sua narrativa, ou melhor, ouvindo a sua *longa-narrativa* de fôlego épico.

E a questão que, enfim, nos interessa ressaltar no *GS:V*, está colocada desde já: o doutor não é só alguém que foi convencido pelo ex-chefe jagunço e atual latifundiário-pactário a passar três ininterruptos dias ouvindo a sua *longa-narrativa*, mas é também alguém que foi *emudecido* pela própria narrativa. Com *Nonada*, Riobaldo responde com uma negativa para a pergunta do doutor, então desconfiado de que os tiros tinham vindo da casa-grande e que alguém tinha sido assassinado ali, mas Riobaldo, ao contrário, diz que os tiros foram somente de *tiro ao alvo*, por prática e costume. Nossa tese parte da defesa de que tal situação narrativa só não pode ser considerada como fortuita, como já o foi em alguns livros escritos sobre o *GS:V*, como é o caso, para ficarmos com poucos e contundentes exemplos, dos livros de Albergaria, Rosenfield e Utéza⁵. Todos esses autores podem ser encarados como *solidários*, pois *confiam* no que Riobaldo diz, no sentido de que embarcam no dito e narrado por ele sem questionar os seus possíveis interesses pessoais e de classe, apesar de Riobaldo ser um ex-assassino que esquenta o corpo e se distrai no seu quintal dando tiro ao alvo, ter feito um pacto com o pai da mentira, ser herdeiro de terras, ser latifundiário e ser, ainda por cima “o sujeito absoluto de sua própria ação narrada”. (HANSEN, 2000, p. 49). E segundo Willi Bolle, essa confiança é não só uma constante na recepção geral do *GS:V* como é uma *omissão* grave: “Estranhamente, a crítica até hoje, pelo que me consta, não questionou a confiabilidade do narrador de *Grande Sertão: Veredas* — o que é uma omissão grave, visto que tudo, nesse romance, é mediatizado por um personagem que fez um trato com o Pai da Mentira”. (BOLLE, 2004, p. 141). Mediatizado por um personagem que fez o trato com o Pai da Mentira, com o Diabo. Atentemos na palavra, *mediatizado*; podemos dizer então que tornado,

⁵ Albergaria (1977); Rosenfield (2006); Utéza (1994).

ali no primeiro plano discursivo, algo semelhante a um espetáculo, mas um espetáculo conduzido, selecionado, dirigido por alguém que fez o *pauto*.

Diante disso, deixemos então bem claro que nossa primeira proposta com esta tese é, justamente, transformar a dita *omissão* em *missão*, ou seja, antes de tudo, desconfiar do narrador Riobaldo, da sua fala ou discurso algo espetacular, da sua linguagem movente, ambígua, reversível, misturada e polifônica, linguagem que é curiosamente apta a nos silenciar ao mesmo tempo em que nos propicia falar. Afinal, lembremos que Riobaldo não ocupa um papel qualquer no sertão, mas sim um papel de grande destaque: ele foi o Urutu-Branco, ex-líder jagunço que, ao lado do seu bando, matou os *Hermógenes* e com isso findou com a jagunçada traidora, designada como os *Judas*. Os *Judas* ou os *Hermógenes*, onomasticamente, podemos dizer, os traidores de Cristo ou aqueles que realizam a ponte entre os dois mundos, os filhos de Hermes. De qualquer maneira, uma dupla alusão: por um lado, à cultura cristã; por outro, à cultura grega. Neste sentido onomástico e discursivo, um feito nada desprezível de Urutu-Branco, pois não só expurgou os traidores da cultura cristã como também aqueles que eram os mensageiros do outro mundo na cultura grega e que, trazidos para o contexto do *GS:V*, podem ser encarados como aqueles que estão ligados ao inferno, já que o Hermógenes seria um pactário. Em seu livro sobre o sentido dos nomes na obra de Guimarães Rosa, Ana Maria Machado assim sintetiza o significado do nome de Hermógenes: “Não importa que Hermógenes Saranhó Rodrigues Felipes tenha fazenda na Bahia. Ele é só o Hermógenes, gerado do ermo, gerado de Hermes, filho da solidão, filho do comércio, da troca, do pacto”. (MACHADO, 1976, p. 73). Estamos de acordo com a análise de Machado, mas, colocando em prática a nossa *missão*, nos indagamos: por que não importa que Hermógenes seja também um fazendeiro da Bahia? Por que ignorar, espontaneamente, este aspecto da sua identidade? Quando deixamos de ser omissos frente à identidade social não só de Riobaldo, mas de cada um dos personagens do *GS:V*, notamos que estas identidades cumprem um papel importante na obra, pois contribuem para nos situar em um mundo com configurações sócio-ideológicas muito bem demarcadas e delimitadas. Diante disso, podemos dizer que tão importante quanto o duplo feito — de caráter religioso e mítico — empreendido contra o fazendeiro baiano e o seu bando jagunço é o fato de que Riobaldo é, também ele, um fazendeiro, mas *mineiro e herdeiro*, ou melhor, ele é alguém sanguineamente comprometido com uma tradição rural-patriarcal, histórica e geograficamente situadas, da qual herdará bens, poder e a autoridade de ser o senhor absoluto, mas agora não só de sua narrativa, como

também de suas terras e agregados. E, como demonstraremos no decorrer da tese, vai ser justamente por meio dele, Riobaldo, que tal tradição haverá de se perpetuar e de se diferenciar nos sertões, sendo ele assim, como diremos daqui em diante, um típico dono do poder⁶.

Quando consideramos Riobaldo sob essa perspectiva, ou seja, a de um dono do poder ou a de um herdeiro de uma tradição patriarcal e autoritária geograficamente situada, a sua função como narrador muda completamente de figura. Já não podemos mais ser *omissos* e o analisar *solidariamente*, como se ele fosse, somente ou exclusivamente, um herói *metafísico*, como apontou Albergaria⁷; ou mesmo alguém com uma fala exclusivamente movente, ambígua, reversível, misturada, agônica e polifônica, como citamos acima; mas devemos sim, ou melhor, devemos também, vê-lo e considerá-lo como alguém que *cerze* uma narrativa sobre o passado do sertão e oferece *a sua versão* para o doutor vindo da cidade, existindo então uma porção social e ideológica igualmente atuantes na sua fala e que podem — sem prejuízo nenhum para a compreensão do *GS:V* — ser levadas em consideração.

Riobaldo diz para o doutor: “Agora — digo por mim — o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram”. (ROSA, 2001, p. 41). Ou seja: o doutor chegou nos interiores de Minas Gerais com o interesse de devassar o sertão, conhecê-lo de cima a baixo, por dentro e por fora, mas chegou muito tarde, chegou quando o sertão já nem era mais sertão, pois já estava demudado, modernizado; ainda por cima, ele parou junto à casa de um latifundiário muito bom de tiro ao alvo e, frisemos, ao invés de seguir viagem, ouviu da boca do vencedor da guerra e dono do poder o que foi, o que é e o que não é o sertão.

⁶ *Os Donos do Poder* é o título do livro de Raymundo Faoro, no qual ele fala sobre o patrimonialismo como a forma específica de domínio econômico e político no Brasil: “Segundo esse esquema [patrimonialista], o homem rico — o rico por excelência, na sociedade agrária, o fazendeiro, dono da terra — exerce poder político, num mecanismo onde o governo será o reflexo do patrimônio pessoal”. (FAORO, 2012, p. 700).

⁷ A leitura de Albergaria gira em torno da hipótese de ser Riobaldo não só um herói, mas também um herói metafísico que empreende uma viagem iniciática no sertão: “É Riobaldo, porém, que nos permite afirmar que o processo iniciático vem explícito no romance. Se Diadorim e Hermógenes só atingiram a primeira etapa da iniciação, que corresponde aos Pequenos Mistérios, Riobaldo vai mais além, conseguindo, por esforço próprio, ingressar na fase equivalente aos Grandes Mistérios e atingir a ‘*Délivrance*’ [...] E se Riobaldo adquire o estado de homem transcendente, resultado da realização metafísica, ele o faz no tempo da narrativa, posterior ao tempo do narrado. Riobaldo se torna livre por intermédio e no momento mesmo da sua narração”. (ALBERGARIA, 1977, p. 34). O problema dessa hipótese de leitura é que, com isso, Albergaria acaba ignorando justamente aquilo que é óbvio na identidade de Riobaldo e que queremos ressaltar: a dimensão social da sua vida; o fato de que ele já foi jagunço e que hoje é um ex-jagunço, fazendeiro e também latifundiário. Para Albergaria, inclusive, Riobaldo efetiva sua passagem metafísica no momento em que narra. É como se ele se efetivasse como um herói metafísico justamente durante o seu relato. Notemos que, neste sentido, é como se a narrativa transformasse Riobaldo em um herói metafísico e, ao mesmo tempo, nos levasse a esquecer que ele é um fazendeiro. O que propomos é trazer Riobaldo para o plano social e encará-lo não só como um herói metafísico, mas também como um fazendeiro contador de histórias.

Neste sentido, que é, sócio-historicamente, nada solidário e nada omissivo, o narrador, ou melhor, o *Riobaldo Cerzidor*, desponta como uma figura imponente e que desfruta de um imenso poder, pois é ele também um senhor rural e um ex-jagunço bom de bala. Diante disso, nos perguntemos: quem por ali, afinal, pode julgá-lo? Só ele mesmo, por isso que o que ele diz sobre os tiros ouvidos é o que vai valer como verdade para o doutor. Quem tem o direito de contar a história do sertão? Novamente, ele, afinal, se não foi o único que ganhou, foi um dos poucos grandes líderes que sobreviveram para contar a história. E quem tem o direito efetivo à palavra? Só ele, pois apesar de brindar o doutor com um espaço elíptico onde o doutor pode exercer, a plenos pulmões, um suposto diálogo, o fato concreto é que a palavra é só de Riobaldo, e não só do início ao fim do livro, mas *infinitamente*.

O primeiro passo da nossa tese visa, justamente, situar o papel social de Riobaldo Cerzidor no *GS:V*, encarando-o então como um narrador que emula, no *plano de fundo composicional*, o mandonismo e o autoritarismo brasileiros que são, como dizem Maria Isaura Pereira de Queiroz e Lilia Moritz Schwarcz, fenômenos sócio-políticos que se estendem pela história inteira do Brasil, isto é, desde suas origens até o tempo contemporâneo, tendo então seus picos, abrandamentos, recrudescimentos e mesmo dissimulações, mas estando sempre presente. Maria Isaura, visando “uma história dos fatos políticos [do Brasil] feita do ponto de vista sociológico” (QUEIROZ, 1976, p. 18) e que fosse capaz de nos fornecer “um pano de fundo [...] dando a visão da continuidade ou das transformações havidas na política; [onde] sem esse pano de fundo, o fenômeno político perde todo o relevo e uma parte de seu significado” (QUEIROZ, 1976, p. 17), nos diz que “O desenvolvimento interno do país foi se processando por acomodações sucessivas com este poder de fato — poder municipal nas mãos dos proprietários rurais — que, podemos dizer ‘grosso modo’, se impôs à Metrópole durante a colônia, governou sob o manto do parlamentarismo durante o Império e abertamente dirigiu os destinos do país durante a Primeira República”. (QUEIROZ, 1976, p. 20-21). Portanto, uma modalidade de poder com desdobramentos sociais que constituem um *pano de fundo político* que é uma “linha constante” da história brasileira onde notamos “a grande influência do mandonismo local em três fases diferentes da vida do país [a Colônia, o Império e a Primeira República]; sua permanência em épocas sucessivas provinha da permanência de uma estrutura social baseada no latifúndio e no que se poderia chamar de ‘família grande’”. (QUEIROZ, 1976, p. 33). E este pano de fundo que se estende história afora no Brasil, sendo

uma linha constante cuja presença se faz sentir em épocas sucessivas, se faz sentir também, segundo Lilia Moritz Schwarcz, inclusive na contemporaneidade:

Não é possível passar impunemente pelo fato de termos sido uma colônia de exploração e de nosso território ter sido majoritariamente dividido em grandes propriedades monocultoras, que concentravam no senhor de terra o poder de mando e de violência, bem como o monopólio econômico e político. Por sinal, a despeito de o Brasil ser, cada vez mais, um país urbano, aqui persiste, teimosamente uma mentalidade e lógica dos latifúndios, cujos senhores viraram coronéis na Primeira República, parte dos quais ainda se encastelam em seus estados, como caciques políticos e eleitorais. (SCHWARCZ, 2019, p. 23).

Parte dos quais ainda se encastelam em seus estados como caciques políticos e eleitorais. Portanto, para Schwarcz, este pano de fundo político persiste no mundo contemporâneo “com a manutenção das vantagens políticas garantidas pelas oligarquias estaduais [onde] ocorre uma espécie de acomodação dos hábitos políticos, das condutas eleitorais e que, não raro, convergem para a manutenção do poder herdado ou construído a longa data”. (SCHWARCZ, 2019, p. 62). Sendo assim, este poder que foi herdado ou construído a longa data é uma linha constante que vem da colônia até a atualidade, sustentando “um modelo autoritário de fazer política, que não consegue se desvencilhar das velhas elites rurais e hoje urbanas”. (SCHWARCZ, 2019, p. 62).

É justamente diante de tal ideia que queremos colocar o narrador do *GS:V*, pois nossa tese parte da assertiva inicial de que Riobaldo Cerzidor é uma emulação composicional do autoritarismo das elites rurais brasileiras, sendo ele um mandão ou um dono do poder que ganhou a guerra e a disputa política no sertão e que, com isso, adquiriu o direito de contar *a sua* versão da história e de com ela forjar *a sua* modalidade de verdade. Mas o que é mais relevante nessa perspectiva crítica, em que estamos situando o primeiro passo da nossa tese, diz respeito ao que falamos logo acima: tudo é movente, ambíguo, reversível, misturado e polifônico no *GS:V*, nada dura muito tempo no mesmo lugar ou estado ou qualidade, quase nenhuma característica se mantém imutável ou unitária na narrativa, pois nela até jagunços sanguinários são bons pais de família e até crianças inocentes por direito divino são, igualmente, endiabradas. No entanto, temos também uma linha ou plano de fundo constante, temos algo que se mantém firme do início ao fim: a situação narrativa ou o fato de que Riobaldo Cerzidor conta, de dentro da sua modalidade de casa-grande, a *sua* versão da

história do sertão para o doutor; e ao lado disso, temos este fato concomitante e muito relevante: esse doutor não tem uma voz efetiva; logo, podemos afirmar, sem titubeios, que lá no primeiro plano discursivo não há um diálogo efetivo — não elíptico — no *GS:V*. E a razão para isso, eis a complementação da nossa assertiva: é que sendo o *GS:V* uma obra que foi escrita no Brasil e que coloca em cena um dono do poder como sendo o seu narrador, esta obra acaba por emular, através da situação narrativa, plasmada na figura *cerzidora* de Riobaldo, a longa e constante presença do mandonismo-latifundiário e autoritário brasileiro, portanto, a presença de algo antes perene do que pontual dentro do escopo político como engendrado pelos donos do poder no Brasil.

E um dono do poder, especialmente quando já assimilado pelo mundo moderno, é aquele que conserva este poder ao mesmo tempo em que o *dissimula*, e não aquele que o compartilha com um outro e muito menos alguém que vai ser usado ou intimidado por qualquer um, como algumas leituras enfatizam ao dizer que Riobaldo seria, digamos assim, o burro ou caipira do campo enquanto que o senhor doutor seria o inteligente da cidade moderna⁸. Pois na verdade, tirando as suas envolventes estratégias retóricas e a sua poética polifônica, a narrativa não nos permite, simplesmente, afirmar isso, uma vez que em momento nenhum Riobaldo concede, efetivamente, a palavra ao doutor ou o considera em alta estima sem que a mesma consideração esteja totalmente desatrelada de possíveis interesses narrativos e políticos (retóricos, portanto) da parte deste *cerzidor* de histórias, mas também *cerzidor* de vontades e de opiniões, pois, como ele mesmo diz: “Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo”. (ROSA, 2001, p. 31). Exortar ao bom caminho e apontar o que é justo, diz aquele que nasceu para ser padre ou líder de jagunço: “Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido”. (ROSA, 2001, p. 31). Quando consideramos essas palavras de Riobaldo só nos resta acreditar que ele foi parido para cumprir, com excelência, um único papel: convencer os outros aos moldes da sua vontade.

⁸ Silviano Santiago interpreta Riobaldo como um ágrafo que, quando diante do doutor, o *mimetiza*, ou seja, procura agir de acordo com o que seria o doutor, de acordo com a função que este ocuparia socialmente. É como se Riobaldo percebesse que o doutor fosse mais inteligente do que ele e, em consequência disso, agisse de maneira a preencher as supostas expectativas intelectuais do doutor. Nesse sentido, Santiago coloca o doutor acima de Riobaldo: “O ágrafo [Riobaldo] mimetiza o visitante alfabetizado. Quem possui a escrita (quem anota a fala do ágrafo no papel) é considerado não só diferente como também superior (no caso do romance, o tratamento “o senhor” denota a autoridade do ouvinte e anotador). São seres humanos semelhantes, sem dúvida, mas um deles é invejado por possuir habilidade e/ou qualidade que são desconhecidas pelo que é objeto da observação”. (SANTIAGO, 2017, p. 46). Apesar do dito por Santiago, devemos lembrar que Riobaldo sabe sim escrever e que antes de ser jagunço esmolou seu tanto na beira do rio, mas depois foi estudante e professor.

Diante dessas considerações, propomos uma interpretação que, de entrada, se negue a ser *omissa* e *solidária* com o que designaremos como estratégias retóricas do Cerzidor, afinal, quando não consideramos a dimensão social do nosso narrador (no dizer de Bolle, quando somos omissos), nós ignoramos uma parte substancial da identidade de Riobaldo. O que ignoramos é que ele é um dono-do-poder-contador-de-histórias, isto é, ele é um herdeiro da linha constante que enfileira patriarcalismo, mandonismo, coronelismo, patrimonialismo e o autoritarismo; e ao mesmo tempo ignoramos, frisemos, que ele é um narrador persuasivo, convenientemente utópico e estrategicamente retórico, apto, então, tanto a convencer centenas de jagunços sanguinários, em armas e sedentos de vingança e morte — como na cena do *Julgamento* — quanto um único doutor vindo da cidade grande, portador de maleta e diploma. E se Riobaldo bajula este senhor doutor eventualmente, enfatizemos, não é para se colocar abaixo dele, mas sim para seduzi-lo e convencê-lo a ficar ali, em estado de êxtase progressivo, totalmente enredado no *zigzague* do labirinto, a ouvir e acatar o monólogo que, exatamente nesses momentos, está articulando uma das suas estratégias retóricas mais ardilosas, a saber, a *estratégia retórica da inclusividade*: retórica que consiste em fingir que o outro faz parte e tem voz ativa no curso dos acontecimentos quando na verdade é só um espectador inativo do processo. Este outro ou espectador inativo, quando lido como fruto de uma retórica da inclusividade, nos permite encará-lo como um “bogus other” (MORETTI, 1996, p. 67), ou seja, como um falso outro ou um outro que ali está só para viabilizar a matéria narrativa: “No senhor me fio? Até-que, até-que”. (ROSA, 2001, p. 37). É por isso que podemos dizer que o que temos na situação narrativa do *GS:V* é um monólogo-emudecedor, mas que, ao brindar o doutor com um efeito-de-diálogo, acaba por dissimular o seu emudecimento, ativando uma retórica da inclusividade, onde, apesar de emudecido, o doutor, curiosamente, acredita e nos leva a acreditar que fala.

E quando seguimos a sugestão de Bolle e deixamos de ser *omissos* no que se refere à designação do papel social do nosso herdeiro-pactário, já não interpretamos *solidariamente* o seu monólogo, mas sim *ceticamente*. O solidário, aqui, seria aquele que acreditaria em tudo o que o narrador diz sem questionar a sua perspectiva, enquanto que o cético seria aquele que a questionaria, trazendo assim para a consideração da obra uma extensão sócio-histórica que julgamos relevante para uma compreensão mais global do *GS:V*. E quando nos posicionamos ao lado dos céticos, motivados por estudos como os de Wayne Booth, para quem “Direct and authoritative rhetoric [...] has never completely disappeared from fiction”. (BOOTH, 1986, p.

6) e que, portanto, “in literature complete impartiality is impossible”. (BOOTH, 1986, p. 78-79), notamos que a hipótese do plano de fundo composicional como emulação do mandonismo e do autoritarismo dos donos do poder adquire força e relevância para compreendermos o personagem Riobaldo. Neste sentido, a inviabilidade de interferência na sua narrativa deixa de ser fortuita ou irrelevante, fruto de mero artifício literário ou repetição de mera convenção narrativa, para então se tornar um elemento composicional que conseguiu formalizar, ficcionalmente, um dado presente na história brasileira: a linha ou pano de fundo constante do autoritarismo latifundiário. Como diz Lilia Schwarcz: “O patriarcalismo, o mandonismo, a violência, a desigualdade, o patrimonialismo, a intolerância social, são elementos teimosamente presentes em nossa história pregressa e que encontram grande ressonância na atualidade”. (SCHWARCZ, 2019, p. 26). Diante disso, podemos agora afirmar que é por esse motivo que a condição narrativa do plano de fundo composicional é um elemento que não muda no livro inteiro, pois ele é tão constante ou teimosamente entranhado quanto as tradições autoritárias brasileiras que, não raro, oferecem ao outro somente efeitos-de-diálogo e retóricas da inclusividade, quando, na verdade, perpetuam, sem acidentes desnecessários, o seu poder ou os seus monólogos intermináveis.

Antonio Candido, em seu texto *Crítica e sociologia*, diz que a função social da literatura é capturável por meio dos seus aspectos formais na feita em que estes emulam, esteticamente, as relações sociais como presentes no mundo *externo*, mas fazendo isso dentro do âmbito *interno* do texto: “Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”. (CANDIDO, 2011, p. 14). Seguindo este mesmo preceito, Roberto Schwarz, que é uma das grandes influências *céticas* desta tese, identifica no narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* recursos formais que emulam o funcionamento mesmo da sociedade brasileira, onde: “O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita [...] Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real”. (SCHWARZ, 2000, p. 11). Na mesma linha teórica, Willi Bolle, mas agora tratando do *GS:V*, diz: “A hipótese geral é que existe uma correspondência entre um problema político e social — a falta de entendimento entre as classes — e a configuração da obra. O problema *externo* é incorporado ao romance como elemento de composição *interno*”. (BOLLE, 2004, p. 21). Franco Moretti também segue a

linha teórica dos três autores citados, no entanto, enfatiza a dimensão retórica (de persuasão e de convencimento) que o texto literário possui, ou seja, enfatiza a função retórica dos dispositivos formais e composicionais (dispositivos internos) do texto literário, mostrando como estes atuam com excelência quando o assunto é persuadir e convencer os seus leitores, compartilhando com eles as perspectivas e os valores mobilizados e atualizados pelo texto literário. Moretti fala sobre uma crítica literária “como uma sociologia das formas retóricas” (MORETTI, 2007, p. 19), cuja função analítica seria trazer à tona “os pressupostos profundos, encobertos e invisíveis de todas as visões de mundo”. (MORETTI, 2007, p. 19). E, além disso, ele diz algo que deve soar *estranho* ou *não-familiar* para uma crítica erigida sob os preceitos modernistas de ruptura e de contravenção, de suspensão da *doxa* e de subversão do horizonte de expectativa; ou mesmo, mais prosaicamente, para aqueles leitores que, simplesmente, depositam fé no poder subversivo e transformador da literatura; Moretti nos diz o seguinte: “a real função da literatura é *garantir o acordo*: fazer os indivíduos se sentirem ‘à vontade’ no mundo que por acaso habitam, conciliá-los, de forma agradável e imperceptível, com suas normas culturais predominantes”. (MORETTI, 2007, p. 41)⁹. Uma literatura que serve para nos conformar com as normas culturais predominantes, nos fazendo aceitar e assimilar o mundo social externo a partir da disposição estratégica de uma série de dispositivos retóricos internos. Nos perguntemos: seria viável ler uma das mais revolucionárias obras modernistas, o *GS:V*, a partir desta *estranha* chave?

Recapitulando: Antonio Candido, Roberto Schwarz e Willi Bolle dizem que o elemento social *externo* é convertido em elemento textual *interno*. Já Moretti diz que, ao fazer isso, a literatura apreende as visões de mundo de uma determinada época e converte estas visões externas em meios *retóricos internos* que visam *garantir o acordo*, isto é, que visam acomodar a sociedade (e o leitor) com a visão de mundo predominante. Agora respondemos a pergunta feita acima dizendo que sim, pois ainda que aparentemente contraditório, é viável ler o esteticamente revolucionário *GS:V* dentro da chave da literatura como uma arte que visa garantir o acordo e a acomodação, mas isto desde que consideremos que a visão de mundo dominante e viabilizada pelo *GS:V* é dúbia, isto é, ela é uma na fachada e outra nos fundos, uma no primeiro plano discursivo e outra no plano de fundo composicional, pois, verdade seja

⁹ Moretti aborda tais questões, de forma detida e direta, no seu texto *A Alma e a Harpia*, presente no livro *Signos e Estilos da Modernidade* (MORETTI, 2007, p. 13-56). Em seu texto, ele questiona as teorias de ruptura e diz que a literatura serve, na verdade, para trazer consenso social, nos levando a aceitar os valores de uma época e, até mesmo, a violência perpetrada pela mesma.

dita, enquanto o nosso narrador encanta e enreda o doutor emudecido em uma poética movente, ambígua, reversível, misturada e polifônica, onde todos os valores são abertos e relativos, onde tudo é e não é, ou seja, onde a linguagem poética é tecida bem ao gosto das inclinações modernistas e relativistas do século XX, estando então em sintonia com o *ethos* argumentativo daquilo que os tão bem educados doutores gostam e apreciam, ela também não deixa de viabilizar, como que sorratamente, meio que através de uma espécie de contrabando ideológico realizado às escuras, justamente aquela visão de mundo que foi fomentada pela linha constante da história sócio-política brasileira e que, no texto, é emulada e, adicionemos, *dissimulada* dentro do plano de fundo-composicional: o patriarcalismo, o mandonismo, o coronelismo, o patrimonialismo e o autoritarismo de uma elite latifundiária que conta com a nossa atenção-solidária para se perpetuar e se legitimar.

Notamos então que as interpretações que articulam os movimentos sociais com os aspectos formais do texto literário nos permitem inferir que Riobaldo veicula, por meio da sua posição social, do *emudecimento do doutor* e do caráter de monólogo que se faz de diálogo, não só a ausência de diálogo efetivo entre as classes sociais brasileiras, como acertadamente diz Willi Bolle na citação acima, mas também a presença da linha constante da história brasileira, deste mandonismo que não só é um fato concreto e perene da organização social, econômica e política da história do Brasil como é também uma visão de mundo dominante que ao dissimular, estrategicamente, a violência da sua presença e do seu autoritarismo, nos induz a sermos omissos e assim nos conduz, retoricamente, a aceitar a sua visão de mundo e a aceitar um consenso ou acordo social que, como observa Lilia Schwarcz, fora “construído na base da naturalização de estruturas de mando e obediência”. (SCHWARCZ, 2019, p. 22). É por isso que a crítica literária que aborda o *GS:V* e que foca sua análise no primeiro plano discursivo, não raro, ignora a violência e o autoritarismo de Riobaldo; por outro lado, é por isso que quando o *GS:V* é analisado sob a perspectiva sócio-histórica, o que se considera de Riobaldo é o seu passado épico como jagunço, enquanto o que se ignora é o seu presente moderno como cerzidor de vontades e de opiniões, ou seja, o que se considera é aquela figura que impera no primeiro plano, o jagunço como um modo-de-ser ambíguo e problemático, enquanto o que se ignora é aquele que impera no plano de fundo, o mandão-autoritário ou o fazendeiro-pactário, cuja presença é abrandada e dissimulada para não assustar o bom gosto moderno do bem educado doutor. Para Booth “all fiction requires an elaborate rhetoric of dissimulation”. (BOOTH, 1986, p. 44). E Riobaldo, quando encarado como um contador de histórias, é

justamente isso: um dissimulado que veicula, estrategicamente, a sua dúbia retórica do poder, pois a um só tempo arcaica e moderna, autoritária e aberta¹⁰.

Dito isso, consideremos que se o trabalho do historiador é, como diz Lilia Schwarcz, o de “uma espécie de orquestrador de eventos, no sentido de que é ele quem os organiza, seleciona e lhes confere sentido”. (SCHWARCZ, 2019, p. 21), o trabalho do Cerzidor é o de cerzir a história do sertão como se esta fosse a sua própria memória. Repitamos: *como se esta fosse a sua própria memória*. Neste sentido, a palavra *travessia* e o *sinal do infinito* (∞), os outros dois elementos que ora queremos considerar, mas estes já situados ao fim do livro, adquirem um novo e — assim propomos — relevante significado: o de que a vida seria uma travessia infinda dentro da narrativa autoritária e dissimulada daqueles que venceram a disputa política e com ela adquiriram o direito de contar, embalados por seus afetos mnemônicos e pessoais, a própria história. Ou pior ainda e assim mais preciso: a vida seria uma travessia infinda na memória daquela figura autoritária que substituiu a história por sua cerzidura tão manifestamente pessoal quanto sanguineamente política. Lilia Schwarcz diz:

História e memória são formas de entendimento do passado que nem sempre se confundem ou mesmo se complementam. A história não só carrega consigo algumas lacunas e incompreensões frente ao passado, como se comporta, muitas vezes, qual campo de embates, de desavenças e disputas. Por isso ela é, por definição, inconclusa. Já a memória traz invariavelmente para o centro da análise uma dimensão subjetiva ao traduzir o passado na primeira pessoa e a ele dedicar uma determinada lembrança: daquele que a produz. (SCHWARCZ, 2019, p. 19-20).

Com isso, ao seguirmos a sugestão explorada por Willi Bolle e não ignorarmos o caráter sócio-histórico de Riobaldo enquanto narrador, caráter (assim afirmamos) presente e atuante no plano de fundo composicional, contribuímos para abrandar, assim o esperamos, a omissão da crítica quando o assunto é a desconfiança ante as palavras daquele que é um dono do poder e que fez um pacto com o pai da mentira, pois Riobaldo Cerzidor é justamente essa figura

¹⁰ Dentre as interpretações que abordam os aspectos sociais do *GS:V* e que dão destaque para a vida de jagunço em detrimento da vida de fazendeiro de Riobaldo, recomendamos Candido (2017) e Galvão (1972). Dentre as interpretações que não questionam a violência e o autoritarismo, entrando assim, ainda que a contrapelo, em *acordo* com o poder de Riobaldo, consideramos que o exemplo mais notável é a leitura de Dalila Pereira da Costa que classifica o *GS:V* como uma *epopeia do amor*: “Grande Sertão, e nele a cultura brasileira, não nos impõe, mas propõe uma visão e criação dum novo mundo, todo ele elevando-se no amor. Um mundo de paz e confiança, e de pura liberdade: aquelas que só podem advir do amor. Porque ele é a única força que conseguirá livrar o mundo do caos”. (PEREIRA, 1974, p. 138).

peçoalíssima que seleciona e traduz os aspectos do passado do sertão de acordo com os embalos da sua própria memória: “Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso”. (ROSA, 2001, p. 189). Portanto, tudo aquilo que ele julga não ser sério e nem preciso é, simplesmente, esquecido, ou melhor, não *cerzido*. Ou seja, parafraseando Lilia Schwarcz: o passado histórico do sertão é convertido em memória e levado ao centro de uma subjetividade que o produz como lembrança, atualizando-o em sua primeira pessoa, pessoa esta, não raro, proveniente da classe latifundiária. E agora, em complemento a tudo o que estamos dizendo, atentemos no nome que estamos utilizando para designar Riobaldo, pois ele encerra e resume, justamente, a dubiedade que estamos enfatizando: *Cerzidor*.

Este é só um dos três nomes atribuídos a Riobaldo durante o seu tempo junto aos jagunços, no qual fora conhecido como Cerzidor, Tatarana e Urutu-Branco: “E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim: primeiro, Cerzidor, depois Tatarana, lagarta-de-fogo. Mas firme não pegou. Em mim, apelido quase que não pegava. Será: eu nunca esbarro pelo quieto, num feitio?”. (ROSA, 2001, p. 178-9). Já próximo do final do *GS:V*, Riobaldo também diz: “Eu comandava? Um comanda é com o hoje, não é com o ontem. Aí eu era Urutu-Branco: mas tinha de ser o cerzidor, Tatarana, o que em ponto melhor alvejava”. (ROSA, 2001, p. 597). Nos dois exemplos citados, *cerzir* implica em saber atirar com competência e precisão. No entanto, neste próximo exemplo, já temos outro sentido para a palavra *cerzir*: “Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim?”. (ROSA, 2001, p. 126). Aqui *cerzir* significa alinhar, enfileirar, colocar um junto ao outro; no caso, colocar um acontecimento de vida diretamente ligado a um outro acontecimento, mas, como diz Riobaldo, o viver não é tão cerzidinho, costuradinho, alinhavado, com um acontecimento sucedendo o outro de forma harmônica e coerente. E o fato da vida ser assim, desconjuntada e dispersa, muito misturada, justifica o contar *zigzagueante* do narrador de *GS:V*, pois para ele “Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância”. (ROSA, 2001, p. 115). Sendo assim, os acontecimentos da vida e os movimentos da narrativa que buscam apreender aquilo que há de profundamente importante nela não podem também ser cerzidinhos ou alinhavados. Cerzir, então, possui um significado duplo: tecer e atirar, ou melhor, tecer com precisão e atirar com precisão.

E quando designamos nosso narrador como Cerzidor, estamos aludindo para este duplo significado, pois defendemos que a arma do já velho Riobaldo é, antes de tudo, a sua fala, com a qual cerze ou alinhava os acontecimentos do seu passado e do passado do sertão, mas

com a qual também exerce a sua influência e o seu poder autoritário que são devidamente dissimulados e abrandados por uma narrativa que é movente, ambígua, reversível, misturada e polifônica no seu primeiro plano discursivo, mas que é também violenta, mandona e autoritária no seu plano de fundo-composicional, pois é uma fala que *naturaliza* e, assim, *legítima* esta presença constante dos donos do poder, mas desde que, ao menos assim defendemos, os mesmos dominem o *zigzag* discursivo do mundo moderno, um mundo onde a relatividade e as possibilidades precisam estar sempre abertas, mesmo que sejam só como meros efeitos de fachada, só para enlevar os seus ouvintes, os conformar com o *tudo é e não é* de um mundo cujas certezas já foram convertidas em labirintos vertiginosos, nos brindando então com: um monólogo sim, mas com textura polifônica.

1.2 - O pólo monológico

Com essa perspectiva cética que valoriza este constante pano de fundo sócio-ideológico, conseguimos avaliar este lado da narrativa de Riobaldo, ou melhor, este plano de fundo composicional plasmado na situação narrativa, colocando-a sob suspeita e perscrutando-a ao ponto de retirá-la das sombras do já convencionalizado ou já naturalizado para, então, trazer à tona os pressupostos profundos, encobertos e invisíveis da visão de mundo do nosso narrador. Sendo assim, iremos ignorar, por ora e voluntariamente, o primeiro plano discursivo com os seus aspectos moventes, ambíguos, reversíveis, misturados, agônicos e polifônicos para então situarmos com mais propriedade este lado não-movente e não-reversível, pois já cristalizado e conectado com uma *longa-duração* que não é exclusiva, mas que é uma linha tipicamente brasileira: a do mandonismo-autoritário, onde notamos, inclusive na contemporaneidade, uma modalidade de poder construída a longa data e pautada na base da naturalização de estruturas de mando e obediência.

Dito isso, moveremos a nossa interpretação para os seus termos teóricos mais efetivos, estruturando nossos argumentos de maneira mais organizada e prática, visando assim ficarmos mais próximos de fazermos jus a esta que é uma das maiores qualidades da literatura: a sua alta capacidade de condensação de conteúdos e temas ou o seu fôlego enciclopédico. Para tanto, nos perguntemos: quando afirmamos que no *GS:V* não há um diálogo efetivo no primeiro plano discursivo, mas sim um emudecimento retórico-inclusivo do doutor, podemos inferir que isso significa que a situação narrativa, ali encenada, veicula a modalidade discursiva do monologismo? Ou melhor: veicula uma fala que apesar de agônica e polifônica é também monológica? Nossa resposta é que sim, pois a fala e a situação narrativa que ela encena encontram-se encerradas na visão globalizante de uma única perspectiva ou de um único foco narrativo que tudo abarca e, em si, subsume. Mas eis aqui a dificuldade e a genialidade da resolução narrativa veiculada pelo Cerzidor Riobaldo, pois apesar desse foco narrativo abarcar e subsumir tudo em si, ele é, ao mesmo tempo, aberto e polifônico. Temos então um dispositivo narrativo que é arcaico e moderno, autoritário e aberto, monológico e polifônico, portanto, frisemos: temos um dispositivo que é fundamentalmente contraditório e dúbio, ou melhor, que é diabolicamente contraditório e dúbio, uma vez que consegue ser monológico dando a sensação ou nos brindando com o efeito estético de ser exclusivamente polifônico: uma única e exclusiva voz, do início ao fim, mas que ao soar como uma multiplicidade de fragmentos moventes, ambíguos, reversíveis, misturados, agônicos e

polifônicos, acaba por dissimular o seu caráter de unidade e se apresentar como uma plena pluralidade.

Como iremos desenvolver logo à frente, o crítico literário que nos auxilia a afirmar tal disparate engenhoso, onde monologismo convive com polifonia, é Franco Moretti, que em sua teoria do gênero épico moderno, aponta como uma das principais características deste gênero literário, justamente, a convivência potencialmente tensionada desses dois termos teóricos que, em suas origens terminológicas, são imiscíveis¹¹. Mas antes de nos determos na terminologia de Moretti, façamos um ligeiro, mas necessário, trabalho de contextualização teórica, retomando alguns pontos do pensamento de Mikhail Bakhtin, no caso, os que versam sobre a sua análise do romance enquanto gênero literário e a presença do monologismo e da polifonia neste gênero, assim como a associação do monologismo e da polifonia com aspectos sociais *externos*, para então nos voltarmos para Moretti e retomarmos nossa análise do *GS:V*, mas já mais bem assentados e, assim almejamos, teoricamente fundamentados e contextualizados. Vejamos então o que Bakhtin diz sobre as características do discurso monológico:

Aqui há apenas um *sujeito cognoscente*, sendo os demais meros *objetos* do seu conhecimento. Aqui é impossível um tratamento dialógico das personagens pelo autor, daí a ausência do ‘grande diálogo’, do qual personagens e autor participam em pé de igualdade; daí haver apenas diálogos objetificados das personagens, composicionalmente expressos no interior do campo de visão do autor. (BAKHTIN, 2013, p. 81).

Apenas um sujeito cognoscente, sendo os demais meros objetos do seu conhecimento. O sujeito cognoscente é, aqui, o autor, sendo os seus personagens, quando este autor é monológico, meros objetos do seu conhecimento. Uma relação desigual entre autor e personagem, portanto; mas também uma relação onde os diálogos dos personagens são objetificados frente a postura monológica e objetificante deste autor, cuja fala petrifica, ou melhor, objetifica o outro. Mas isso não seria um problema, afinal, dentro de um universo literário forjado com valores monológicos, onde só temos diálogos objetificados e encerrados na visão de mundo do autor, como nos diz Bakhtin: “uma consciência e uma boca são totalmente suficientes para toda a plenitude do conhecimento: não há necessidade de uma

¹¹ O livro no qual Franco Moretti se debruça sobre tais questões é o *Modern Epic* (MORETTI, 1996, p. 1-250). Este livro, como ficará claro no decorrer do trabalho, é o principal aporte teórico e crítico da nossa tese.

multiplicidade de consciências”. (BAKHTIN, 2013, p. 90). Uma consciência e uma boca são suficientes para a plenitude do conhecimento: notemos como é uma situação próxima da que estamos delineando ali no plano de fundo composicional do *GS:V*, onde, apesar de sabermos, perfeitamente, que temos dois personagens e, portanto, duas consciências e duas bocas, só temos acesso efetivo a uma única consciência e uma única boca: a de Riobaldo. Neste sentido, Paulo Bezerra, tradutor e estudioso da obra de Bakhtin, nos diz algo fundamental para darmos continuidade aos nossos argumentos, pois ao considerar as diferenças entre um discurso efetivamente dialógico e outro monológico, Bezerra diz que: “transformar o outro pela absorção é torná-lo objeto exclusivo de mim mesmo, de minha própria vontade, em suma, é torná-lo passivo, é negar-lhe autonomia como consciência individual, é fazer dele a imagem que me convém [...] Isso não é dialogismo, é monologismo”. (BEZERRA, 2013, p. XIV). Sendo assim, podemos concluir que toda vez que o outro se torna uma extensão objetificada, passiva e sem autonomia de um eu que possui a palavra e que com ela cimenta e orienta, sólida e solitariamente, o discurso, estamos diante de um regime discursivo antes monológico do que dialógico. E algo muito relevante para a nossa tese, dentro da concepção de monologismo de Bakhtin, é que, para ele, o monologismo não é só um conceito ou só uma observação sobre regimes discursivos distintos, mas sim uma presença real que habita uma camada profunda da vida ideológica da Idade Moderna, algo que lhe habilitaria, inclusive, gerar formas artísticas:

Essa fé na autossuficiência de uma consciência em todos os campos da vida ideológica não é uma teoria, criada por esse ou aquele pensador; é, isso sim, uma profunda particularidade estrutural da criação ideológica da Idade Moderna, que determina todas as formas externas e internas dessa criação [...] As camadas profundas dessa ideologia geradora de formas, que determinam as particularidades fundamentais do gênero das obras, são de caráter tradicional e se constituem e evoluem no decorrer dos séculos. A essas camadas profundas da forma pertence o monologismo artístico por nós examinado. (BAKHTIN, 2013, p. 91-92).

Portanto, para Mikhail Bakhtin, o monologismo é fruto de uma característica ideológica proveniente da própria constituição da Idade Moderna, cujos desdobramentos podem ser percebidos, inclusive, nas formas artísticas por ela fomentadas e engendradas. Ainda dentro dessa lógica argumentativa, Bakhtin diz: “Na Idade Moderna, o fortalecimento do princípio monológico e sua penetração em todos os campos da vida ideológica tiveram a contribuição

do racionalismo europeu com seu culto da razão única e una, sobretudo o culto da época do Renascimento, quando se constituíram as principais formas do gênero da prosa ficcional europeia”. (BAKHTIN, 2013, p. 91). O culto de uma razão única e una, de uma razão geradora de formas e de gêneros literários. Sendo assim, apesar de Bakhtin não dizer isso expressamente, podemos inferir, para os fins dos nossos argumentos, que ele identifica um fator presente no âmbito social *externo* (a Idade Moderna, com sua razão europeia, única e una) apto a propiciar uma forma literária *interna* (o monologismo). Seguindo esta mesma lógica, nos perguntemos: será que podemos dizer que quando saímos do âmbito geográfico, geopolítico e sócio-ideológico da Idade Moderna e nos voltamos para o âmbito geográfico, geopolítico e sócio-ideológico do sertão brasileiro, nós teríamos também a presença de monologismo? Sim, teríamos, mas neste caso já não seria mais um monologismo gerado, necessariamente, pela Idade Moderna, com a sua razão única e una, mas antes, como dizíamos acima, pela *longa-duração* ou por esta presença enraizada do patriarcalismo e dos seus desdobramentos, fenômenos externos e constantes do mundo rural e dos sertões brasileiros, onde o senhor de terras concentra em si todo o poder econômico, podendo mesmo transformar a coisa pública em uma extensão da sua propriedade privada, caracterizando assim a sua postura política e ideológica como uma postura patrimonialista, na qual, citando novamente Faoro, temos um “mecanismo onde o governo será o reflexo do patrimônio pessoal”. (FAORO, 2012, p. 700).

Se aceita nossa hipótese, iremos notar como o plano de fundo composicional consegue ativar em solo brasileiro o monologismo como apontado por Bakhtin, mas esta ativação, no caso em apreço, se efetiva quando o monologismo se funde com os pressupostos profundos da visão de mundo dos latifundiários brasileiros. Sendo assim, temos no âmbito externo a presença de um mandonismo autoritário e patrimonialista que se desdobra, no âmbito interno, na formalização de um regime de fala que é monológico, pois encerrado na visão, una e unitária, do senhor de terras, do senhor rural, do latifundiário e dono do poder.

Mas como dizíamos, a situação narrativa interna do *GS:V* não é assim tão simples, pois sua fala é agônica e dúbia, monológica e polifônica, ou melhor, diremos assim: é uma situação narrativa *efetivamente monológica*, mas com muitos e convincentes *efeitos polifônicos*. Evidentemente, a situação que descrevemos aqui é muito diferente da apontada por Bakhtin, pois aqui estamos designando uma situação interna que é dividida e tensionada, agônica, isto é, ao invés de exclusivamente una e unitária, como designada por Bakhtin, ela seria una e

unitária, mas, ao mesmo tempo, com efeitos de pluralidade e de multiplicidade, sendo então antes uma fusão perfeita de unidade e multiplicidade.

Seguindo este caminho argumentativo, perceberemos todas as características que estamos identificando como presentes e atuantes no plano de fundo composicional se alinhando e se comportando em um mesmo pólo teórico que é fundamental afirmarmos e explicitarmos, afinal, não são poucas as interpretações que frisam o aspecto polifônico, múltiplo, reversível, ambíguo, contraditório, dionisíaco, problemático, misturado, movente, diferente ou mesmo esquizofrênico do *GS:V*, como se essa obra fosse total e exclusivamente ambígua, sendo comprometida, acima de tudo, com uma proliferação algo esquizofrênica das diferenças acessadas e intensificadas pela alta voltagem poética de um monólogo que seria exclusivamente agônico e polifônico¹²; defendemos que o problema de tais leituras é que, não raro, elas situam as dúvidas e vacilos do protagonista como sendo fenômenos genuínos e definitivos nesse personagem, no entanto, notemos como, com isso, tais leituras acabam por ignorar a coerência e a constância das escolhas mais repentinas e decisivas de Riobaldo no *GS:V* e, conseqüentemente, acabam por ignorar o plano de fundo composicional dentro do qual se articula uma postura narrativa e uma fala cuja orientação axiológica é arquitetada sobre uma base político-ideológica de raízes patriarcais.

E sobre todas essas leituras omissas quando o assunto é a especificação do papel social do nosso narrador e, portanto, solidárias (mesmo que a contrapelo) com a modalidade de poder por ele veiculada, afirmemos: todas elas são extremamente importantes para a nossa tese, mas justamente por elas serem muito parciais, isto é, solidárias demais com a perspectiva do narrador, afeitas demais à textura polifônica do primeiro plano discursivo, portanto, omissas no que diz respeito aos trâmites do poder como operados no plano de fundo composicional. E elas são extremamente importantes por um motivo muito específico e relevante: elas tornam evidente o sucesso retórico do Cerzidor, afinal, por meio dessas obras temos a prova — em termos de estética da recepção — de que Riobaldo conseguiu, por meio das suas estratégias retóricas e da sua poética estonteante, persuadir todo mundo da sua inocência e da pureza ideológica que enforma a sua matéria vertente. E ele nos persuadiu ao ponto de esquecermos, quase completamente, que, enquanto doutores emudecidos: estamos na sua fazenda ouvindo o seu relato por possíveis três dias consecutivos e sem podermos ir embora e desfrutando do

¹² Sobre o aspecto polifônico e múltiplo: Hansen (2000) e Rosenfield (2006); sobre a reversibilidade: Candido (1983); sobre a ambigüidade: Galvão (1972); sobre o dionisíaco: Santiago Sobrinho (2011); sobre o misturado: Arrigucci Jr (1994); sobre o movente: Garbuglio (1972); sobre o aspecto esquizo: Hansen (2000).

direito exclusivo de manejarmos, à vontade, um espaço de fala que é elíptico; ou seja, desfrutamos do direito — algo suspeito — de continuarmos emudecidos; ou então: de deixarmos o silêncio falar no nosso lugar; ou então: de deixarmos que Riobaldo infira tudo o que fazemos, pensamos e dizemos, sendo aquilo que somos sempre o reflexo deste senhor absoluto da sua narração.

É por isso que defendemos que todas as leituras que ignoram totalmente o aspecto autoritário e monológico do *monólogo* do Cerzidor, ignoram que Riobaldo é aquele que cerze ou dá forma para a história do sertão e, o que é mais significativo, ignoram que ele faz isso ao sabor dos movimentos da sua memória. Notemos como, neste sentido que estamos delineando, Riobaldo pode ser realmente encarado como um narrador monológico, afinal, em sua narrativa, ninguém pode contrariá-lo, pois ninguém tem voz além dele e, quando o assunto é a história da jagunçada sertaneja, este assunto se confunde com os meandros, movimentos, saltos, equívocos e limites da dimensão mnemônico-afetiva do seu psiquismo, como Riobaldo mesmo, sem nenhum pudor, afirma de forma reincidente: “Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença”. (ROSA, 2001, p. 116). Como mostramos acima, Riobaldo seleciona aquilo que é *sério importante* do passado para depois selecionar, dentro deste passado já selecionado, os *elementos afetivos* que irão compor a matéria vertente da sua narrativa. Portanto, temos dois filtros mnemônicos, um racional (capturando só o que é sério) e outro afetivo (capturando só o que tem pertença), que são utilizados antes do relato chegar aos ouvidos do doutor emudecido. Sendo assim, o que temos é um passado racionalmente selecionado (onde se seleciona só aquilo que importa) e depois afetivamente modelado (onde se plasma só aquilo que tem significado pessoal) e é isso que é oferecido, na forma de um monólogo *zigzagueante*, no lugar do sertão em si para o doutor quando compreendido dentro da noção de retórica da inclusividade.

E ao lado disso, lembremos e frisemos a pertinência da leitura de Willi Bolle, pois para ele, como dizíamos acima, o *GS:V* problematiza, no âmbito formal interno, a imensa divisão que há entre as classes sociais no Brasil, divisão esta que seria, ela também, produtora de formas e enraizada, pois uma presença externa e constante que inviabilizaria o diálogo efetivo entre as distintas camadas da sociedade. E neste sentido, explorado por Willi Bolle, Riobaldo não seria nem um pouco sutil ou dissimulado, mas antes violento. Consideremos um dado alarmante que é muito importante para o desdobramento da nossa tese, pois, como aparece, também de forma reincidente no *GS:V*, o povo é para o Cerzidor, não raro, algo literalmente *desprezível*.

Ou seja: não é que Riobaldo não queira dialogar com os demais, pois o que ele tem é nojo e, muitas vezes, simplesmente, não suporta os demais, demarcando assim a sua diferença frente todos aqueles que ele não admira, mas, ao mesmo tempo, estando sempre disposto a ressaltar as qualidades daqueles que admira, que são, não raro, justamente os seus iguais em termos de posse de terras e faro para liderança: “Zé Bebelo — ah. Se o senhor não conheceu esse homem, deixou de certificar que qualidade de cabeça de gente a natureza dá, raro de vez em quando”. (ROSA, 2001, p. 92). E mais à frente, ele ainda diz o seguinte, sobre o mesmo personagem, acentuando assim ainda mais a sua proximidade com ele: “Bem eu conhecia Zé Bebelo, de outros currais! Bem eu desejasse ter nascido como ele...”. (ROSA, 2001, p. 109). Neste sentido, propomos flagrar Riobaldo expressando este aspecto da sua constituição ideológica, que é pouco afeita ao diálogo efetivo com certos tipos de *outro*, justamente em um dos momentos mais inusitados para tanto. Afinal, notemos como nem mesmo nos seus sonhos de continuidade e comunidade social mais utópicos, as pessoas do *povo prascóvio dos sertões da jaíba*, terão vez, mas só aqueles que desfrutam de posição. Consideremos o seguinte trecho do *GS:V*:

Às vezes eu penso: seria o caso de pessoas de fé e posição se reunirem, em algum apropriado lugar, no meio dos gerais, para se viver só em altas rezas, fortíssimas, louvando a Deus e pedindo glória do perdão do mundo. Todos vinham comparecendo, lá se levantava enorme igreja, não havia mais crimes, nem ambição, e todo sofrimento se espriava em Deus, dado logo, até à hora de cada uma morte cantar. (ROSA, 2001, p. 74).

Aqui são pessoas de fé e posição que vão se reunir para louvar a Deus e pedir a glória do perdão do mundo, em um rito comunitário e conjuntivo, onde todos se aproximam visando construir uma enorme igreja para alcançar uma ascensão em comum. Mas, colocando em prática a nossa missão de reversão da omissão, nos perguntemos: e o que será das pessoas que possuem fé, mas não posição? Logo mais à frente na narrativa, ainda na mesma cena, temos passagem muito semelhante, mas agora ao menos aparentemente mais democrático e abrangente:

Todo assim, o que minha vocação pedia era um fazendão de Deus, colocado no mais tope, se braseando incenso nas cabeceiras das roças, o povo entoando hinos, até os pássaros e bichos vinham bisar. Senhor imagina? Gente sã valente, querendo só o Céu, finalizando. (ROSA, 2001, p. 75).

Um fazendão de Deus colocado no lugar mais alto, com o povo entoando hinos e cheio de gente sã e valente, querendo só o céu, finalizando! Imagem extremamente forte e muito bela, comovente mesmo, mas também tremendamente utópica, como todos os bons discursos engendrados pelos legítimos donos do poder. Neste sentido, Fredric Jameson diz algo que é *fundamental* termos em mente para compreendermos o complexo dispositivo narrativo de Riobaldo, pois para Jameson não só todo discurso engendrado pelas classes no poder são, em sua raiz, ideológicos e utópicos, mas antes todos os discursos de todas as classes sociais são, a um só tempo, ideológicos e utópicos. Para Jameson, todos esses discursos *necessitam* desse embate dialético entre uma esfera utópica e outra ideológica, onde a esfera ideológica torna explícito os interesses materiais enquanto que a utópica os dissimula, veiculando antes os interesses reificados que estão igualmente presentes nestes regimes discursivos. Jameson diz: “There can, I think, be only one consequent ‘solution’ to the problem thus posed: it is the proposition that all class consciousness — or in other words, all ideology in the strongest sense, including the most exclusive forms of ruling-class consciousness just as much as that of oppositional or oppressed classes — is in its very nature Utopian”. (JAMESON, 1981, p. 279). Todas as ideologias, em seus sentidos mais puros, são utópicas. Sendo assim, ideologia e utopia são as duas faces de uma mesma moeda, portanto: temos sempre ideologia de um lado, mas utopia do outro; ou melhor, coloquemos assim: as ideologias se encontram logo atrás das suas respectivas fachadas utópicas. É por isso que temos uma enormidade de construções frasais desse mesmo calibre no *GS:V*, obra que quando nos apresenta um *fazendão*, ele tem que ser, por exemplo, de *Deus*, ou seja: *um fazendão de Deus*, portanto: um latifúndio, mas não assentado em solo ideológico terrenamente palpável, pois antes tocando os seus dedos nos céus. E o que defendemos é que é esse o verdadeiro regime discursivo presente no *GS:V*, onde temos sempre uma fachada que é polifônica ou utópica, mas cujas bases ou raízes narrativas efetivas — e escondidas — traem ou nos permitem entrever o comprometimento ideológico do narrador que é alguém que pertence sim a uma classe social: a dos mandões latifundiários, a classe destes senhores — a longa data — empossados em seus fazendões e que são, muitas vezes, respeitados — ou mesmo admirados — como verdadeiros deuses: “Joca Ramiro era um imperador em três alturas! Joca Ramiro sabia o se ser, governava; nem o nome dele não podia à toa se babujar”. (ROSA, 2001, p. 195)

Sendo assim, lembremos agora que Riobaldo realmente adquire um fazendão ao fim das suas errâncias como jagunço, mas esse fazendão — frisemos — não é de Deus, mas sim de Riobaldo e, diga-se de passagem, foi ele que colocou sua casa-grande-de-fazenda, muito provavelmente, no lugar mais *tope* e, ainda por cima, a cercou, mas não de incensos e pessoas entoando hinos, como seu discurso utópico e inflamado nos conduziria a supor, mas sim por ex-jagunços prontos para serem convocados, a qualquer momento, para a carnificina da guerra: “Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteamento em paz, exp’rimentem ver”. (ROSA, 2001, p. 40). Notemos: de armas areiadas e prontos para um bom *tiroteamento em paz*... Agora nos perguntemos: mas como tal contradição ou dubiedade seria possível? O tiroteio, que é um verdadeiro espetáculo de barbaridade, seria, por acaso, para garantir a paz? Mas, nesse caso, a paz de quem? Evidentemente, de Riobaldo e dos seus. Portanto, quem perderia a paz? Evidentemente, qualquer um que se opusesse a eles. Sendo assim, o que temos, ao menos tirando o aspecto utópico das falas de Riobaldo, é um fazendão sim, mas de Riobaldo, e cercado por jagunços dispostos a matar qualquer um que queira ousar se opor a eles. Neste sentido, isto é, quando separamos o aspecto utópico e o ideológico, atrelando o utópico como uma das características do primeiro plano discursivo e o ideológico como uma das características do plano de fundo composicional, o que vemos instaurado no proposto *fazendão de Deus* que promove *tiroteamentos em paz* é antes um poder bruto e da pior estirpe, pois parcial, selvagem, violento, assassino, autoritário, retórico e — como se com isso fosse possível afagar e dissimular tudo — utópico. Frisemos então que nossa leitura é imensamente influenciada pela leitura de Willi Bolle, pois, apesar de não falar em utopia, é ele quem foca nesses aspectos e frisa estas questões, tão dúbias e misturadas, que também constituem a carreira do nosso narrador: Riobaldo. E considerando o desfecho das suas errâncias como jagunço e a sua conversão em latifundiário, Bolle diz o seguinte sobre Riobaldo:

A vitória proporcionará a ele, chefe pactário, vantagens não acessíveis a seus companheiros antigos que são seus subordinados atuais. Quando o seu bando no fim derrota o Hermógenes, instaura-se a paz do vencedor. O chefe Urutu-Branco abandona a jagunçagem e se instala como latifundiário protegido por seus jagunços. O problema das diferenças de classe, que Riobaldo chegou a sentir na pele, foi ‘resolvido’ pelo pacto. Assim como o fazendeiro ‘sêo’ Habão consegue mobilizar os peões a trabalharem para ele, assim também Riobaldo recruta e sacrifica seus jagunços. Dentre eles, Riobaldo é

o único cujo destino é diferente. A história narrada culmina com o oxímoro de um jagunço metamorfoseado em fazendeiro. (BOLLE, 2004, p. 151).

Com a derrota dos *Hermógenes* o que se instaura é a paz do vencedor! Acreditamos que Bolle não poderia estar mais correto, pois afora a esfera utópica e polifônica o que acontece é realmente isso no *GS:V: a instauração da paz do vencedor*. Bolle ainda nos diz: “Riobaldo, o personagem-narrador que recebe e hospeda o jovem doutor da cidade, é portanto um latifundiário. Resultado do estratagema do pacto, juntamente com a herança e um casamento vantajoso. Suas várias fazendas são propriedades muito bem protegidas”. (BOLLE, 2004, p. 152). Herança e casamento vantajoso tiram Riobaldo da sina jagunça e o alocam na classe dos latifundiários, onde ele se encontra empossado. Portanto, não precisamos nos admirar quando topamos com suas falas ambíguas e de matizes utópicos, pois, a crer em Jameson, isso é a praxe dos regimes ideológicos: matizar-se de utópicos.

Sendo assim, reafirmamos que o que queremos delimitar aqui é a existência, no plano de fundo composicional, de uma porção ideológica e, portanto, *monológica* do monólogo de Riobaldo ou, em outras palavras, queremos indagar quem é essa figura que enceta essa narrativa que é, por um lado, tão vasta e volumosa, mas por outro, tão autoritária, isto é, tão centrada em uma — apesar de labiríntica e *zigzagueante* — única voz. E com isso, o que visamos é delinear uma dubiedade no âmbito narrativo, onde os aspectos poéticos da matéria vertente apontam para um lado que é aberto e utópico, mas onde os seus aspectos retóricos, ainda que sutis e dissimulados, nos permitem entrever e inferir os seus possíveis interesses ideológicos.

Mas retomemos Mikhail Bakhtin para considerarmos — brevemente — a possível relação de monologismo e mandonismo, complementando então este passo da nossa hipótese de leitura. Paulo Bezerra define o conceito de monologismo em Bakhtin nesta fórmula breve, mas essencial para situarmos e fundamentarmos os nossos argumentos: “o monologismo como [um] pensamento único e por isso autoritário”. (BEZERRA, 2013, p. VI). Repitamos: um pensamento único e *por isso* autoritário. Lembremos que o Cerzidor é, como diz Willi Bolle, um representante da classe dos donos do poder e que ele narra, como estamos dizendo, para um *doutor emudecido* um longo-monólogo *monológico*, isto é, um monólogo que estaria encerrado na sua perspectiva axiologicamente configurada por uma ideologia constante e estruturalmente plantada na cultura e na história brasileira: a do mandonismo autoritário dos

latifundiários e donos do poder, uma, como diz Lilia: “aristocracia rural que [desde suas origens] personalizava a lei e as próprias instituições da terra, e não tinha prurido algum em governar seus domínios a partir dos dividendos do próprio quintal”. (SCHWARCZ, 2019, p. 67). Um mandonismo de ares aristocráticos e de origem em solo rural, portanto, mas investido de poder e autoridade e que se espraia no âmbito político, sendo este mandonismo-autoritário uma presença marcante na nossa história e configuração sócio-política. Esta seria a presença externa e ideologicamente comprometida por detrás das construções utópicas e do concerto polifônico do *GS:V*.

Retomemos então os argumentos sócio-históricos sobre a presença do mandonismo no Brasil para depois nos voltarmos para Bezerra e experimentarmos a sua assertiva de que um pensamento monológico é autoritário. Maria Isaura Pereira de Queiroz enfatiza a presença não só constante, mas também *estrutural* do mandonismo na economia e na vida política brasileira, mostrando como “A força econômica tem sido no Brasil o esteio da política — [e] o fato de terem sido tão importantes os proprietários rurais o atesta; esta força se desloca no espaço e no tempo, seguindo a ascensão de diferentes produtos [como a cana e o gado] e de diferentes zonas [como o litoral e o sertão]”. (QUEIROZ, 1976, p. 22). Já Lilia Moritz Schwarcz, explicita a vigência *estrutural* de práticas autoritárias no Brasil, mostrando como essas se apresentam no tempo presente e como as mesmas possuem raízes profundas na história brasileira, tendo assim origem desde a descoberta desse país e se estendendo história afora, ora explícita ora implicitamente implantadas, e atuando tanto na cultura quanto nas políticas brasileiras. Como Lilia Schwarcz diz, desde a própria independência brasileira o que veio se afirmar e se consolidar aqui foi “uma monarquia cercada de repúblicas por todos os lados”. (SCHWARCZ, 2019, p. 13). E logo após a formação dessa monarquia que, diga-se de passagem, se dissimulou como República, surge uma necessidade que vai ser encabeçada e configurada por instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) que seria encarregado de “inventar uma nova história *do e para* o Brasil”. (SCHWARCZ, 2019, p. 13), visando com isso conformar os brasileiros com as estruturas de poder então vigentes. E como diz Schwarcz, o mais importante para a vigência e a perpetuação de um poder autoritário é a habilidade de disfarçar ou dissimular a sua presença ao ponto de parecer estar ausente quando na verdade ele se encontra, efetivamente, presente e atuante, produzindo, inclusive nos tempos contemporâneos “um cotidiano condicionado por grandes poderes centralizados nas figuras dos senhores de terra em provas derradeiras de um passado

aristocrático”. (SCHWARCZ, 2019, p. 19). E frisemos, de um passado aristocrático que perdura no tempo, que se estende e se perpetua por meio de práticas, valores e instituições que cristalizam e naturalizam a presença do poder nas suas múltiplas modalidades, estando assim, portanto, a história *do* e *para* o Brasil geralmente tocada por essa presença do mandão-autoritário que, ainda que se faça de invisível, é, na verdade, presente, constante e *perene*.

Lilia Schwarcz diz que “Não existe uma continuidade mecânica entre nosso passado e o presente, mas a raiz autoritária de nossa política corre o perigo de prolongar-se, a despeito dos novos estilos de governabilidade”. (SCHWARCZ, 2019, p. 63). As raízes autoritárias da história e da política do Brasil correm o perigo de prolongar-se, sim, exatamente, pois, como diz Sérgio Buarque de Holanda, somos “uma civilização de raízes patriarcais” (HOLANDA, 2016, p. 119). Civilização na qual o que viceja mesmo é o “patriarcalismo e personalismo fixados entre nós por uma tradição de origens seculares” (HOLANDA, 2016, p. 129). Tradição esta que se espalhou nos centros urbanos e na cultura política por meio de um “espírito de facção” (HOLANDA, 2016, p. 130), isto é, por meio da valorização de vínculos sanguíneos e de amizade que contribuem para a consolidação de um poder cada vez mais centralizado e orgânico¹³. E como se não bastasse a sua presença junto às camadas ou classes sociais mais abastadas, essas raízes patriarcais e autoritárias, ainda segundo Holanda, vicejam em outros âmbitos, dando assim provas cabais da sua colateralidade: “Estereotipada por longos anos de vida rural, a mentalidade de casa-grande invadiu assim as cidades e conquistou todas as profissões, sem exclusão das mais humildes”. (HOLANDA, 2016, p. 141). Uma mentalidade de casa-grande que se espalha por *todos* os âmbitos sociais. É por isso que dizemos que o que temos no Brasil, em seu âmbito sócio-histórico (externo), é um mandonismo-autoritário que se alastra pelas camadas mais e menos abastadas e que vai encontrar, no *GS:V*, e complementamos agora a argumentação em torno da nossa hipótese, um equivalente composicional (interno) que emula formalmente a presença constante desse mesmo patriarcalismo ou mandonismo-autoritário que, frisemos, é ainda mais presente quando *se faz* de ausente.

¹³ Sobre o espírito de facção, que contribuiu para a configuração da fisionomia da política brasileira desde suas origens, Sérgio Buarque de Holanda diz: “as facções são constituídas à semelhança das famílias, precisamente de estilo patriarcal, onde os vínculos biológicos e afetivos que unem ao chefe os descendentes, colaterais e afins, além da famulagem e dos agregados de toda sorte, hão de preponderar sobre as demais considerações”. (HOLANDA, 2016, p. 130).

Resumindo em termos teóricos, teríamos o seguinte: no âmbito externo, uma mentalidade de casa-grande que se espalha história afora ou a presença sociopolítica e longo-duracional (constante) de um mandonismo-autoritário; no âmbito interno, teríamos uma longa-narrativa que é um monólogo, mas cujo comprometimento ideológico encontra-se dissimulado no plano de fundo composicional, ocultando e suavizando assim a dimensão monológica desse monólogo; portanto, realidade sócio-histórica de um lado (mandonismo e autoritarismo) e forma literária do outro (monologismo). É por isso que dizemos que no *GS:V* temos um narrador que é um dono do poder e que enceta um monólogo-monológico cujo mandonismo-autoritário é ignorado graças a uma retórica utópica que dissimula a mentalidade de casa-grande alocada ali no plano de fundo composicional, como que ocultando do leitor a condição latifundiária do narrador e o que esta condição poderia ter de axiologicamente relevante para a configuração da matéria vertente e para, conseqüentemente, a interpretação do *GS:V*.

Por esse motivo, um dos objetivos da nossa tese é esclarecer e exemplificar esta relação entre mandonismo (externo) e monologismo (interno), pois tal relação é fundamental para entendermos construções frasais como *fazendão de Deus* e *tiroteamentos em paz*, nos propiciando, assim, uma compreensão não só metafísico-religiosa (utópica) ou filosófica (agônica e polifônica), mas também sócio-histórica do *GS:V*. Neste sentido, nossa tese afirma que sem a devida consideração do que designamos como *pólo monológico*, as leituras acabam, fatalmente, caindo naquilo que Bolle designou como omissão e no que estamos designando como solidariedade, pois acabam aceitando e acatando, digamos que *colateralmente*, esta insinuante *consciência de casa-grande* que permeia e contamina tudo, inclusive os leitores e a recepção crítica que, ao não atentar para a dimensão ideológica e política de um texto literário do porte de *GS:V*, acaba por ignorar a modalidade ou o calibre de poder que esta obra engendra, relegando a matéria sócio-histórica a um patamar pouco (ou nada) relevante para a sua composição e as suas implicações políticas.

Mas voltemos, novamente, para Bakhtin, pois ele nos diz algo fundamental para concluirmos a nossa hipótese sobre a presença do monologismo no *GS:V*, uma vez que para ele o discurso polifônico é aquele que vem para mudar a relação monológica ao inserir um outro tipo de autor cuja interação com seus demais personagens é radicalmente diferente da existente no regime discursivo do monologismo. Sobre o discurso polifônico, Bakhtin diz:

Para o autor, o herói não é um ‘ele’ nem um ‘eu’, mas um ‘tu’ plenivalente, isto é, o plenivalente ‘eu’ de um outro (um ‘tu és’). O herói é um sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, presente, não retoricamente simulado ou literariamente convencional. (BAKHTIN, 2013, p. 71).

O outro (o personagem) é sujeito de um tratamento dialógico (por parte do autor) que é profundamente sério e efetivo, isto é, este tratamento polifônico não é retoricamente simulado ou literariamente convencional, como pode ser no tratamento monológico. Aqui Bakhtin é muito claro, pois ele está tratando da relação entre autor e personagem, ou seja, entre aquele que escreve o livro e suas criações estéticas. Neste sentido, devemos nos perguntar: será que Guimarães Rosa tem uma relação profundamente séria e polifônica com Riobaldo? Perguntamos isso no seguinte sentido: teria Rosa criado um personagem, no caso, Riobaldo, apto a ser considerado como um outro efetivo e que diverge dele? Sim, evidentemente Riobaldo é um *outro* quando o colocamos ao lado de Rosa. Mas podemos dizer o mesmo sobre o doutor? Não, não podemos, pois o doutor emudecido está ali como uma presença antes retórica e convencional, ele é, como dizíamos antes, este falso outro, este outro sem voz que não se opõe, efetivamente, nem contra Rosa e nem contra Riobaldo. Inclusive, podemos imaginar que o doutor é o próprio Rosa, alocado ali como o ouvinte ideal, pois aquele que vai ficar progressivamente mais calado, mais enredado e mais encantado, aquele que vai ser progressivamente mais solidário e que, se algum dia, tiver a ideia de reproduzir a fala do Cerzidor em um escrito, vai fazer o favor de omitir-se enquanto sujeito efetivo, propiciando, assim, que Riobaldo seja o centro, incontestável, de tudo.

Consideremos agora Franco Moretti, pois em seu livro sobre a épica moderna, ele nos diz que o recurso monológico é perceptível tanto por meio da voz do autor quanto por meio da voz do narrador, isto é, da voz daquele que fala de fato e conduz a matéria narrada. E considerando a maneira como esse recurso formal é utilizado por Walt Whitman no poema *Song of Myself*, Moretti diz algo basilar para a nossa tese, algo que contribui para assentarmos tudo o que, até aqui, estamos dizendo:

For with rhetorical questions the orator puts a second voice on the stage, rather than allowing a second orator to speak. Better: he invents a second voice in order that there be no second orator. This too is a rhetoric of inclusivity [...] The other does enter Whitman’s poem, to be sure, but like a ventriloquist’s doll. It is a bogus other. In short, once again, it is monologism. But a monologism that is ashamed of itself, and dresses itself up as polyphony: democratic monologism, as it were. (MORETTI, 1996, p. 67).

Por motivos retóricos o orador coloca uma segunda voz em cena ao invés de permitir que um segundo fale efetivamente. Portanto, o orador ou narrador cria um boneco de ventríloquo, um falso outro. E mais importante do que isso, com este recurso aparentemente convencional, o orador ou narrador efetiva uma forma estética interna (a já dita retórica da inclusividade) que se apresenta como desdobramento democrático e polifônico quando é, na verdade, uma dissimulação de um autoritarismo monológico, pois o que, ao fim, se expressa ali, é sim um pensamento único, apesar da aparência de amplo diálogo. Daí Moretti concluir que é um monologismo envergonhado de si mesmo e que se veste de polifonia, sendo tais manejos retóricos correlatos internos do embate externo entre democracia (de fachada) e autoritarismo (de base). Portanto, retomando nosso objeto, o que teríamos no plano de fundo composicional do *GS:V*, como estamos afirmando, é na verdade uma fala monológica, mas onde o Cerzidor cria este falso outro para simular um tratamento dialógico e democrático, quando na verdade o que se efetiva é uma relação monológica e autoritária, pois encerrada em um único pensamento, veiculada por uma única voz e onde o outro não tem, em momento nenhum, voz efetiva. E o mais importante em tal técnica, que é extremamente efetiva e artilosa, é que ela não está dada de forma explícita, mas sim implícita, pois dissimulada por uma retórica da inclusividade; e ela, ainda por cima, se encontra, estrategicamente, naturalizada como mera convenção narrativa. Dentro deste quadro, percebemos porque houve, como nos diz Bolle, omissão por parte da recepção crítica no que toca ao papel sócio-histórico do nosso narrador e pactário: é que Riobaldo dissimula, retoricamente, o seu poder e o seu autoritarismo, veiculando o seu mandonismo e o seu monologismo, mas de forma envergonhada, ou melhor, política e poeticamente polida, pois abrandada por arroubos utópicos e dissimulada por efeitos polifônicos que nos dão a sensação de que estamos diante de um texto extremamente aberto e dialógico ainda que saibamos, muito bem, que ele é um monólogo, logo, um texto onde só um personagem fala do início ao fim, ou melhor, do início ao *infinito*.

Sim, o estratagema é realmente engenhoso e Riobaldo é realmente um personagem dos diabos, ou melhor, um personagem-narrador que é um pactário e que soube cerzir a sua retórica do poder de forma apropriada, pois implantou no primeiro plano discursivo uma matéria vertente que é movente, ambígua, reversível, misturada, agônica e polifônica, mas que teve também a *sagacidade* de alocar no plano de fundo composicional, dissimulado pela naturalidade geralmente inquestionável das convenções narrativas já cristalizadas, uma voz

que é única e autoritária: uma voz monológica. Eis a sagacidade do nosso narrador: alocar a presença do poder em um âmbito escondido, dissimulado, impalpável, quase sempre elíptico, quase invisível. Afinal, nos perguntemos: quão grande teria que ser a infelicidade de um leitor que, já na primeira vez que se aventurasse nas páginas do *GS:V*, atentasse antes no plano de fundo composicional do que no primeiro plano discursivo? Ou seja, atentasse antes para a dimensão retórica do que para a dimensão poética da matéria vertente? A infelicidade teria que ser enorme, pois ao invés de se deixar envolver pelo grande sertão e os labirintos alquímicos de suas veredas, ia ficar considerando o lugar no qual o doutor emudecido se encontra sentado ouvindo o velho Riobaldo abrindo e fechando a boca. Esse leitor iria atentar em uma casa que nunca é descrita, ia se incomodar com o fato de que ele passa possíveis três dias sem dormir, sem beber água, sem ir ao banheiro; ia também ficar perturbado com esta contradição prosaica e doméstica, uma vez que Otacília, mulher que, segundo o relato do velho, é extremamente educada, não teve um pingão de compaixão com o doutor, lembrando-se de levar, ao menos, um cafezinho para o pobre coitado que está escutando o ex-chefão jagunço falando interminavelmente. Evidentemente, o que acabamos de dizer é uma brincadeira, mas notemos que ela faz certo sentido, afinal, não podemos deixar de reconhecer que, realmente, nós, enquanto leitores-ouvintes, não temos acesso descritivo ao espaço e às circunstâncias onde a narrativa é executada, pois é como se o embalo da matéria vertente apagasse essas banalidades terrenas e nos envolvesse em um universo mágico que remodela as próprias estruturas do tempo e do espaço, categorias fundamentais da realidade que são simplesmente substituídas (como que apagadas) pela narrativa, ou melhor, pela matéria mnemônico-narrativa do *GS:V*. Portanto, temos um monólogo-mnemônico com o poder mágico de abolir a materialidade da realidade imediata, nos embalando em uma matéria vertente que é movente, ambígua, reversível, misturada, agônica, polifônica, rajada de matizes utópicos e de efeitos perspectivistas. É por isso que podemos dizer que temos um Riobaldo que narra a história do sertão como se esta fosse a sua própria memória, estando assim o relato encerrado em sua visão de mundo e, logo, profundamente comprometido com as suas raízes ideológicas.

Neste sentido, façamos um pequeno parêntese, lembrando, de passagem, que a mais nova edição do *Grande Sertão: Veredas*, hoje (02/08/2019) presente nas livrarias brasileiras, foi editada e publicada pela *Companhia das Letras*, a mesma editora do livro já citado de Lilia Moritz Schwarcz. Ambas edições são de 2019 e ambas têm um projeto gráfico semelhante no

que diz respeito à arte presente na capa desses livros: são obras artísticas que remetem ao trabalho de costura e de renda. Ambos aludem assim à arte de cerzir retalhos em um mesmo corpo ou tecido, fazendo, uma delas, alusão ao papel da memória (no caso, o *GS:V*) e, a outra, à história. Ao comparar ambas, notamos o risco que a história corre sempre que substituída pela memória ou pelos afetos pessoais de alguém, mas notamos também o quão é comum, ao menos em um país de estruturas autoritárias tão arraigadas, que a história seja, ao menos em parte, sempre configurada de acordo com os interesses das classes dominantes. Equiparando essas instâncias, história e memória, Lilia Schwarcz diz:

A construção de uma história oficial não é, portanto, um recurso inócuo ou sem importância; tem um papel estratégico nas políticas de Estado, engrandecendo certos eventos e suavizando problemas que a nação vivenciou no passado mas prefere esquecer, e cujas raízes ainda encontram repercussão no tempo presente. (SCHWARCZ, 2019, p. 21).

Engrandecendo certos eventos e suavizando certos problemas que a nação vivenciou no passado, mas que, por solidariedade consigo própria, prefere ignorar ou esquecer. Como os eventos traumáticos do psiquismo individual que, não raro, são transportados para o inconsciente por meio da negação, alguns eventos históricos são transportados para o inconsciente político da história, mas isso não impede que ambos, mais cedo ou mais tarde, venham à tona da vida consciente do indivíduo ou dos acontecimentos históricos de um país¹⁴. Mas mais importante que isso é o fato de que o engrandecimento e o esquecimento são sempre *seletivos*, ou seja, aquilo que se *engrandece* e aquilo que se *esquece* é escolhido por alguém que está à frente desse processo de seleção e que há, invariavelmente, de esquecer e engrandecer somente aquilo que lhe convém. E quando isso acontece, o inconsciente político da história vai adquirindo, colateralmente, as cores de um psiquismo individual ou de classe¹⁵.

¹⁴ O filósofo alemão Ernst Bloch, aflito frente aos primeiros indícios do que viria a se tornar o partido Nazista, reflete sobre a confluência entre estratos sociais e psíquicos, mostrando como remanescentes sócio-econômicos de épocas pré-capitalistas conseguem re-aparecer na subjetividade dos indivíduos e na história, arrastando consigo as contradições de tempos antigos para a momento contemporâneo. Foi diante de um ódio e de um autoritarismo desbragados que Bloch se viu forçado a formular concepções filosóficas para explicar o ressurgimento do ódio e a afeição ao autoritarismo na Alemanha recém-nazista. Sobre isso, ele diz: “Thus the contradictory element is here, inwardly or subjectively, a muffled remnant. As a merely muffled non-desire for the Now, this contradictory element is subjectively non-contemporaneous, as an existing remnant of earlier times in the present one objectively non-contemporaneous. The subjectively non-contemporaneous element, after long being merely embittered, appears today as accumulated rage”. (BLOCH, 1991, p. 108).

¹⁵ Em seu *The Political Unconscious*, Fredric Jameson defende que todas as literaturas devem ser lidas como se fossem: “informed by what we have called a political unconscious, that all literature must be read as a symbolic meditation on the destiny of community”. (JAMESON, 2002, p. 56). A literatura é enformada por um

No caso da história do Brasil, a crer em Freyre, Holanda, Prado Jr., Faoro, Queiroz e Schwarcz, nossa história oficial haveria de ser sempre conduzida pela mentalidade patriarcal e autoritária dos donos do poder, onde grassa, justamente, uma mentalidade constante de casa-grande. Para Caio Prado Jr., por exemplo, a forma de organização social que domina o cenário da vida no Brasil colônia:

é o ‘clã patriarcal’ [...] unidade em que se agrupa a população de boa parte do país, e que, na base do grande domínio rural, reúne o conjunto de indivíduos que participam das atividades dele ou se lhe agregam [...] Unidade econômica, social, administrativa e até de certa forma religiosa [...] o clã patriarcal, na forma em que se apresenta, é algo de específico da nossa organização. (PRADO JR., 2011, p. 304).

Unidade econômica, social, administrativa e religiosa, o clã patriarcal é algo de específico da nossa organização. Portanto, consideremos estas palavras-chave: constante, enraizado, colateral, estrutural e específico. Todas estas palavras versam sobre a presença substantiva e *estrutural* do patriarcalismo e do mandonismo-autoritário no Brasil em seu âmbito externo. Daí dizermos que no âmbito interno temos o monologismo como desdobramento *composicional* desta longa realidade sócio-histórica. E assim como Schwarcz diz que a construção de uma história oficial não pode ser vista como algo sem importância, nossa tese afirma que o comprometimento ideológico e a postura monológica do narrador do *GS:V* não podem ser vistos como algo inócuo ou fortuito, afinal, repetindo: Riobaldo Cerzidor é aquele que narra a história do sertão, oferecendo-nos com isso, ao invés de uma história oficial, um monólogo-mnemônico, ora monológico, ora polifônico, mas sempre — independentemente do grau de efeito-de-diálogo — encerrado em uma única (e por isso autoritária) voz que é a responsável de *cerzir* tudo.

inconsciente político, logo, ela adquire forma junto aos valores coletivos de uma comunidade, ainda que estes valores estejam alocados em uma instância psíquica inconsciente. No caso do *GS:V*, propomos que esta comunidade é a sertaneja, onde temos o povo e os jagunços de um lado, mas do outro temos os senhores e os mandões, sendo que o comprometimento ideológico de todos eles não precisa ser, necessariamente, consciente, pois podem estar tão arraigados em suas essências e em seus valores ao ponto de já terem alcançado uma autonomia inconsciente.

1.3 - O pólo polifônico

Mas agora consideremos o outro pólo, o polifônico, pólo onde não iremos focar no plano de fundo retórico-composicional, onde abordamos o contexto sócio-histórico que atua na formação e no comprometimento ideológico de Riobaldo dentro do âmbito brasileiro, mas focaremos antes no primeiro plano poético-discursivo, justamente o plano que torna sensíveis os aspectos moventes, ambíguos, reversíveis, misturados, agônicos e polifônicos da matéria vertente. Riobaldo Cerzidor diz: “Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão!”. (ROSA, 2001, p. 116). E diz também: “E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente”. (ROSA, 2001, p. 116). Como podemos perceber, o interesse do Cerzidor não é falar somente sobre a vida de um sertanejo ou de um raso jagunço e muito menos de um sertão situado, mas sim falar sobre a matéria vertente, sobre aquilo que não sabe e, por fim, sobre um grande sertão sem fronteiras delimitadas ou bem definidas. Este narrador a um só tempo aberto e autoritário, que se esconde por detrás de um poderoso monólogo-poético apto a engendrar, simultaneamente, uma matéria vertente e uma retórica a serviço da perpetuação e da dissimulação do seu poder, possui a alta ambição de falar sobre um *grande sertão* cercado por uns *gerais* sem tamanho: “O *gerais* corre em volta [do sertão]. Esses *gerais* são sem tamanho”. (ROSA, 2001, p. 24). E afora não terem tamanho, esses *gerais* também não possuem tempo, ao menos não um que seja facilmente mensurável: “Os *gerais* desentendem de tempo”. (ROSA, 2001, p. 126).

Temos então, do lado oposto ao do monologismo como descrito acima, este outro pólo que aglutina a matéria vertente, os *gerais* sem tamanho e o grande sertão. Sendo que, para dar forma e concretude a esse novo pólo, Riobaldo Cerzidor foca em algumas palavras seguindo uma lógica ou procedimento que está presente desde a primeira página do seu monólogo e que designaremos como *procedimento polifônico*, ou seja, para o Cerzidor, quando fazendo uso do procedimento polifônico, o que interessa é se apropriar daquilo que é semanticamente estreito, mas com o objetivo de o alçar a um patamar semântico que é variado, aberto e amplo. Não é a vida como um fenômeno estático ou raso que lhe chama a atenção, mas sim a matéria vertente que envolve e encaminha a vida em uma multiplicidade pulsante e entrecruzada; não é um mapa nacional o que delimita e constrange as fronteiras espaciais onde cabe o sertão, então geográfica e cartograficamente situados, mas sim uma dimensão sem fim e sem começo, uns *gerais* sem tamanho e sem bordas que ali corre em volta; não é um sertão qualquer, pedaço de terra em confins de estados, mas sim um grande sertão do qual ninguém

sabe, absolutamente, nada, quer dizer, a não ser essas veredazinhas ou, digamos assim, verdadezinhas. Portanto, notemos: o que é estável (uma vida) se torna variável (a matéria vertente), o que é fechado (fronteiras) se torna aberto (*gerais* sem tamanho) e o que é situado (sertão) se torna amplo, múltiplo e reversível (grande sertão: veredas). E por detrás dessas transmutações, como dizíamos, um mesmo procedimento polifônico que nos lança, de forma constante, para qualidades, espacialidades e temporalidades sem limitações estreitas das suas possibilidades e virtualidades semânticas.

O Cerzidor diz para o doutor: “O senhor tolere, isto é o sertão”. (ROSA, 2001, p. 23). Mas sendo o sertão uma pluralidade semântica verdadeiramente movente e estonteante dentro do primeiro plano discursivo do *GS:V*, devemos nos perguntar, isto é, especificamente, o que? E para responder, como quase sempre acontece quando o assunto é sertão, notemos que só nos resta tentar enfileirar a sua multiplicidade de sentidos, pois que o sertão é: a violência, um pedaço de terra, o desentendimento, o demônio, o acaso, o cachorro, o bezerro eroso, as distâncias, o incompreensível, o não situável, o ódio de um povo, um sentimento, um estado de coisas, aquilo que se move, aquilo que se mistura etc.. E logo depois de pedir para que o doutor seja tolerante, ainda versando sobre questões topográficas, o Cerzidor cerze: “Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia”. (ROSA, 2001, p. 24). Ou seja, esses “uns” querem que o sertão não seja assim tão amplo, querem que ele seja um “situado sertão”, mas para todos que pensam assim, isto é, para todos aqueles que acham que o sertão é, na verdade, uma região *situada* ou de fácil e objetiva *delimitação*, o Cerzidor logo corta e diz, não raro rispidamente e com certo menosprezo por esses olhares tão encurtados e tão *encurtantes*: “Toleima”. (ROSA, 2001, p. 24). Portanto, o sertão para Riobaldo não é algo de fácil demarcação ou delimitação, assim como não é algo restrito somente ao âmbito geográfico, espacial, cartográfico ou geológico: o sertão vai muito além de tudo isso e, caso alguém, mesmo assim, ainda insista em dizer o contrário, oferecendo no lugar deste grande sertão movente e semanticamente polifônico de Riobaldo uma definição que seja estreita e demasiado situada, logo o Cerzidor corta e cerze: “Ah, que tem maior!”. (ROSA, 2001, p. 24).

Frisemos então que com esse procedimento polifônico utilizado em toda a narrativa e cuja função é ampliar, abrir e multiplicar, Riobaldo nos encaminha não no sentido de restrição e encurtamento do halo semântico da vida, das fronteiras e do sertão; em outras palavras: ele não quer que o sertão esteja ali ao alcance de um ligeiro *dar de vistas*; não lhe interessa pensar

no sertão como algo restrito ou menor, mas sim como algo maior, sempre em movimento, em multiplicação e cujas fronteiras *gerais* são sem tamanho. E dentro desse sertão, não se trata de dar forma para a vida de qualquer um, mesmo que esse um seja jagunço, mas sim de dar forma para a vida em seu sentido amplo e movente, o sentido de uma vida enquanto matéria vertente.

Eis algo que o Cerzidor se empenha para explicar ao doutor: o sertão não é só um lugar, mesmo se imenso e múltiplo, mas antes um desnorteante estado complexo e intrincado de elementos ambíguos e misturados que se alternam e se entrecruzam. Não por acaso, nosso autárquico cerzidor, em debate sobre a localização do sertão, cerze o seguinte: “O sertão está em toda a parte”. (ROSA, 2001, p. 25). Como dizíamos, este procedimento polifônico confere dimensão infinda às fronteiras *gerais* e uma multiplicidade ao sertão que não só é grande como, ainda por cima, está em toda a parte, seja esta parte espacial ou temporal, física ou metafísica. Podemos então dizer que o grande sertão do Cerzidor é onipresente (pois espraiado no tempo), ubíquo (pois disseminado no espaço) e polivalente (pois metafísico, físico, imaterial, material, psíquico e não psíquico): “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”. (ROSA, 2001, p. 41).

Mas se o sertão está em toda a parte e os *gerais* são sem tamanho, então por que dizemos que Riobaldo Cerzidor é um mandão-autoritário que engendra uma narrativa monológica? Por que dizemos que ele é uma figura ligada ao mandonismo e ao autoritarismo brasileiros quando, na verdade, ele está à frente de um processo de abertura que é infindo, descontínuo e polifônico? Afinal, este procedimento polifônico não seria, no mínimo, contrário às políticas autoritárias tradicionais que tendem antes a encerrar o outro em uma instância discursiva que é limitada e de pouco fôlego? Em outras palavras, que tendem antes a encerrar o outro em uma instância discursiva que é, acima de tudo, autárquica e monológica, pois única e unitária? Se admitirmos que Riobaldo narra uma matéria vertente que torna a vida, o sertão e os *gerais* progressivamente mais abertos e variados, não estaríamos incorrendo em uma contradição de base ao defini-lo como uma figura autoritária cujo discurso tenderia a estruturas antes de tudo fechadas, pois encerradas no raio de alcance de uma única visão? Dito de outro modo: seria certo dizermos que Riobaldo é aquele que abre e expande para poder melhor encerrar e dominar? Sim, apesar do aparente embaraço, é certíssimo e é dessa fórmula que se nutre a sua matéria vertente e é essa fórmula que nossa tese se propõe a analisar, pois defendemos que essa fórmula é, justamente, o fundamento tanto da narrativa do Cerzidor quanto do sucesso da

chefia do Urutu-Branco: expandir e abrir para melhor encerrar e dominar, como o segundo fez em sua travessia do *Liso do Sussuarão* e como o primeiro faz no seu relato de fôlego épico, mas de perspectiva moderna¹⁶.

Sendo assim, teríamos então um plano de fundo composicional veiculando uma postura monológica (dissimulada) e um primeiro plano discursivo veiculando uma fala polifônica (enfaticada). Um pólo monológico de um lado (que é suavizado) e um pólo polifônico do outro (que é valorizado). Notemos que ao afirmarmos isso voltamos para o nó do *GS:V* e o nó interpretativo desta tese, pois nos colocamos, novamente, no centro de uma contradição cuja resolução completa só se encontra na explicação do último passo da tese.

Mas por ora, iremos inserir um conceito sócio-histórico que será fundamental para o remate das nossas hipóteses iniciais e para a introdução das finais: o conceito de sistema-mundial. Afinal, se atribuímos ao plano de fundo composicional uma característica sócio-histórica externa (o mandonismo) com o seu correlativo desdobramento formal interno (o monologismo), então devemos nos perguntar: o que teríamos como elemento externo fomentando o primeiro plano discursivo, uma vez que sua configuração formal (interna) corresponde ao pólo polifônico? Nossa resposta é: o mandonismo-autoritário brasileiro, com suas raízes patriarcais, fomentou a forma monológica, enquanto que o moderno sistema-mundial, em sua rede de pluralidades em expansão, fomentou a forma polifônica. Portanto, temos mandonismo e monologismo de um lado, mas do outro temos o sistema-mundial (externo) e a polifonia (interno). Passemos então para a definição do que é o moderno sistema-mundial para então retomarmos os nossos argumentos.

Cunhado pelo recém falecido sociólogo norte-americano, Immanuel Wallerstein, a noção de sistema-mundial vai ser fundamental para nossa tese, pois ela é basilar para a teoria da épica moderna e ainda vai nos auxiliar na hora de tentarmos situar o intrigante trânsito entre os mundos arcaico e moderno durante o relato de Riobaldo, assim como a co-presença de técnicas narrativas que são, em essência, tão contraditórias. Primeiramente, uma definição

¹⁶ Na segunda travessia do *Liso*, já coordenada pelo novo chefe Urutu-Branco, temos um avanço distinto da primeira travessia. Enquanto a primeira seguiu o modelo de uma fila indiana, na segunda já temos outra lógica: “De justiça, digo, também: uma regra se teve, sem se saber de quem foi que veio a idéia dessa combinação. Qual foi que a gente se apartou, em grupos de poucos, jornadeando com a maior distância aberta. Mas que, assim, quando um avistasse qualquer coisa diversa, podia dar sinal, chamando os outros para novidade boa”. (ROSA, 2001, p. 525). Portanto, na segunda travessia temos um avanço aberto onde, ainda que com um número limitado de jagunços, um espaço maior é abarcado. Podemos dizer então que Riobaldo abre e expande, para melhor dominar o sertão ou atravessar o miolo mal do sertão, isto é, o *Liso do Sussuarão*.

muito extensa, mas necessária, do que é o sistema-mundial nas palavras de Luiz Alberto Moniz Bandeira:

O sistema capitalista mundial, segundo Wallerstein, tem suas raízes na Europa e na América do século XVI, quando começou a formar-se o mercado mundial e a estabelecer-se a divisão internacional do trabalho. A capacidade de acumulação de capital na Inglaterra e na França possibilitou a expansão global das relações de intercâmbio econômico e, no século XIX, tanto as potências industriais quanto as nações e regiões agrícolas, as economias naturais e pré-capitalistas, já estavam virtualmente integradas nesse sistema [...] Decerto, o sistema capitalista mundial, em termos econômicos, sociais, políticos e culturais, é muito heterogêneo e nele coexistem diversos estágios de civilização, acumulação de capital e poder político. Wallerstein sustenta que tais diferenças não decorrem do atraso de certas regiões em relação a outras, mas do próprio caráter do sistema mundial, ao qual é inerente a desigualdade entre centro, periferia e semiperiferia, em virtude da divisão internacional do trabalho, que se processou ao mesmo tempo em que se formava o mercado mundial. O centro caracteriza-se por seu progresso tecnológico, e a periferia fornece matérias-primas, produtos agrícolas e força de trabalho barata para os investimentos de capital. O intercâmbio econômico entre periferia e centro é, por conseguinte, desigual, uma vez que a periferia tem de vender barato suas matérias-primas e produtos agrícolas e comprar caro as mercadorias produzidas pelo centro do sistema, desequilíbrio que tende a reproduzir-se, embora mutações históricas possam ocorrer. A semiperiferia é constituída por uma região de desenvolvimento intermediário, que configura não uma periferia para o centro, mas um centro para a periferia. (BANDEIRA, 2007, p. 12-13).

Como podemos perceber, Bandeira diz que para Wallerstein existe uma economia mundial que funciona como um todo vivo e múltiplo, associando, desde suas origens lá no século XVI, todas as partes do globo em um organismo em expansão que, apesar de uno, é também intrinsecamente heterogêneo. Tal organismo seria mobilizado, primeiramente, por relações econômicas, mas conteria também em si desdobramentos sociais e políticos. Importante frisar que esse organismo se desenvolve de forma desnivelada e *desnivelante*, ou seja, para que ele possa existir é necessário que haja uma relação hierárquica entre as partes que o constituem, onde determinados países, os centros, são técnica e materialmente mais desenvolvidos do que outros e, portanto, conseguem se sobrepor a estes, gerando assim relações comerciais, sociais e políticas de dependência que, se não observadas criticamente em seu todo, podem ser compreendidas, meramente, como diferenças históricas de desenvolvimento, quando o que temos é, na verdade, uma relação de exploração e de perpetuação da dependência de algumas áreas em relação às outras, gerando assim um quadro de implicações tanto geopolíticas quanto

históricas entre as partes integrantes deste moderno sistema-mundial, nos permitindo assim uma visualização a um só tempo sincrônica (geopolítica) e diacrônica (histórica) dessas relações desiguais entre centros, semiperiferias e periferias. Vejamos agora o que Wallerstein diz sobre o surgimento do sistema-mundial:

In the late fifteenth and early sixteenth century, there came into existence what we may call a European world-economy. It was not an empire yet it was as spacious as a grand empire and shared some features with it. But it was different, and new. It was a kind of social system the world has not really known before and which is the distinctive feature of the modern world-system. It is an economic but not a political entity, unlike empires, city-states and nation-states. In fact, it precisely encompasses within its bounds (it is hard to speak of boundaries) empires, city-states, and the emerging 'nation-states'. It is a 'world' system, not because it encompasses the whole world, but because it is larger than any juridically-defined political unit. And it is a 'world-economy' because the basic linkage between the parts of the system is economic, although this was reinforced to some extent by cultural links and eventually, as we shall see, by political arrangements and even confederal structures. (WALLERSTEIN, 2011a, p. 15).

Um sistema-mundial, mas, frisemos, não porque incorpora o mundo inteiro, mas porque é maior do que qualquer unidade política que seja jurídica ou geograficamente definida. É algo maior que uma cidade, do que um estado-nação ou um país. Algo cujas fronteiras, na verdade, não existem, pois estas são antes vagas, uma vez que não contam com a precisão territorial para a clara demarcação dos seus limites e também porque se encontra em franca e constante expansão. Uma das grandes vantagens dessa forma de compreensão que Immanuel Wallerstein desenvolve é que por meio dela podemos frisar as influências geopolíticas que outras partes do globo exercem no desenvolvimento ou no não-desenvolvimento de um país ou de uma região específica, pois para Wallerstein "The states do not develop and cannot be understood except within the context of the development of the world-system". (WALLERSTEIN, 2011a, p. 67). Neste sentido, uma região só pode ser considerada periférica ou semi-periférica em relação a uma outra que seria, logicamente, mais desenvolvida. Sendo assim, essa região periférica se manteria periférica porque seria do interesse da região mais desenvolvida mantê-la nesse estado de desenvolvimento submisso ou dependente. A esse respeito, Wallerstein diz:

If world-systems are the only real social systems (other than truly isolated subsistence economies), then it must follow that the emergence, consolidation, and political roles of classes and status groups must be appreciated as elements of this world-system. And in turn it follows that one of the key elements in analyzing a class or a status-group is not only the state of its self-consciousness but the geographical scope of its self-definition. (WALLERSTEIN, 2011a, p. 351).

Eis a grande vantagem dessa perspectiva, pois por meio dela é possível considerarmos um escopo geopolítico que não se limita a uma história contida nas quatro paredes geográficas de um país ou nas quatro paredes ideológicas de um estado-nação, mas antes considerarmos a existência e a pertinência deste grande organismo, desse moderno sistema-mundial. Com essa perspectiva, inclusive, é possível conservarmos as quatro paredes geográficas e ideológicas, mas já não é mais possível as considerarmos, exclusivamente, em si próprias, como se elas fossem totalmente independentes de influências externas. Sendo assim, notemos, não é que as particularidades de um país venham a ser ignoradas para privilegiarmos um sistema-mundial, pois na verdade quanto mais conhecermos de um país será melhor para o entendermos em sua singularidade específica e em sua singularidade dentro de um sistema-mundial, afinal, o sistema-mundial não visa possuir em si uma única história, uma única identidade e uma única cultura, mas ele antes “contain within them a multiplicity of cultures”. (WALLERSTEIN, 2011a, p. 348). Uma multiplicidade de culturas contidas em um sistema que não possui fronteiras físicas bem definidas e na qual o sistema social é “built on having a multiplicity of value systems within it, reflecting the specific functions groups and areas play in the world division of labor”. (WALLERSTEIN, 2011a, p. 356). Uma multiplicidade de culturas, uma multiplicidade de sistemas de valores, uma multiplicidade de países, uma multiplicidade de estados-nação, mas todos dentro de um grande sistema-mundial e todos, frisemos, sem perder as suas particularidades, mas antes tendo as mesmas intensificadas e desdobradas quando compreendidas também dentro desse amplo escopo geopolítico.

Wallerstein assim define o regime econômico que alavanca e sustenta o sistema-mundial, nos oferecendo uma fórmula que utilizaremos durante a nossa tese: “National homogeneity within international heterogeneity is the formula of a world-economy”. (WALLERSTEIN, 2011a, p. 353). Eis a fórmula de sucesso do moderno sistema-mundial: homogeneidade nacional e heterogeneidade internacional. Ou seja, digamos assim, para que ele possa ter vida longa, faz-se necessário assegurar a homogeneidade dentro das esferas nacionais, isto é, permitir independência política e identitária, o que sempre se alcança com o desenvolvimento

das instituições e da noção de um estado-nação, portanto, com o amadurecimento de instituições e noções ideologicamente centrípetas. Mas, por outro lado, para que ele tenha vida longa, faz-se necessária a existência de uma heterogeneidade internacional, ou seja, que existam vários países dentro desse sistema-mundial, gerando assim uma ideologia crescentemente centrífuga, pois sempre aberta — ou obrigada — a estabelecer relações com o mundo de fora, com o seu exterior. Portanto, para a homogeneidade nacional, a ideologia encerrada e centrípeta de um estado-nação; mas para a heterogeneidade internacional, a ideologia aberta e centrífuga de um sistema-mundial.

E o que isso tem a ver com o *GS:V*? Tudo. Primeiramente, consideremos o seguinte: o que Antonio Candido quis dizer quando disse que o *GS:V* trouxe para o quadro da literatura brasileira, de caráter regionalista, uma dimensão de universalidade da região, caracterizada por Candido como super-regionalismo?¹⁷ Ele quis dizer que o *GS:V* não estava restrito, como estas outras obras, às dimensões regionais, ou seja, apesar de estarmos, mais do que evidentemente, dentro de um sertão como presente nos interiores de Minas Gerais, tendo à nossa frente provas contundentes e reincidentes da presença desse sertão mineiro, provas que se nos apresentam tanto por meios topográficos e geográficos quanto através da fauna e da flora, este mundo é utilizado antes sob uma perspectiva universal do que regionalista; digamos que antes conectado com a condição do homem humano do que com a figuração de uma região sob os pressupostos estéticos do que deveria ser o regionalismo, leia-se, uma estética que valoriza a presença e as marcas regionais, que as frisa e enaltece, mas que faria isso em detrimento de um homem e uma região mais universais.

Neste sentido, notemos que, trazendo agora esta reflexão para nossos termos, é como se o regionalismo estivesse a serviço de uma modalidade ideológica centrípeta e, portanto, afim à consolidação de um aspecto cultural do estado-nação: os regionalismos como formas do brasileirismo¹⁸. No entanto, segundo Candido, o *GS:V* seria diferente. Mas por quê? O que,

¹⁷ No texto *Literatura e subdesenvolvimento*, Antonio Candido diz o seguinte sobre o super-regionalismo: “Deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que poderia chamar de a universalidade da região”. (CANDIDO, 1989, p. 162).

¹⁸ Candido identifica três fases do regionalismo, sendo a terceira representada pela obra de Guimarães Rosa e as outras duas podendo ser resumidas como segue. “Na [primeira] fase de consciência de país novo, [o regionalismo] correspondente à situação de atraso, dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura. Na [segunda] fase de consciência do subdesenvolvimento, funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político. Em ambas as etapas verifica-se uma espécie de seleção de áreas temáticas, uma atração por certas regiões remotas, nas quais se localizam os grupos marcados pelo subdesenvolvimento. Elas podem, sem dúvida, constituir uma sedução negativa sobre o escritor da cidade, pelo seu pitoresco de conseqüências duvidosas; mas, além disso, geralmente coincidem com as Áreas

realmente, se diz quando se diz que uma obra é supra-regional-universal ou o representante máximo de um super-regionalismo? Ou melhor, e para assim encurtarmos o escopo, o que significa para uma teoria da sociologia das formas literárias, que é o fundamento teórico da nossa tese, dizer que uma obra é super-regional? Diz muito pouco, pois diz somente que ultrapassa os limites mais imediatos da figuração daquela região, estendendo-a para um plano dito universal. Mas notemos como que com esse *muito pouco* é possível tentarmos explicar tudo, desde que caminhemos com calma e por partes.

Primeiro: se é possível objetar que a teoria do sistema-mundial não é apropriada para estudarmos o *GS:V*, é necessário também dizer que dentro de uma noção da sociologia das formas literárias ela consegue avançar frente ao dito super-regionalismo. Pois, verdade seja dita, aqui Antonio Candido identificou e indicou o caminho, mas não o explorou, uma vez que o dito universal super-regional não desencadeou formas internas bem definidas e explícitas. Mas se seguirmos o mote: *homogeneidade nacional e heterogeneidade internacional*, tudo começa a fazer sentido dentro do que estamos propondo, afinal, para assegurar a homogeneidade nacional, nada melhor que um regionalismo chegado aos interesses políticos de fortificação da identidade ideológica e cultural de um estado-nação; mas para darmos a noção de um homem universal ou super-regional, nada melhor que o habilitarmos a transitar em meio a heterogeneidade de um sistema-mundial que se sustenta não em um único valor ou em uma única cultura, mas antes em uma multiplicidade de sistemas de valores e em uma heterogeneidade de culturas. Notemos o seguinte: um sistema-mundial que é múltiplo, heterogêneo e se encontra em expansão, possui, graças às suas características intrínsecas, algumas demandas:

The imperative of the endless accumulation of capital had generated a need for constant technological change, a constant expansion of frontiers — geographical, psychological, intellectual, scientific. (WALLERSTEIN, 2006, p. 2).

Se o imperativo (externo) de acumulação infinita de capital, de mudança tecnológica e de expansão das fronteiras geográficas demandou certos equivalentes no âmbito psicológico, intelectual e científico, seria legítimo afirmarmos que demandou também certas formas (internas)? Ou melhor, certo tipo (cindido) de personagem e (dividido) de gênero literário?

problemáticas, o que é significativo e importante em literaturas tão *empenhadas* [em representar de forma original suas questões internas] quanto as nossas”. (CANDIDO, 1989, p. 158).

Nossa resposta: sim. Ao menos dentro de uma sociologia das formas literárias, podemos afirmar que sim, afinal, para essa teoria, como dizíamos antes e retomando agora em termos breves e gerais, a forma interna do texto literário se constitui em consonância com determinado aspecto externo da realidade. Frisemos: a um aspecto social externo corresponde um aspecto formal interno. E se a questão aqui é homogeneidade nacional e heterogeneidade internacional, então podemos dizer o seguinte: para assegurar, internamente, o aspecto externo da homogeneidade-nacional, temos o monologismo-mandonista do Cerzidor; e para assegurar, internamente, o aspecto externo da heterogeneidade-internacional, temos o procedimento-polifônico do Cerzidor. E sendo assim, notemos como teríamos não uma contradição, como dizíamos ligeiramente acima, mas antes um trânsito ou mistura ou movimento constante no *GS:V: do sertão ao grande sertão, do mundo arcaico ao mundo moderno, de uma região situada para uma região aberta, do homogêneo ao heterogêneo, da unidade para a pluralidade, do monologismo para a polifonia, da história nacional para a geopolítica internacional, do plano de fundo ao plano discursivo, do recorte temporal ao recorte espacial, da perspectiva diacrônica para a perspectiva sincrônica*.

Sim, é exatamente isso que temos e é por isso que o Cerzidor é uma instância narrativa autoritária ao mesmo tempo em que desenvolve um procedimento polifônico de abertura e expansão, pois o *GS:V* não está conectado somente com as dimensões nacionais ou regionais de um estado-nação, mas antes dentro deste e fora deste. Digamos assim, o Cerzidor está com os dois pés no sertão, mas com a sua cabeça no grande sertão; ou então, o Cerzidor, herdeiro de uma tradição patriarcal, está ali na sua casa-grande, localizada no *tope* do seu latifúndio, mas *narra* para um doutor emudecido o espetáculo polifônico da matéria vertente onde o que se vê e sente é a pulsação universal; ou ainda, a narrativa monológica do Cerzidor, sustentada pelo plano de fundo composicional, propicia, ao se manter dissimulada, a expansão polifônica do primeiro plano discursivo, plano este configurado por procedimentos polifônicos que nos apresentam valores moventes, ambíguos e reversíveis, nos sugerindo assim um mundo sempre em expansão onde as suas fronteiras, espaciais e temporais, são sempre imprecisas e moventes. Riobaldo, este personagem cindido, se encontra então dentro de um *espaço dividido*, pois dentro de um sertão que é arcaico e moderno¹⁹. E para narrar com competência

¹⁹ *O Espaço Dividido* é o título de um livro do geógrafo Milton Santos, onde ele defende que o meio urbano não deve ser analisado como um todo maciço, mas antes através dos dois subsistemas que o constituem e dividem: “A cidade, portanto, não pode mais ser estudada como uma máquina maciça. Nós chamamos esse dois subsistemas de ‘circuito superior’ ou ‘moderno’, e circuito inferior”. (SANTOS, 1979, p. 19). Ainda que não

e propriedade, o Cerzidor desenvolve uma técnica igualmente dividida, pois monológica e polifônica, ou melhor: ele não desenvolve, mas cerze, diplomaticamente, dois dispositivos narrativos contrários um ao outro: o monológico e o polifônico.

Riobaldo diz: “O senhor ache e não ache. Tudo é e não é”. (ROSA, 2001, p. 27). Tudo é e não é no *GS:V*, daí os aspectos moventes e reversíveis, uma vez que as qualidades semânticas podem ser e não ser dentro desta obra. Elas são, portanto, antes instâncias abertas e aptas a misturarem-se e a permutarem-se do que instâncias fechadas e estáveis. Tal estado aberto e em abertura, permite, inclusive, que todos os regimes semânticos do *GS:V* sejam igualmente moventes e reversíveis, agônicos e polifônicos. Sobre isto, Rosenfield diz: “As reviravoltas semânticas do texto fazem com que todas as palavras adquiram sentidos virtualmente abertos. Nonada, tiro, sertão etc. revelam-se como significantes infinitamente demultiplicáveis. A abertura inquietante e o movimento incontrolável da forma estão, portanto, desde o início no centro das divagações rosianas”. (ROSENFELD, 2006, p. 218). Reviravoltas semânticas são a potência secreta de todas as palavras do *GS:V*, particularidade esta que coloca os seus sentidos imanentes em um estado incontrolável de aberturas e de virtualidades infinitamente demultiplicáveis: as palavras ali pulsam, pois são a própria matéria vertente, ainda que comprimidas no âmbito morfossintático de uma palavra.

Riobaldo diz: “Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela”. (ROSA, 2001, p. 45). O sertão vai virando tigre debaixo da sela, ou seja: é impossível domar, de fato, o sertão, pois esse é constituído não só por valores moventes, reversíveis, abertos e virtuais, mas também porque ele é selvagem e indomável. E ainda por cima: “O sertão é do tamanho do mundo”. (ROSA, 2001, p. 89). Indomável, bárbaro, movente, aberto, violento, virtual, selvagem, infinitamente demultiplicável, incontrolável, reversível e, por fim, *do tamanho do mundo*.

Atentemos nesta frase, pois ela nos coloca no centro de um grande problema que nossa tese visa esclarecer e resolver: *o sertão é do tamanho do mundo*. Para Silviano Santiago, em seu livro já citado sobre o *GS:V*, aqueles leitores e críticos que se valem dessa frase para filiar o *GS:V* às dimensões mundiais ou globais, no estilo tolstoiano do *minha vila é o mundo*, acabam por se associar a uma tradição ocidental cuja base seria eurocêntrico-mundial, ou seja, tendenciosamente acachapante das singularidades regionais ou nacionais em proveito de uma

esteja analisando o sertão ou o meio rural, julgamos como proveitosa a reflexão sobre áreas subdesenvolvidas a partir de dois sistemas distintos, sendo um moderno e o outro não.

mundialização que seria, a seu ver, inócua. E ao fazer isso, tais leituras estariam meramente tentando aprisionar e domar o *monstro selvagem*, sendo o monstro aqui o *GS:V* que seria, a seu ver, inapreensível e indomável. Santiago diz:

Talvez seja chegado o momento de matar à mão curta, à semelhança do jagunço, o principal adestrador do monstro do Alto São Francisco. Ou seja, chegado é o momento de enfrentar o crítico e o historiador da literatura que adota valores universais *eurocêtricos* para ocupar o posto de porta-voz de todos os colegas de profissão que, quando frente a frente com o romance de Guimarães Rosa, têm meras veleidades cosmopolitas e comparatistas. Torna-se ele o alfaiate que veste o monstro com uma sobrecapa nem sempre óbvia, tomada de empréstimo ao modo de disseminação da obra de arte regional no Ocidente. O alfaiate é assessorado pelo romancista Liev Tolstói. Não é difícil perceber que a célebre frase do romancista russo, ‘Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia’, está por detrás de outra máxima extraída do monstro que é sempre citada pelos porta-vozes dos regionalistas: ‘O sertão é do tamanho do mundo’[...] Onde a vista enxerga a região – o microcosmo –, veja-se a aldeia a ganhar a condição de mundo – o macrocosmo. A região é sobreposta ao planeta, e vice-versa, sem que se enxergue direito uma e outra. Amalgama-se a região ao planeta com a intenção de melhor domesticar uma e outra. (SANTIAGO, 2017, p. 78).

Que fique bem claro que intentamos fazer justamente isso: *mundializar* o *GS:V*. Fazer justamente o que Santiago criticou, portanto, pegar a frase *o sertão é do tamanho do mundo* e utilizá-la no estilo tolstoiano do *minha vila é o mundo*. Porém, não concordamos quando Santiago diz que essas leituras seriam inócuas, mas defendemos que é proveitoso ler *sócio-formalmente* o *GS:V* por essa via. Afinal: 1 - Todas as regiões do mundo se encontram dentro do mundo; 2 - O sertão enquanto região se encontra dentro do mundo; 3 - Pensar a região dentro do mundo não significa, necessariamente, perder de vista a região e o mundo, mas sim se propor a encontrar parâmetros teóricos e críticos que nos permitam mensurá-los; 4 - Por fim, acreditamos que as leituras críticas não devem deixar passar em branco algo que acontece no livro inteiro, do início ao fim, e que, inclusive, já foi identificado por vários leitores dessa obra como sendo algo importante e presente em todos os planos do texto, lembrando: existe um mundo arcaico e um mundo moderno no *GS:V*. Ou melhor: existe um *trânsito* entre estes mundos, portanto, existe a presença de aspectos arcaicos e de aspectos

modernos assim como um escopo regional e transregional no *GS:V*, sendo que isso seria, simplesmente, inegável, pois intrinsecamente constituinte da matéria deste livro²⁰.

E seguindo o mesmo raciocínio sócio-formal que desde o início estamos nos propondo a seguir, devemos dizer que se existe um mundo arcaico (externo) e um mundo moderno (externo) então precisamos de ao menos duas formas (internas): uma forma para este mundo arcaico e outra para este mundo moderno. E nossa fórmula, que está longe de ser perfeita ou definitiva, mas que não deixa de ser um esforço crítico (e legítimo) para resolver essa questão, coincide, exatamente, com a fórmula de Immanuel Wallerstein para o sucesso do moderno sistema-mundial, lembrando: *homogeneidade nacional e heterogeneidade internacional*. Nos nossos termos: para o mundo arcaico, a forma é o *monologismo*, mas para o mundo moderno, a forma é a *polifonia*: daí termos, para assegurar a homogeneidade nacional, um monólogo-monológico no plano de fundo composicional e, para assegurar a heterogeneidade internacional, uma matéria-polifônica no primeiro plano discursivo. Nossa fórmula então, que aglutina ambas e assim consegue apreender sócio-formalmente (externo-interno) um mundo em constante trânsito entre instâncias arcaicas e modernas é: o *monólogo-polifônico*.

Eis, enfim, a nossa primeira hipótese de leitura: o dispositivo narrativo do *GS:V* é um monólogo-polifônico. Sendo assim, vale lembramos, de passagem, de um outro personagem que, como Riobaldo, também fez um pacto com o diabo: Adrian Leverkühn²¹. Este músico alemão, um dos protagonistas do *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, diz, ainda antes de criar as suas grandes composições e como que repetindo as reflexões do seu então grande mestre e inspirador, Kretzschmar, o seguinte: “Como será possível uma harmônica que dê a impressão de uma polifonia?”. (MANN, 1999, p. 92). Ou seja, como será possível criar uma música em

²⁰ Luiz Roncari é um dos críticos que falam sobre o arcaico e o moderno no *GS:V*, centrando parte da sua pesquisa nestas questões. Roncari diz: “De alguma forma, o Brasil estava sendo ali também alegorizado, como um enorme espaço periférico, dominado pelas relações ásperas e arcaicas, experimentando as possibilidades de civilização”. (RONCARI, 2001, p. 220). Já sobre o aspecto transregional do *GS:V*, temos, por exemplo, Benedito Nunes, que diz: “*Grande Sertão: Veredas* é sem dúvida um texto de ambiente sertanejo. É o ambiente sertanejo, a tópica regional, o primeiro plano, o primeiro sertão, a que o significado do romance não se reduz. Embora aí principiando, nessa escala regional, que corresponde ao plano de ficção regionalista, o sentido de *Grande Sertão: Veredas* só se completa mais para cima ou mais para dentro, no sertão dos grandes temas universais. A tal latitude mitopoética não pode corresponder a uma perspectiva regionalista”. (NUNES, 2013, p. 137).

²¹ Roberto Schwarz já escreveu sobre a relação entre o pactário de Mann e o de Rosa, mas não no sentido que estamos apontando. Sobre a finalidade do pacto em ambos, Schwarz diz: “O jagunço Riobaldo e o compositor Adrian Leverkühn têm, cada qual a seu modo, uma tarefa a cumprir, tarefa que está além de sua capacidade. Remédio é convocar a energia obscura por meio do pacto diabólico, trocar a alma pela força de levar a cabo a missão proposta. Realizado o que houvesse por realizar (a morte do bandido assassino Hermógenes ou a criação de grande música), os dois heróis se afastam da esfera que os fez grandes”. (SCHWARZ, 1981, p. 43-44).

si harmônica, isto é, onde os elementos são sonora e coerentemente consonantes e rítmicos, mas ao mesmo tempo polifônicos, portanto, independentes um do outro, como que livres e algo desconexos? E na opinião do outro protagonista do mesmo romance, Serenus Zeitblom, Adrian vai conseguir responder a essa pergunta por meio da sua criação artístico-musical, onde ele teria conseguido, como consequência do seu pacto com o demônio, criar uma música fundamentalmente polifônica, na qual: “Cada voz, a cada instante, conserva sua independência total”. (MANN, 1999, p. 528).

Uma harmônica-polifônica, ou seja, uma unidade, mas repleta de multiplicidades. E diante disso, uma angustiante questão cai no colo do ilustre músico alemão: ousarei perturbar o inferno para domar uma harmônica-polifônica? Eis aqui já não a angustiante questão, mas a contradição de base em Riobaldo, especialmente o Cerzidor, uma vez que ele, se podemos afirmar que não cria uma música no estilo harmônico-polifônico, como seu parceiro pactário o fez, diremos que cria e *concerta* com certeza um *monólogo-polifônico*. Esta é a primeira das três *hipóteses principais* sobre as quais a nossa tese se equilibra, repetindo: o dispositivo narrativo que o Cerzidor *concerta* é um monólogo-polifônico. E vai ser por meio deste dispositivo narrativo, a um só tempo homogêneo-heterogêneo, que ele vai conseguir dar forma ao sertão, mas sem esquecer o mundo-universal; ser um mandão-monológico, mas sendo ao mesmo tempo abrangente e aberto; ser o narrador de um mundo arcaico, mas também moderno; narrar de dentro do coração do sertão, mas nos oferecendo a perspectiva polifônica de um sistema-mundial em abertura e mistura constantes.

Sendo assim, o que propomos com a teoria do sistema-mundial não é aprisionar o monstro ou fazer uma leitura eurocêntrica do *GS:V*, como dito por Santiago, mas sim conferir uma identidade e uma perspectiva teórica para o que vem a ser a presença do mundo moderno no *GS:V*, afinal, para Wallerstein, o sistema-mundial é o mundo moderno, ambos começaram juntos, um puxando o outro. Na verdade, ele se refere sempre a um moderno sistema-mundial, onde um impulsiona e configura o outro e, lembremos, esse é, inclusive, o título da sua obra de maior fôlego e relevância: *The Modern World-System*. Sendo assim, o que propomos é o seguinte: sair de um mundo arcaico para entrar em um mundo moderno significa sair de um mundo ainda arcaico para entrar em um sistema-mundial moderno. Se essa perspectiva teórica não é a melhor para analisar o *GS:V* em termos de mundialização, afirmamos que ela é melhor do que simplesmente dizer que o *GS:V* é uma obra universal ou dizer que existe o arcaico e o moderno ali dentro, mas não especificar o que é esse arcaico e o que é esse moderno, não

frisar o trânsito que existe entre estes mundos e as implicâncias internas que esse trânsito gera, não atribuir implicância formal (logo, literária) nenhuma para essas instâncias textuais. Nesse sentido, nossa proposta é bem simples: existe um mundo arcaico, que podemos chamar de *pré-moderno*, e esse mundo é aquele lugar onde ainda não se instaurou por completo o moderno sistema-mundial. E existe um mundo moderno, esse, no caso, é onde o moderno sistema-mundial já se instaurou de forma mais palpável.

Nesse sentido, consideremos o Brasil, mas o consideremos em um tempo histórico específico, ali entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, portanto, no tempo histórico com o qual, ainda que imprecisa e vacilantemente, o enredo do *GS:V* dialoga²². O que seria, neste Brasil, um exemplo típico de mundo moderno e de um mundo ainda pré-moderno? A forma mais fácil de responder é: nos litorais, como, por exemplo, o Rio de Janeiro, já temos a presença de um mundo moderno, no sentido de uma presença considerável de instituições públicas e comerciais agenciando, em alguma medida, a vida e as relações sociais. Enquanto que nos sertões, teríamos ainda a presença de um mundo em vias de modernização, pois rural, rústico ou pré-moderno. Sendo assim, Guimarães Rosa escolhe, justamente, uma paragem evidentemente pré-moderna, arcaica e selvagem, rural e rústica, para ser o cenário do seu *GS:V* e, dentro desse mundo, um dos seus grandes temas será, como já explorado pela recepção do *GS:V*, a passagem de um estado ainda pré-moderno para um mundo moderno²³. Trazendo para os nossos termos: a passagem de um lugar ainda não totalmente filiado ao moderno sistema-mundial para um lugar já filiado a este.

E notemos que o que é mais relevante nessa perspectiva que estamos delineando é que ela nos permite dizer, justamente, o contrário do que Santiago apontou e, ainda por cima, permite que nos situemos ao lado do que Riobaldo nos sugere fazer, pois o que ele nos sugere não é

²² Dentre os fatos históricos com os quais o enredo do *GS:V* dialoga, Bolle destaca os seguintes temas: “República Velha, coronelismo, modernização”. (BOLLE, 2004, p. 145). Apesar de referências sutis, como a Coluna Prestes e os trilhos de trem no sertão de Minas, que situam a obra no início do século XX, o tempo histórico é impreciso no *GS:V*, mas defendemos que os temas sócio-históricos são evidentes: banditismo, mandonismo e modernização. E acreditamos que ganhamos mais ao não fixar nenhuma data histórica específica, mas sim ao deixar o *GS:V* aberto para um amplo diálogo com a história das estruturas de um sertão pré-moderno.

²³ Se Roncari lê a cena do *Julgamento* como uma cena onde presenciamos: “o embate entre civilização e barbárie, ordem e desordem, instituição e costume, urbanidade e violência, o moderno e o arcaico”. (RONCARI, 2001, p. 218-9), Willi Bolle analisa a cena do *Pacto* nos seguintes termos: “O pacto não é apenas a motivação profunda para o protagonista nos narrar a sua vida, mas traduz também a reflexão de Guimarães Rosa a respeito das instituições sobre as quais repousam a ordem pública, o sistema político do país, as estruturas jurídicas do Estado e o próprio processo da modernização”. (BOLLE, 2004, p. 155). Como podemos perceber, os dois frisam, em cenas distintas, processos de modernização encenados no *GS:V*.

que sigamos uma lógica das escolhas que subtraem as possibilidades, mas sim o contrário, ou seja, uma lógica que soma e amontoa as possibilidades. Digamos assim, não há no *GS:V* uma lógica da *escolha*, mas sim uma lógica da *soma*. Para Riobaldo, o importante é somar e não subtrair, somar e não escolher: antes multiplicar as possibilidades do que subtraí-las. Sendo assim, podemos ampliar uma das fórmulas-chave de Riobaldo no *GS:V*, adicionando mais um aspecto ao seu dito de maneira a tornar cada vez mais clara a verve polifônica do seu monólogo. A fórmula-chave a que nos referimos é o *tudo é e não é*, enquanto que a fórmula que ora propomos (e que usaremos daqui para a frente) é a fórmula do *somemos*: *tudo é e não é*. Seguindo antes a fórmula de Riobaldo do que a objeção de Silviano Santiago, o que teremos é o seguinte: não é o mundo que doma o sertão, mas sim o sertão que dana o mundo. Quer dizer, não é bem isso, mas sim algo mais complexo e problemático: não é o mundo que doma o sertão ou o sertão que dana o mundo, mas, e agora sim seguindo a fórmula do Cerzidor: o mundo doma o sertão e o sertão dana o mundo. Em outras palavras: não é o mundo ocidental quem aprisiona o monstro e o subsume aos seus parâmetros ideológicos cujo fundo seria eurocêntrico, mas é sim o monstro que se espraia no mundo ao mesmo tempo em que este tenta domá-lo; afinal, e isso está muito claro no *GS:V*, não é o mundo que é do tamanho do sertão, mas sim o sertão que é do tamanho do mundo, o que temos então — *somemos* — é um sertão-mundo ou um mundo visto como se fosse o sertão, um mundo visto a partir do sertão. Isso muda tudo, pois com isso é difícil falarmos em uma perspectiva eurocêntrica que doma o sertão dentro dos seus parâmetros ideológicos; não, isso não acontece dentro do *GS:V*, pois ali o que temos é uma relação efetiva entre esses mundos, uma passagem de um mundo pré-moderno para um mundo moderno, mas onde porções fundamentais desse mundo pré-moderno ainda se conservam, estão sempre presentes, estão, digamos assim: de *armas areiadas*, prontos para um bom *tiroteamento em paz*, promovido com o único foco de proteger o *fazendão de Deus*.

Nesse sentido, temos um grande problema, mas também uma grande solução. O problema: a assimilação do sertão pelo moderno sistema-mundial. A solução: a assimilação do moderno sistema-mundial pelo sertão. A questão aqui é que o mundo moderno vai abarcar o mundo pré-moderno, mas esse mundo pré-moderno não vai desaparecer por completo. Em outras palavras, o mundo pré-moderno (sertão) adentra o mundo moderno (sistema-mundial), mas leva junto consigo o que nele ainda há de arcaico, selecionando certos aspectos modernos mas conservando certos aspectos ainda pré-modernos. Portanto, o sertão entra no mundo sim, mas

convertendo o mundo moderno em sertão pré-moderno. É por isso que Riobaldo diz: “Ah, tempo de jagunço tinha mesmo de acabar, cidade acaba com o sertão. Acaba?”. (ROSA, 2001, p. 183). Ou seja: o sertão é uma parcela do mundo que continua, e continua mesmo dentro daquele espaço onde menos suspeitamos a sua presença: a cidade. Sendo assim, é como se João Guimarães Rosa não fosse, nem um pouco, ingênuo. E muito menos o seu personagem Riobaldo, pois o que o *GS:V* nos diz é que o sertão entra sim no mundo moderno, mas arrastando consigo a violência, o autoritarismo e uma potência de criminalidade desbragada. Com isso temos uma obra literária que emula um processo de modernização, mas *à brasileira*, ou seja: temos um processo de modernização, mas encabeçado por um jagunço, ora latifundiário, muito bom *de papo e de bala*: um Cerzidor. E uma das formas que Guimarães Rosa encontrou para condensar isso é extremamente interessante e cheio de implicações para a nossa tese, pois ele escolheu o lugar mais arcaico e pré-moderno possível para ambientar a sua narrativa e ao mesmo tempo tornou esse mesmo lugar o mais polifônico da sua obra: o sertão. Portanto, uma paragem pré-moderna, mas narrado sob uma perspectiva polifônica e, portanto, moderna. Um mundo arcaico, mas uma técnica moderna. Ou melhor: um espaço pré-moderno com uma técnica narrativa moderna. Em termos de *espaço*, paragem pré-moderna. Mas em termos de *foco narrativo*, técnica moderna. É o *link* perfeito, pois assim temos espaço e foco narrativo confluindo em um mesmo âmbito ou dispositivo narrativo: um mundo arcaico (mandonista), mas visto sob uma perspectiva polifônica (modernista), ou então: *um espaço pré-moderno (o sertão), mas sendo abarcado por uma perspectiva moderna (o Cerzidor)*.

Diremos então que a perspectiva polifônica é engendrada pelo Cerzidor através do já dito procedimento polifônico, mas por detrás desse procedimento polifônico espreita uma única e autoritária voz, voz de um ex-jagunço que hoje é um fazendeiro-latifundiário, um dono do poder, herdeiro de terras e de uma tradição patriarcal, alguém cujo lastro existencial tem cor de sangue e cheiro de pólvora: barbárie e violência são as sombras do passado de Riobaldo.

Nesse sentido, temos um mundo moderno sim se afirmando no *GS:V*, do início ao fim, mas este mundo moderno surgiu graças a um composto macabro: violência e morte. Dessa forma, acabamos tendo certa harmonia dentro da contradição e da tensão, pois assim como o sertão é a um só tempo pré-moderno e moderno, Riobaldo também o é. Espaço e narrador comportam em suas dimensões as duas instâncias que estamos delimitando. De um lado, um espaço que é sinônimo de arcaico e periférico dentro de um país semiperiférico como o Brasil,

no entanto, esse espaço é configurado através de uma técnica narrativa moderna e polifônica; do outro lado, um narrador que já foi um jagunço dos brabos e assassino de muitos, sendo, portanto, um bárbaro, mas que narra em um sertão já moderno-civilizado e por meio de uma técnica polifônica. Sendo assim, o que temos é um espaço (sertão) pré-moderno e moderno sendo configurado por uma única voz narrativa (o Cerzidor) que empreende um monólogo-polifônico que emula e atualiza, internamente, a presença externa de um mundo pré-moderno (monológico) e moderno (polifônico). Podemos então dizer que existe um trânsito no *GS:V* entre o sertão (pré-moderno) e o grande sertão (moderno) que é viabilizado pela narrativa de Riobaldo que nos conecta ao seu passado jagunço e arcaico, mas sem sair, em nenhum momento, do seu presente já moderno de onde ele narra sua narrativa para o doutor emudecido.

1.4 - O monólogo-polifônico do *Cerzidor*

Uma pequena querela crítica, de Benedito Nunes com João Gaspar Simões, vai nos auxiliar a compreender a pertinência do monólogo-polifônico enquanto o dispositivo narrativo do nosso *Cerzidor*.

Abordando os romances regionalistas, mais especificamente os escritos por José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, Benedito Nunes diz que estes romances se caracterizam por buscar “considerável parte de sua matéria, de sua temática e de seus personagens na realidade regional”. (NUNES, 2013, p. 129). Estes romances estavam preocupados com certo princípio estético que era “o princípio da projeção dos aspectos da realidade que integram o quadro espacial típico de determinadas regiões”. (NUNES, 2013, p. 129). E estas narrativas procuravam se desenvolver “tomando por base situações, conflitos, pessoas e coisas, a que os próprios textos atribuem localização espacial definida”. (NUNES, 2013, p. 129). Com isso, tais autores e obras contribuíram para firmar, dentro da literatura brasileira, uma tradição de romances regionalistas, gerando, também, certa expectativa nos leitores desse tipo de literatura: uma expectativa por verossimilhança ou por comprometimento estético com a matéria regional quando esta, porventura, encontrava-se como um dos planos relevantes para a configuração do âmbito ficcional, afinal “Logo numa primeira leitura, o texto literário elaborado sob semelhante perspectiva já revela a sua dependência imediata aos referentes objetivos integrantes do espaço e do tempo regionais. Desse modo, vem da estrutura mesma do romance regionalista, que condiz com a sua perspectiva objetivista e localista, a direta aplicação do princípio da verossimilhança à situação de seus personagens e à qualidade de sua linguagem narrativa”. (NUNES, 2013, p. 130). Verossimilhança quanto à situação, aos personagens e, frisemos, quanto à qualidade de sua linguagem narrativa:

Um romance é assim regionalista, no sentido estrito da palavra, quando a intencionalidade criadora que o atravessa sujeita a sua temática, os seus personagens e a sua linguagem a essa tópica, quando, portanto, o texto literário, por mais rico e autossuficiente que seja, significa, denotando e conotando, os elementos regionais que ordenou e recriou. (NUNES, 2013, p. 131).

Um romance é regionalista quando os elementos que o compõem, inclusive a sua linguagem, se sujeitam à tópica da região plasmada. É dentro desse quadro que o *GS:V* se

insere, mas de forma disruptiva, inovadora, revolucionária ou: inverossímil. É justamente na suposta inverossimilhança de Riobaldo que João Gaspar Simões estaca “por não lhe parecer que Riobaldo, um rústico, possa monologar na linguagem tão elaborada e tão requintada do romance”. (NUNES, 2013, p. 134). Para Gaspar Simões, Riobaldo é um pseudo sertanejo, pois antes o fruto da passionalidade e excepcionalidade linguística de João Guimarães Rosa. Neste sentido, Riobaldo seria uma criação que destoa, radicalmente, da tópica regional, pois sua profunda sabedoria e profusa intelectualidade, facilmente perceptíveis no seu monólogo, seriam antes o fruto “dos malabarismos linguísticos em que se comprouve o erudito, refinado e cosmopolita Guimarães Rosa”. (SIMÕES, apud NUNES, 2013, p. 135).

Com isso, João Gaspar Simões conclui que o *GS:V* é o monólogo de um sertanejo onde o que mais importa é “o próprio monólogo, isto é, as palavras que o entretecem”. (SIMÕES, apud NUNES, 2013, p. 135). Sem sombra de dúvidas, as palavras que entretecem o *GS:V*, ou melhor, o surpreendente estilo de escrita de João Guimarães Rosa, é tão excepcional que chega a ser espantoso²⁴. Não é de admirar que surjam reações como a de Gaspar Simões, que, enlevado pela qualidade estética do escritor, diz que o que mais importa no *GS:V* é o próprio monólogo, as palavras que o entretecem.

Portanto, para Gaspar Simões, é como se a materialidade textual do monólogo apagasse a relevância de todos os outros âmbitos da matéria narrativa, se apresentando então como o enigma principal a ser decifrado. E acima de tudo, tal qualidade do monólogo apagaria até a região e o próprio personagem Riobaldo, pois estes estariam abaixo do refinado estilo de escrita de Rosa, estilo este que seria tão poderoso e envolvente que relegaria tudo o mais ao segundo plano, deixando em primeiríssimo plano somente a densidade do monólogo: o que há de vertente na sua matéria. Sobre este aspecto, João Gaspar Simões diz algo de extrema relevância para a nossa tese, pois para ele o monólogo é a tal ponto capaz de absorver todos os demais âmbitos da narrativa “que ao fim e ao cabo aquilo que da obra nos fica é esse extraordinário fogo de vistas que ilumina o quadro e encadeia o leitor”. (SIMÕES, apud NUNES, 2013, p. 135).

O monólogo como um extraordinário fogo de vistas que ilumina o quadro e encadeia o leitor, relegando todos os demais âmbitos narrativos para um segundo plano ou para a irrelevância. Mas para Benedito Nunes, Simões estaria equivocado, pois não teria percebido

²⁴ Sobre questões linguísticas e estilísticas na obra de Guimarães Rosa, temos Mary L. Daniel (1968) e Teresinha Souto Ward (1984).

que, na verdade, existem três sertões no *GS:V* e que os três juntos compõem uma única e mais relevante região que é, acima de tudo, “mais ética e espiritual do que geográfica e natural”. (NUNES, 2013, p. 136). E Nunes não deixa de frisar que a criação escalonada desses três sertões constituem a grande ousadia de Guimarães Rosa, que seria “ter saltado da temática regional à temática universal”. (NUNES, 2013, p. 136).

Uma criação escalonada de três sertões que constituem um, digamos assim, grande sertão, mais ligado à temática universal do que à temática regional. O *GS:V* teria sido projetado sobre estes “vários planos escalonados” (NUNES, 2013, p. 132) e o erro de interpretação de Gaspar Simões residiria no fato de ele não ter apreciado, devidamente, a interação destes três planos. Vejamos então quais são estes três planos, segundo Benedito Nunes:

O primeiro deles, embora coincidindo com a delimitação dos eixos regionais — o sertanejo e o sertão, a linguagem e as relações humanas e sociais do sertão —, é certamente o plano fundamentante, com suporte de outros, mas não o fundamental quanto ao sentido da estrutura que todos compõem. Aqui a relevância entre fundamentante e fundamentado é fenomenológica, pois que a tópica regional do sertão, que no romance de Guimarães Rosa se apresenta em primeiro plano, com seus temas, situações e personagens característicos, serve de base a um segundo sertão — o da aventura humana, sob os grandes paradigmas da viagem e do combate —, que não se reduz àquele, que, por sua vez, suscita a aparição de um terceiro — o do destino metafísico e religioso, sob o paradigma da escolha entre o Bem e o Mal, entre Deus e o Demônio. Se os dois últimos, com os seus respectivos graus de autonomia semântica não podem existir sem o primeiro, que é o sertão regionalmente identificado, este também se acha por eles supraordenado. (NUNES, 2013, p. 132).

Um primeiro sertão sócio-histórico, um segundo sertão épico e um terceiro sertão que é metafísico-religioso, estando estes três sertões escalonados e em relação de interdependência. Portanto, ao invés de uma matéria exclusivamente regional, teríamos no *GS:V* uma matéria composta, ou melhor, complexa, pois, em um primeiro âmbito, sócio-histórica, mas em um segundo e terceiro âmbitos, épica e metafísico-religiosa. Nesse sentido, a querela de Nunes com Simões acontece porque este segundo não reconhece os outros dois sertões e se fixa na ausência de verossimilhança ordenante do primeiro, encarando os outros dois como produtos, ou melhor, como fogos de vistas produzidos pelo monólogo que nos colocaria diante de um mundo enquanto “quadro vistoso”. (SIMÕES, apud NUNES, 2013, p. 135). O monólogo como um *quadro vistoso* que encanta o leitor, mas que também relega a matéria regional ou sócio-histórica para um segundo plano ou mesmo para um plano inexistente, apagado. Nunes:

Se acrescentarmos que a forma ou estrutura que harmoniza esses três planos é inseparável de um processo evocativo de narração em primeira pessoa, e que esse processo, canalizado pelo monólogo do personagem-narrador, Riobaldo, produz-se como ação verbal de abertura do mundo, de gênese poética da realidade, compreenderemos que a perspectiva de *Grande Sertão: Veredas* está longe de ser puramente realista, a menos que se queira admitir que se trata de um realismo poético, isto é, de um realismo em que a trama das coisas e dos seres nasce, a cada momento, da trama originária da linguagem. (NUNES, 2013, p. 133).

Uma narrativa em primeira pessoa onde o monólogo do personagem-narrador efetiva uma gênese poética da realidade, ou melhor, onde o monólogo, compreendido aqui como uma ação verbal, efetiva uma abertura para o mundo. Frisemos: uma *ação verbal* de abertura para um mundo escalonado e universal, eis a qualidade poética (pois criativa) do monólogo. Portanto, como podemos perceber, apesar das discordâncias entre Gaspar Simões e Benedito Nunes, ambos concordam em um ponto fundamental: o monólogo é uma ação verbal de abertura para um mundo vistoso (Simões) ou universal (Nunes), sendo que esta ação verbal coloca em segundo ou terceiro plano a matéria regional para nos apresentar, em primeiro plano, o sertão universal, pois épico (viagens, aventuras humanas e guerras) e metafísico-religioso (embate entre o Bem e o Mal, entre Deus e o Diabo).

É muito interessante a reação de Simões, pois a sua perplexidade frente ao monólogo de Riobaldo escancara a divisão que há no dispositivo narrativo do Cerzidor, uma vez que Simões não consegue enxergar o *link* entre a matéria regional e a composição vistosa do mundo, ou então, dizendo o mesmo mas em outras palavras, ele não consegue enxergar o *link* entre a matéria regional e a vistosa escrita modernista de Rosa, de fôlego épico e universal. Matéria sócio-histórica de um lado, mundo vistoso do outro, mas entre eles uma ausência ou uma artificialidade estética: uma incômoda inverossimilhança. E corrigindo Simões, aparece Benedito Nunes, dizendo que para compreender o monólogo é necessário dividi-lo em três: o sócio-histórico, o épico e o metafísico-religioso.

Nossa interpretação, que é, acima de tudo, sócio-histórica, não deixa de ter como objetivo a organização dos três sertões, a harmonização deles. Mas para tanto, afirmamos que onde Simões não via *link* algum, nós vemos um *link* perfeito; onde Simões via um mundo vistoso, com fogos de vistas, nós vemos um mundo polifônico; e onde Simões via o desaparecimento da matéria regional como uma artificialidade ou como uma falha do monólogo, como uma

inverossimilhança, nós vemos como o ponto mais alto da matéria sócio-histórica rosiana, vemos o seu maior trunfo e legado, pois o que vemos é uma retórica da dissimulação da presença coercitiva e violenta do poder, onde o que se dissimula é o enraizado comprometimento ideológico do mandão-latifundiário: o Riobaldo-narrador.

Portanto, o que nossa leitura defende é que o monólogo-polifônico empreendido pelo Cerzidor aglutina sim, em si, uma matéria regional, mas esta matéria é muito específica, bem definida, ou melhor, rigorosamente selecionada para compor o plano de fundo composicional do *GS:V*. Afinal, quando Simões fala em matéria regional, o termo regional, aqui, é muito amplo, muito profuso, muito impreciso, ou seja: muito pouco afim ao rigor estético de Rosa, que se rico e excessivo, nunca deixa de ser preciso, cirúrgico. Daí a matéria regional, selecionada para ser o pano de fundo sócio-econômico da *voz narrativa*, ser tão específica: o mandonismo e seus desdobramentos. Mas esta matéria sócio-regional fica depositada, sedimentada, no plano de fundo composicional, ou seja, ela não desaparece, como a reação de Simões nos levaria a supor, mas antes faz-se de ausente. E o que viabiliza o sucesso da sua ausência é, justamente, a *ação verbal* do Cerzidor, que cria, ali no primeiro plano discursivo, na sua matéria vertente ou na narrativa que nos é oferecida, este quadro vistoso ou universal, pois polifônico, que é o sertão-mundo. A ação verbal cria um mundo vistoso que contribui para a dissimulação da matéria regional, ou melhor: a ação verbal cria um sertão-mundo que efetiva a dissimulação do mandonismo. Portanto: é aqui que entramos com a nossa missão nada solidária, pois o que afirmamos é que esta ação verbal é tudo, menos inocente.

Sendo assim, propomos analisar da seguinte maneira: 1. Trocar o primeiro sertão de Benedito Nunes — onde temos “o sertanejo e o sertão, a linguagem e as relações humanas e sociais do sertão” (NUNES, 2013, p. 132) — por outra categoria, por uma categoria formal, estrutural, uma categoria antes organizacional e composicional do que tão ampla e profusa, tão temática como a apresentada por Nunes, daí dizermos que o que possuímos é um *plano de fundo composicional*, onde a postura e as escolhas narrativas fundem-se com um mandonismo dissimulado; 2. Aglutinar o segundo sertão — onde temos: “o [sertão] da aventura humana, sob os grandes paradigmas da viagem e do combate”. (NUNES, 2013, p. 132) — com o terceiro sertão — onde temos “o [sertão] do destino metafísico e religioso, sob o paradigma da escolha entre o Bem e o Mal, entre Deus e o Demônio”. (NUNES, 2013, p. 132) —, mas aglutinar ambos em um mesmo âmbito narrativo que é, justamente, o materializado pela *ação verbal* do Cerzidor, ou seja: a matéria vertente que é a sua narrativa. Notemos como nossa

proposta de leitura, ao fim, consegue aglutinar os três sertões através do engenhoso (mas nada inocente) dispositivo narrativo do monólogo-polifônico, onde a categoria do monólogo abarca a relação entre mandonismo e monologismo e a categoria da polifonia abarca a pluralidade imiscível de vozes e saberes que nos colocam diante de um sertão-mundo, ou seja, abarca a relação entre a polifonia e o mundo, ou melhor, entre a polifonia e certa compreensão do que é o mundo.

Dito isso, podemos dar como encerrada a argumentação teórica em torno da primeira hipótese da nossa tese e iniciar a argumentação em torno da segunda. A nossa segunda hipótese, que é a mais importante da tese, a nossa hipótese central, pois justamente a que fundamenta e sustenta as outras duas, é a hipótese de que o *GS:V* é uma épica moderna. Tal afirmação traz consigo diversas implicações, as quais só conseguiremos introduzir e explicar aos poucos, no decorrer da tese. Por ora, realizaremos a transição entre a primeira hipótese (a de que o dispositivo narrativo é o monólogo-polifônico) e a segunda hipótese (a de que o *GS:V* é uma épica moderna), focando nos meios utilizados pela épica moderna para comungar monologismo e polifonia.

Primeiramente, dizer que o *GS:V* é uma épica moderna, implica em inserir esta obra de Rosa junto a uma tradição literária mundial e que tem como seus representantes o *Faust* (Goethe), *Der Ring des Nibelungen* (Wagner), *Moby Dick* (Melville), *Song of Myself* (Whitman), *Waste Land* (Eliot), *Ulysses* (Joyce), *Der Mann ohne Eigenschaften* (Musil), *Der Tod des Vergil* (Broch), *Cien Años de Soledad* (García Márquez), dentre outros. Como podemos facilmente perceber, a tradição da épica moderna é super-canônica, pequena, multinacional e multitemporal, sendo então a possibilidade de analisá-la em um único corpo teórico consequência de uma escolha metodológica muito específica: todas essas obras possuem em comum *não* uma mesma língua ou nacionalidade ou tempo histórico, parâmetros de mensura tradicionalmente mais comuns nos estudos literários, mas sim características geopolíticas e formais comuns a um mesmo *gênero literário*: a épica moderna, ou seja, um gênero literário que surge nas semiperiferias não-contemporâneas do moderno sistema-mundial²⁵.

O autor da teoria da épica moderna é Franco Moretti, que, em seu livro, trabalha com uma noção metodológica norteadora: a da evolução dos procedimentos literários na história, onde

²⁵ Segundo Moretti, a épica moderna pode ocorrer, justamente, nas semiperiferias do sistema-mundial: “And it is precisely there [na semiperiferia] that we find many of the masterpieces of the epic form”. (MORETTI, 1996, p. 50).

os procedimentos são micro mecanismos textuais aptos a congregar expressividade e a engendrar efeitos estéticos. Importante frisar que a noção de procedimento, assim como o de sua evolução na história, são retirados do formalismo russo, apesar de Moretti acrescentar sempre, aos postulados teóricos dos formalistas, um contexto social, onde as formas estariam necessariamente correlacionadas com estes aspectos sociais, seguindo a lógica da relação do elemento externo com o interno, mas acrescido da função retórica de acomodação e acordo, lembremos: a noção de que a literatura teria como função nos acostumar com determinadas configurações do mundo, contribuindo no nosso processo de compreensão e legitimação deste mundo, como dizíamos acima.

Mas nos situemos quanto ao papel do procedimento, pois para o formalista russo Victor Chklovski, em seu texto *A arte como procedimento*²⁶, o principal trabalho das escolas poéticas não seria o de criação de novas e surpreendentes imagens poéticas, mas antes o trabalho de “acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal”. (CHKLOVSKI, 2013, p. 85). Ou seja: as escolas poéticas acumulariam procedimentos já criados, seriam como que uma fonte de meios de organização estética da matéria verbal, de meios de disposição simbólica (pois inscrita na linguagem) da realidade, consistindo o trabalho dos escritores “muito mais na disposição das imagens do que em sua criação”. (CHKLOVSKI, 2013, p. 85). Portanto, a história literária é vista como um imenso depósito de procedimentos estéticos, de formas e soluções literárias já criadas, e cabe ao escritor fazer uso desses procedimentos já existentes, mas inserindo neles certas modificações, ou seja, trabalhando em cima de uma nova disposição destes mesmos elementos que, em determinado contexto, podem ter sido utilizados como expedientes formais terciários ou irrelevantes, mas que, em um outro contexto, podem ter assumido o primeiro e mais relevante plano²⁷. E para Chklovski, são os procedimentos que elaboram e organizam o material verbal utilizado nas obras literárias, ou seja, são eles que conferem valor de arte para os objetos estéticos veiculados pelo texto literário, onde estes objetos seriam “criados mediante procedimentos particulares, cujo objetivo é garantir para tais objetos uma percepção estética”.

²⁶ Texto presente no livro *Teoria da Literatura*, organizado por Tzvetan Todorov (2013, p. 83-108).

²⁷ No livro *Modern Epic*, Moretti analisa a evolução do fluxo de consciência enquanto um procedimento estético que passa por alterações durante a história, modificando, com isso, as suas funções originais ao ponto de se tornar a técnica central do *Ulysses*, de James Joyce (MORETTI, 1996, p. 168-181). Mas é no livro *Signos e Estilos da Modernidade* que ele elabora, mais detalhadamente, a questão da evolução dos procedimentos, no capítulo *Da evolução literária* (MORETTI, 2007, p. 307-326), onde fica mais evidente, inclusive, a influência de Darwin em suas concepções de evolução literária.

(CHKLOVSKI, 2013, p. 86). Garantir para tais objetos uma percepção estética. Sendo assim, frisemos, o *procedimento* é um método de organização verbal da matéria literária e seu objetivo é garantir que seus objetos desenvolvam efeitos estéticos.

Tendo isso em vista, afirmemos que a épica moderna é um gênero literário caracterizado, sobretudo, pelo uso sistemático de algumas séries de procedimentos estéticos e, acima de tudo, pelo uso de um procedimento muito específico: a polifonia. Sendo que a polifonia é, para a épica moderna, o elemento *interno* que surge para dar forma estética ao elemento *externo* do mundo compreendido como o moderno sistema-mundial, ou seja: a polifonia teria como função gerar uma percepção estética de um mundo muito específico, nos dando a sensação de que nos encontramos diante de um mundo enquanto moderno sistema-mundial. Portanto, na épica moderna, temos o moderno sistema-mundial como um fator configurante da realidade social, econômica e política presente no âmbito externo; a presença deste sistema-mundial, uma instância que comporta uma pluralidade de centros em si, que não possui fronteiras nítidas e que se encontra em constante evolução inclusiva, será o fomento ou a demanda de um meio estético, ou melhor, de um procedimento interno que vise transformar este mundo em objeto estético, conferindo assim, para este mundo enquanto sistema-mundial, uma representação artística apta a ser sensível, perceptível para o leitor. E em sua análise da épica moderna, Moretti verifica como o surgimento deste procedimento específico se apresenta no *Fausto*, destacando que Goethe, antes de formular o procedimento “finds himself confronted by a completely new world order”. (MORETTI, 1996, p. 59). Esta nova ordem mundial, descrita por Marshall Berman como “um sistema mundial especificamente moderno” (BERMAN, 2007, p. 52) e por Mazzari como uma “modernização propulsionada pelo vapor” (MAZZARI, 2019, p. 25), será descrita por Moretti como sendo o moderno sistema-mundial.

Segundo Moretti, quando em frente a esta nova ordem, Goethe “tries to grapple with it by constructing a symbolic form capable of representing its essence”. (MORETTI, 1996, p. 60). Uma forma simbólica capaz de representar a essência desta nova ordem, eis o desafio de Goethe, criar esta forma simbólica que será, justamente, a épica moderna, ou seja: um gênero literário que surge frente uma necessidade externa de ampliação do escopo geográfico das formas simbólicas, pois, diferenciando-se do romance, cujo papel simbólico seria o da representação de identidades nacionais, a épica moderna visaria antes a representação simbólica de uma região frente ao mundo, ou, sendo mais preciso: a representação simbólica

de uma região semiperiférica e não-contemporânea, mas já defrontada (como é o caso de *Fausto*) ou sendo assimilada (como é o caso de *Cem Anos de Solidão*) pelo mundo, entendido aqui enquanto moderno sistema-mundial. Moretti diz:

The construction of national identity — henceforth required of the novel — is thus replaced, for the epic, by a far larger geographical ambition: a global ambition, of which *Faust* is the unchallenged archetype. The take-off of the world-system has occurred — and a *symbolic form* has also been found for this new reality. (MORETTI, 1996, p. 51).

Uma nova realidade (o moderno sistema-mundial) demanda uma nova forma simbólica capaz de a representar (a épica moderna). Mas esta forma ainda precisa encontrar um meio, uma técnica artística apta a apreender e representar a essência desse novo mundo “But what technique is to be used to represent the world?” (MORETTI, 1996, p. 51). A resposta para tal pergunta é: a técnica utilizada para representar a pluralidade de um mundo entendido enquanto sistema-mundial será a polifonia, ou melhor, o procedimento polifônico.

Portanto, o procedimento polifônico é a técnica narrativa eleita pela épica moderna para criar um efeito estético de abertura do mundo ou de mundo aberto e heterogêneo. No *Fausto*, este procedimento estava sendo utilizado de forma inaugural e específica, pois visava representar o novo escopo geográfico que surgia, um escopo mundial que ultrapassava as fronteiras imediatas de uma nação, inclinando *Fausto* para um mundo além das fronteiras²⁸. Frente este mundo plural e vasto, composto por muitos países e muitas línguas diferentes, surge uma técnica narrativa, um procedimento que consegue dar forma para este mundo, a polifonia: “In the crowd scenes in *Faust Part Two*, polyphony [...] is an index of creativity, of euphoria. Each new voice is a new presence: autonomous, self-aware, clearly delineated. Voices of today, and of antiquity; real, and imaginary; sacred, and profane; alone, in groups, in chorus...”. (MORETTI, 1996, p. 57). A polifonia como um procedimento apto a dotar cada voz com uma presença independente e claramente delineada, dando, com isso, uma noção ou um efeito de que nos encontramos frente a um mundo plural e contraditório, composto por uma pluralidade de vozes.

²⁸ Em sua análise do *Fausto*, de Goethe, Marcus Vinicius Mazzari destaca o que ele designa como um “colossal empreendimento colonizador que tem lugar no último ato da tragédia”. (MAZZARI, 2019, p. 25). Esta hipótese de leitura é muito interessante, pois coloca ao lado do processo fáustico de modernização o seu desdobramento mais trágico e selvagem: a colonização.

Mas não podemos seguir sem fazermos um pequeno parêntese, retomando algumas considerações sobre a polifonia como compreendida por Mikhail Bakhtin. Mas ainda antes disso, faremos uma ressalva: nosso objetivo *não é* discutir sobre o uso da polifonia em Bakhtin ou sobre a problematização teórica em torno deste recurso estético dentro dos estudos bakhtinianos, mas sim situar alguns pontos da polifonia em Bakhtin para então considerarmos o que é a polifonia para Franco Moretti, dentro da épica moderna. Dito isso, consideremos algo muito importante para a nossa tese, consideremos aquilo que Paulo Bezerra diz sobre a polifonia em Bakhtin, pois para ele ela é “[o] método discursivo do universo aberto [e] em formação”. (BEZERRA, 2013, p. VI). Um método discursivo de um universo aberto e em formação, ou seja, um meio de organizar o discurso que é afim a mundos abertos e que se encontram em seus estágios formativos, pois ainda se encontram em seus processos de constituição identitário-nacional, em seus estágios de formação ou então de abertura para um mundo que ora se forma. E para Bezerra, essa relação entre polifonia e mundos abertos justificaria porque “o discurso polifônico [deve] ser sempre o discurso em aberto, o discurso das questões não resolvidas”. (BEZERRA, 2013, p. XII). Sendo assim, nós teríamos um universo aberto e em formação de um lado e, do outro, um discurso aberto versando sobre questões não resolvidas, ou então, trazendo para os termos da nossa tese, teríamos: do lado externo um mundo aberto e em formação e, do lado interno, um procedimento polifônico versando sobre questões abertas e não resolvidas, plasmando então este mundo externo e oferecendo-o enquanto objeto estético para o leitor.

Para um mundo aberto e em formação, um procedimento aberto que lida com questões não resolvidas. E isso ocorreria porque o mundo se complexificou, tornou-se maior, mais plural e, ao mesmo tempo, mais condensado, mais denso, obrigando os mais diferentes tipos de consciências (logo, de mundos) a conviver em um mesmo espaço. Acompanhemos Mikhail Bakhtin em sua teorização sobre a presença da polifonia na obra do autor que, para Bakhtin, criou o discurso polifônico em seus romances, isto é, Fiódor Dostoiévski. Sobre a polifonia em Dostoiévski, Bakhtin diz que “é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade”. (BAKHTIN, 2013, p. 5). Ou seja, em Dostoiévski temos uma multiplicidade de consciências equipolentes, atuando de forma imiscível e em um mesmo nível, sendo tal atuação de consciências equipolentes o desencadeador do objeto estético polifônico, identificado aqui como esta unidade plural de acontecimento, isto é: um

acontecimento estético que gera um efeito de pluralidade ou multiplicidade de vozes. Ao lado disso, Bakhtin diz que a polifonia é o dom artístico “de ver tudo em coexistência e interação” (BAKHTIN, 2013, p. 31), sendo Dostoiévski um escritor que “coaduna os contrários” (BAKHTIN, 2013, p. 14) e que é, ao mesmo tempo, apto a “ver coisas múltiplas e diversas onde outros viam coisas únicas e semelhantes”. (BAKHTIN, 2013, p. 34). Ver tudo em coexistência e interação, destacando os aspectos múltiplos e diversos e coadunando os valores contrários. Como podemos perceber, a polifonia é o dom artístico que torna sensível um mundo composto por uma multiplicidade de vozes que são intransigentes e irreduzíveis, equipolentes e imiscíveis. Esta seria a técnica revolucionária utilizada por Fiódor Dostoiévski, mas o que teria impulsionado a sua criação? Qual seria este universo aberto e em formação atuando sobre Dostoiévski ao ponto de o incitar a desenvolver tal procedimento estético? Para Bakhtin, este elemento é o capitalismo. Ele nos diz:

O capitalismo destruiu o isolamento desses mundos [isolados e individuais], fez desmoronar o caráter fechado e a autossuficiência ideológica interna desses campos sociais [solipsistas]. Em sua tendência a tudo nivelar, que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista, o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação. Esses mundos ainda não haviam perdido o seu aspecto individual, elaborado ao longo dos séculos, mas já não podiam ser autossuficientes [...] Em cada átomo da vida vibra essa unidade contraditória do mundo capitalista e da consciência capitalista, sem permitir que nada se aquiete em seu isolamento, mas, simultaneamente, sem nada resolver”. (BAKHTIN, 2013, p. 20).

O capitalismo entrelaçou uma multiplicidade de mundos imiscíveis em uma unidade contraditória e em formação. E diante desse mundo, surge uma técnica narrativa cuja função é dar forma simbólica, representar dentro do âmbito da linguagem, este mundo aberto e contraditório: a polifonia. Trazendo para os nossos termos, teríamos, em Bakhtin, o capitalismo como elemento externo e a polifonia como elemento interno. E é aqui que se encontra a diferença fundamental entre a concepção de polifonia em Bakhtin e Moretti, pois para o segundo a polifonia é uma técnica que surge frente ao advento do capitalismo enquanto economia mundial, ou seja, surge frente a um capitalismo como engendrado e veiculado pelo moderno sistema-mundial. Para Franco Moretti, portanto, o que se encontra como elemento externo é o moderno sistema-mundial, gerando, este sim, como o seu elemento interno a polifonia. Neste sentido, teríamos o sistema-mundial, com sua estrutura aberta e em formação

constante, sem os limites bem definidos das fronteiras, abarcando em si uma multiplicidade de centros (países centrais) em um quadro ainda mais amplo de margens (países semiperiféricos e periféricos) em um único e tensionado todo onde a pluralidade das vozes presentes não se anulam, mas antes precisam encontrar um meio para conviver. E o meio estético que surge para propiciar, enquanto forma simbólica, este convívio, é a polifonia. Moretti diz:

Pace Bakhtin, in short, the polyphonic form of the modern West is not the novel, but if anything precisely the [modern] epic: which specializes in the heterogeneous space of the world-system, and must learn to provide a stage for its many different voices. (MORETTI, 1996, p. 56-57).

A épica moderna é a forma simbólica do mundo moderno, uma forma polifônica que ao se defrontar com o vasto e heterogêneo espaço compreendido pelo moderno sistema-mundial, desenvolveu uma técnica ou procedimento que criou um objeto estético que nos comunica a sensação de que estamos diante deste mundo plural e aberto, diante deste mundo em constante formação, um mundo vasto que comporta uma pluralidade de vozes dissonantes, diferentes, imiscíveis. Ou seja: não é que estejamos, de fato, na presença do mundo, pois estamos, na verdade, diante de um procedimento estético-literário operado no âmbito simbólico da linguagem verbal que nos oferece a sensação de estarmos diante do mundo, ou melhor, diante da essência que constitui o núcleo de um mundo muito específico: o mundo compreendido dentro dos limites expansivos do moderno sistema-mundial. E para Moretti, inspirado pelo efeito de real de Roland Barthes, a polifonia seria exatamente isso: um procedimento literário que capta a pluralidade do mundo e que engendra *efeitos mundiais*: “Polyphony, to be sure: a world effect”. (MORETTI, 1996, p. 59). A polifonia como um procedimento estético que gera efeitos mundiais, repetindo: não é que a polifonia nos coloque diante do mundo *efetivamente*, pois ela é somente um procedimento (*device*) apto a engendrar *efeitos estéticos mundiais*, isto é, ela é um procedimento “that give the reader the impression of being truly in the presence of the world; that make the text look like the world — open, heterogeneous, incomplete”. (MORETTI, 1996, p. 59). A polifonia é então um procedimento estético que oferece ao leitor a impressão de estar diante de um mundo aberto, heterogêneo e incompleto.

Nesse sentido, a polifonia não seria um procedimento estético restrito a Dostoiévski e a uma Rússia então invadida e sócio-economicamente configurada pelo capitalismo, mas seria

antes uma técnica que surge quando um determinado país se defronta com o advento do moderno sistema-mundial e precisa, para dar forma simbólica a esse advento, desenvolver um procedimento que o emule enquanto efeito estético. A presença da polifonia, compreendida nesses termos, será analisada por Franco Moretti em: *Fausto*, *O Anel dos Nibelungos*, *Canção de mim Mesmo*, *Moby Dick*, *Ulysses*, *A Terra Desolada*, *A Morte de Virgílio*, *O Homem sem Qualidades* e *Cem Anos de Solidão*. O interesse de Moretti é destacar como a polifonia se apresenta em cada uma dessas obras, mostrando como que cada tempo histórico, mas também cada espaço geográfico, influi na concepção do polifônico. O que se analisa, portanto, é a trajetória da polifonia, ou melhor, a trajetória histórica e geográfica do procedimento polifônico, onde entre o seu uso em *Fausto* e o seu uso em *O Anel dos Nibelungos*, já notamos uma diferença substancial, pois enquanto em *Fausto* temos uma polifonia muito ampla e plural, em *Nibelungos* já temos uma polifonia afrontada pelo monologismo, ou seja: com sua pluralidade sob ameaça ou controle. O que notamos ao comparar o procedimento polifônico nestas duas obras é “A trajectory which, in the course of half a century, reduces polyphony and increases monologism”. (MORETTI, 1996, p. 74). Portanto, podemos dizer que a teoria da épica moderna analisa a trajetória da polifonia, identificando os seus picos (como nos casos de *Fausto* e *Ulysses*), mas também os seus abrandamentos (como nos casos de *Nibelungos* e *Cem Anos de Solidão*), sendo que os seus picos implicam na presença intensa dos efeitos polifônicos, enquanto que os seus abrandamentos implicam na irrupção do monologismo, regime contrário ao polifônico e que constringe, de diferentes formas e em diferentes medidas, as pulsões polifônicas da épica moderna.

Eis, portanto, o método a ser utilizado: a análise da trajetória temporal (histórica) e espacial (geográfica) do procedimento polifônico na literatura mundial, dando destaque para a relação entre o elemento externo e o elemento interno. No âmbito externo, o destaque vai para a especificidade da relação do país em questão com o sistema-mundial; no âmbito interno, o destaque vai para a análise crítica da polifonia como engendrada no texto em questão, afinal, segundo Moretti “theoretical reflection must [...] work on the text — and, more precisely, pull it to pieces — in order to extract from it something which, for the purposes of morphological evolution, is far more precious than the text itself: namely, the device”. (MORETTI, 1996, p. 74). Para os propósitos da evolução morfológica, isto é, para os propósitos da evolução (modificação) formal de um procedimento estético no espaço-tempo, cabe ao crítico literário

atuar sobre uma modalidade textual que é mais importante do que o texto em si, isto é: o procedimento ou dispositivo (*device*).

Dito isso, reafirmamos que nossa tese tem como objetivo analisar a relação externa entre mandonismo e moderno sistema-mundial, mas por meio do seu desdobramento interno, apreciável através da relação entre monologismo e polifonia dentro do *GS:V*. Com isso, mostraremos como a épica moderna, quando escrita a partir do sertão, ativou o monologismo e o procedimento polifônico através da narrativa do Cerzidor, narrativa que atualizou estes dois procedimentos através do monólogo-polifônico, um dispositivo narrativo que conta com ao menos três planos escalonados, onde temos uma primeira escala regional, uma segunda épica e uma terceira metafísico-religiosa, ou seja, onde temos uma pluralidade de sertões sendo entretecidos ao ponto de conferir, como diria Benedito Nunes, ao material regional uma dimensão universal ou, como diremos, conferir ao material regional um *efeito mundial*.

Diremos então que o doutor veio da cidade grande com o intuito de conhecer o sertão, mas logo em seguida ele foi convencido a ficar possíveis três dias na casa do Cerzidor ouvindo uma longa narrativa a respeito de como o sertão deixou de ser sertão, isto é, de como o sertão se modernizou, saindo das mãos dos bandos jagunços, embolados em guerra, e se tornando aquilo que ele é no momento da narrativa. Quem empreende a narrativa é Riobaldo, ou melhor, o Riobaldo Cerzidor, um latifundiário que é um dono do poder e que vai narrar um monólogo-polifônico, ou seja, uma narrativa monológica, pois nela só o narrador tem uma voz efetiva, isto é: uma voz que vai do início ao fim e onde todos os elementos encontram-se sob o olhar e os crivos mnemônicos daquele que narra. Mas apesar de monológico, este dispositivo é também polifônico, logo, apesar de estar limitado a só uma voz e perspectiva, ele nos coloca diante da complexidade do mundo e nos dá a sensação de que também atuamos nos rumos narrativos, ou seja: nos dá a sensação de que possuímos uma voz efetiva. Com isso, Riobaldo executa a sua narrativa, ou melhor, executa uma *ação verbal* de abertura para um mundo vistoso e polifônico, entregando ao doutor três sertões escalonados, pois regionais, épicos e metafísico-religiosos, mas, frisemos: ele entrega estes sertões escalonados através da sua ação verbal, da sua narrativa, portanto: ele entrega os sertões escalonados enquanto efeito estético ou produto de linguagem. O doutor não conhece o sertão em si, mas recebe este sertão-mundo que é o objeto estético criado e narrado pelo Cerzidor, onde o sertão, em momento algum, encontra-se restrito aos limites de um sertão regional, mas antes em uma relação efetiva com outros sertões, ou melhor, com outros sertões-possíveis. O doutor recebe

então este sertão-polifônico que é um efeito estético desencadeado pela ação verbal do Cerzidor, tendo então a sensação de se encontrar diante de um sertão-universal, ou melhor, diante de um sertão-mundo, pois que aberto, heterogêneo, contraditório e em formação.

Eis aqui o *link* que faltava para Simões, mas que foi identificado por Nunes. Não é que a matéria regional esteja ausente do *GS:V*, pois ela se encontra sim presente ali, disseminada e plasmada, de forma muito especial, pois poética e plástica, no espaço literário, no entanto, a matéria regional desperta a sensação de ser secundária ou terciária, pois além dela temos ainda uma matéria universal configurada por formas épicas e metafísico-religiosas, contribuindo assim para a efetivação desta ação verbal de abertura para um sertão-mundo.

Trazendo para nossos termos, diremos que por meio do procedimento polifônico Riobaldo emite efeitos mundiais que enovelam o doutor — e encadeiam o leitor — em uma matéria vertente que é movente, ambígua, reversível, misturada, agônica e polifônica, um verdadeiro labirinto de pluralidades imiscíveis que, no entanto, encontram-se encerradas em uma única voz que se faz de ausente e inocente: a voz do mandão-autoritário. Este mandão, que é um latifundiário e uma espécie de aedo-pactário, não sai, em momento nenhum, do conforto e da *materialidade espacial* do seu lar (uma casa-grande), não obstante, desenvolve uma ação verbal que gera uma matéria vertente que confere ao doutor emudecido a sensação de estar diante do próprio mundo. Eis a conclusão que podemos tirar da análise da trajetória histórica e geográfica da polifonia: quando o mundo-polifônico chegar em território brasileiro, ele será engolido por uma única voz! Ou melhor: quando o mundo chegar em território brasileiro, este será engolido por uma única voz que, no entanto, vai dissimular a sua unilateralidade através de uma ação verbal polifônica que nos entrega o mundo enquanto efeito ao mesmo tempo em que nos encerra emudecidos em uma trama labiríntica de possibilidades abertas e em expansão.

Isso é muito relevante para uma crítica sócio-formal, afinal, a indignação de Simões frente ao rústico-Riobaldo, cuja intelectualidade seria inverossímil, também escancara a ignorância de certa intelectualidade, ignorância com a qual o sagaz Guimarães Rosa não pactua, uma vez que esta intelectualidade atribui ao homem rústico do sertão um status menor e inofensivo, pois que, supostamente, este homem seria burro ou desinformado, quando, na verdade, são justamente estes rústicos — ao menos assim endossamos e defendemos — que estão governando o país e organizando tudo, como explicamos, extensamente, acima. Nesse sentido, a suposta ingenuidade do rústico Riobaldo não deixa de estar a serviço da

perpetuação do seu poder, assim como a indignação de Simões não deixa de ser um excelente termômetro do quanto a retórica de Riobaldo é efetiva, pois mesmo quando este se apresenta como um grande e sábio líder, como um intelectual notável, sua liderança e intelectualidade são negligenciadas, pois vistas como improváveis, inverossímeis, como se ao invés de um mandão (o que Riobaldo realmente é), nosso narrador fosse antes um peão. Sobre isso, Raymundo Faoro tem algo muito relevante para dizer e que será determinante para a nossa tese:

Nas dobras de uma civilização desdenhada, empobrecida com as realizações do litoral, toma corpo o material mais ativo da conduta política dos brasileiros [o mandonismo], que a centralização, irradiada da costa, busca, envergonhada, reprimir, ocultar e negar. A herança do conquistador — o coronel e o capanga, o fazendeiro e o sertanejo, o latifundiário e o matuto, o estancieiro e o peão — permanecerá, estável, conservadora, na vida brasileira, não raro atrasando e retardando a onda modernizadora, mais modernizadora do que civilizadora, projetada do Atlântico. (FAORO, 2012, p. 182).

Nas dobras de uma civilização desdenhada, negada e reprimida por aqueles que se julgam os porta-vozes do mundo moderno, toma corpo o material mais ativo da conduta política dos brasileiros: o mandonismo. E nossa tese defende que vem justamente desse sertão, encarado por muitos como um “mar ignoto, só devassado pela audácia de novos navegadores” (FAORO, 2012, p. 180), é deste lugar (como plasmado, magistralmente, pela literatura de Rosa) que vem a figura de poder a um só tempo brasileira e moderna (logo, mundial), pois uma figura que soube cerzir o seu poder com um efeito de inocência, a sua sabedoria com um efeito de rusticidade, a sua intelectualidade com um efeito de ignorância, a sua violência com um efeito de afeto, o sertão regional com um efeito de sertão-universal, o seu monólogo com um efeito de diálogo, o monologismo com um efeito polifônico, um espaço atrasado e conservador com uma técnica narrativa moderna e, por fim, soube cerzir, por meio de sua ação verbal, um mundo pré-moderno (o sertão) com um mundo moderno (o sistema-mundial), emudecendo os seus ouvintes, mas oferecendo-lhes como recompensa o mundo enquanto um efeito plural e espetacular.

Portanto, não há nada de inverossímil, mas sim de retórica quando o monólogo nos oferece este fogo de vistas que nos coloca diante de um mundo vistoso. É essa a matéria regional que nossa tese tem como objetivo enfatizar e contextualizar através da centralidade que a voz narrativa do Cerzidor imprime na configuração do *GS:V*, mas sem esquecer, jamais, que esta

matéria regional (o mandonismo) passa pela alquimia da criação verbal de João Guimarães Rosa, ou seja, torna-se uma forma simbólica, através da qual o seu mandão ou patriarca-pactário estabelece um pacto entre um mundo pré-moderno e um mundo enquanto moderno sistema-mundial, plasmando este mundo pré-moderno com formas épicas e metafísico-religiosas (as aventuras e agruras do jagunço Riobaldo) e, juntando e contrastando, com estas formas épicas, as formas modernas do romance introspectivo modernista²⁹, resultando, então, na criação de uma épica moderna, pois uma obra que funde características típicas da epopeia, mas já dentro do mundo (e de um gênero) moderno. Daí afirmarmos, em nossa segunda hipótese, que ora introduzimos, que o *GS:V* é uma épica moderna.

²⁹ Sobre a relação da forma épica com o romance moderno, Benedito Nunes diz: “Riobaldo atravessa o sertão numa empresa de vindita, para exterminar o grande inimigo Hermógenes, traidor e cruel, assassino de Joca Ramiro; vence-o em batalha renhida e é reconhecido como o libertador das paragens sertanejas. Mas sobre esse esquema do romance arcaico [...] Guimarães Rosa implanta, distendendo cada etapa, uma outra forma, a do moderno romance de introspecção, que faz passar a demanda de Riobaldo, em sua condição de cavaleiro-jagunço, ao plano reflexivo do relato em primeira pessoa, autobiográfico, que se volta para a ação consumada a fim de questionar-lhe o sentido”. (NUNES, 2013, p. 182).

2. A tradição da épica moderna e o GS:V

Portanto, o *GS:V* seria uma épica moderna por veicular, através do monólogo-polifônico do Cerzidor, as tensões internas, existentes entre monologismo e polifonia, assim como as externas, entre mandonismo e abertura ao mundo, sendo que o mundo é, aqui, necessariamente entendido como o moderno sistema-mundial, ou seja, uma configuração específica do mundo, cujas principais características são a sua abertura para as possibilidades e a sua heterogeneidade constituintes, características estas expressas por meio dos efeitos mundiais engendrados pela polifonia. Se aceita a hipótese de leitura, *GS:V* passa a fazer parte do quadro de obras traçado acima e restabelece, por meio dessa via, a sua íntima relação com o *Fausto*, de Goethe, que é, segundo Moretti, a obra que dá início para a tradição da épica moderna e com a qual o *GS:V* dialoga³⁰. Mas para chamar o *GS:V* de épica moderna não basta o filiar ao *Fausto* ou identificar a presença da tensão entre monologismo e polifonia, uma vez que as épicas modernas implicam também na existência de outras características, sendo que uma delas é “the supranational dimension of the represented space”. (MORETTI, 1996, p. 2).

Diante disso, nos perguntemos: existe, no sertão-mundo de Riobaldo, uma representação espacial que possa ser vista como supranacional? Isto é, uma representação espacial que não se limita a nos comunicar características exclusivamente regionais ou nacionais, mas antes transita entre aspectos regionais, nacionais, internacionais e supranacionais? Nossa resposta: sim, existe esta representação supranacional e ela é identificável através de quatro vias: 1. Pela relevante presença comercial de estrangeiros no sertão; 2. Pela presença generalizada da não-contemporaneidade que contribui para plasmar um mundo desnivelado; 3. Por meio dos três apelidos de Riobaldo e da relação desses apelidos com estratos sociais distintos, incluindo também, aí, a transição entre eles, a saber: o Tatarana como um jagunço-mandatário; o Urutu-Branco como um jagunço-mandante; e, por fim, o Cerzidor como um latifundiário-pactário; 4. Por meio do que chamaremos de *trânsito cronotópico não-contemporâneo*, ou seja, o fato de que Riobaldo e o *GS:V* estão constantemente divididos e em trânsito entre dois cronotopos distintos: um pré-moderno e outro moderno. E na verdade, notemos que o Riobaldo Cerzidor é, justamente, o único *link* que temos entre o mundo pré-moderno e o mundo moderno, e vice-versa, pois, afinal, é ele quem cerze ambos, e,

³⁰ Sobre a repercussão de *Fausto* na literatura mundial, Mazzari diz: “Posteriormente a Goethe a matéria fáustica foi retomada não apenas na literatura alemã, mas também em várias outras, inclusive nas literaturas de língua portuguesa, com Fernando Pessoa (*Fausto: tragédia subjetiva*) e Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*)”. (MAZZARI, 2019, p. 67).

frisemos, de trás para a frente e de frente para trás, no sentido de que é ele quem conduz os jagunços do mundo pré-moderno ao moderno e é ele quem *nos* conduz, via doutor emudecido, do mundo moderno — o momento presente em que ele narra — ao pré-moderno — o tempo das aventuras erráticas como jagunço. Mas para explicar com mais propriedade esses quatro aspectos brevemente aludidos, analisemos, em separado, cada um deles.

2.1. Os estrangeiros no sertão

Riobaldo diz: “Toda a vida gostei demais de estrangeiro”. (ROSA, 2001, p. 131). E gostou mesmo, pois no *GS:V* temos a presença de três estrangeiros que desfrutaram do seu respeito, estima e afeição, lembremos: Assis Wababa, Emiliano Vupes e Rosuar’da. Turcos e um alemão, os três no sertão e os três vinculados a um paradigma existencial antes moderno do que pré-moderno. O Assis Wababa é aquele que está aguardando, animado e esperançoso, que os trilhos do trem cheguem o quão antes no sertão, carregando consigo a modernidade; o Emiliano Vupes, enquanto a bandidagem está se esfolando viva, é contra andar armado e quer mesmo é vender as suas ferramentas; a Rosuar’da é uma das mulheres por quem Riobaldo sente afeição e que poderiam ter selado o seu destino, mas isso caso Riobaldo tivesse decidido, a tempo, se relacionar ou casar com ela, no entanto, ele demora muito para se decidir e, quando dá por si, ela já está acertada com outro, o que, ao fim, é inclusive melhor para ele, Riobaldo, uma vez que o casamento com Otacília vai trazer benefícios maiores para o seu futuro latifúndio.

Respeito, estima e afeição por personagens estrangeiros que vivem no sertão, mas que estão antes ligados ao mundo moderno do que ao mundo pré-moderno, ou seja: são agentes da modernização, mas, frisemos, não de uma modernização qualquer, mas sim de uma modernização muito específica: a da assimilação do sertão ao moderno sistema-mundial. É nesse sentido que propomos interpretar o papel de Assis Wababa e Emiliano Vupes, uma vez que ambos são comerciantes fortes e influentes e ambos vão crescer comercialmente com o desenvolvimento, o progresso e a modernização econômica que é colocada em evidência por meio do avanço dos trilhos do trem no sertão, enquanto que outros personagens, inclusive personagens muito mais relevantes, vão morrer durante esse processo de passagem de um mundo pré-moderno para um mundo moderno, ou melhor, não vão resistir ao processo de assimilação do sertão ao moderno sistema-mundial e às modificações que tal processo implica.

Quando encaramos tais personagens sob esse prisma, os mesmos deixam de ser assim tão fortuitos e passam a ser de grande relevância para a fatura do *GS:V*, pois eles passam a ser os indicativos narrativos de um mundo além-sertão. Analisemos as implicações que cada um deles, tirando a Rosuar’da, traz para o *GS:V* e não ignoremos que são, justamente, os aspectos comerciais e de estrangeirismo que são ressaltados, em ambos, no *GS:V*. Wababa, por exemplo, é descrito assim: “[Wababa era] dono da venda *O Primeiro Barateiro da Primavera*

de São José — [...] armazém grande, casa grande, seo Assis Wababa de tudo comerciava”. (ROSA, 2001, p. 130). A expressão “casa grande” é aqui de grande relevância, afinal, todas as representações mais tradicionais de *casa-grande* que aparecem no *GS:V* (a dos *Tucanos* e a do *Paredão*), estão abandonadas e serão, justamente, cenários de disputas importantes, opondo os *Hermógenes* contra os *Bebelos* (*Tucanos*) ou os primeiros contra os que seguem o Urutu-Branco (*Paredão*). Sendo assim, podemos dizer que, alegoricamente, as casas-grande abandonadas do *GS:V* acentuam a ausência de poder centralizado no sertão e com isso adensam o campo semântico de um sertão tomado pelo banditismo-jagunço, acentuando e configurando este estado social por vias espaciais, isto é, através da descrição dos elementos narrativos dentro do âmbito espacial. No entanto, notemos que lá na cidadezinha do Curralinho já temos uma nova modalidade de casa grande adquirindo corpo e relevância: um armazém comercial dirigido, frisemos, não por um mineiro, mas por um turco que aguarda *ansioso* a chegada das linhas de trem:

Seo Assis Wababa oxente se prazia, aquela noite, com o que o Vupes noticiava: que em breves tempos os trilhos do trem-de-ferro se armavam de chegar até lá, o Curralinho então se destinava ser lugar comercial de todo valor. Seo Assis Wababa se engordava concordando, trouxe canjirão de vinho. Me alembro: eu entrei no que imaginei — na ilusãozinha de que para mim também estava tudo assim resolvido, o progresso moderno: e que eu me representava ali rico, estabelecido. Mesmo vi como seria bom, se fosse verdade. (ROSA, 2001, p. 140).

Vupes noticia o *progresso moderno* e seo Assis Wababa se engorda concordando, traz inclusive o canjirão com vinho como quem se decide a realizar uma libação em nome da boa nova, agradecendo assim não aos deuses que habitam o céu ou o Olimpo, mas aos deuses do capital moderno que agora, enfim, estão estendendo suas mãos até os interiores do sertão, integrando então este à capilaridade da modernidade sistêmico-mundial. Mas os estrangeiros são versáteis e não atuam só em uma frente, pois enquanto Assis Wababa aguarda o progresso moderno chegar, o Vupes já se encarregou de sair por aí o disseminando. Riobaldo diz que o alemão Emílio Vupes “viajava sensato” e desarmado pelo sertão, e:

ia desempenhando seu negócio dele [...] que era o de trazer e vender de tudo para os fazendeiros: arados, enxadas, debulhadora, facão de aço, ferramentas róggers e roscofes, latas de formicida, arsênico e creolinas; e até papa-vento, desses moinhos-de-vento de sungar água, com torre, ele tomava empreitada de armar. (ROSA, 2001, p. 87).

Comerciante e engenheiro, o Vupes traz para o sertão ferramentas estrangeiras, produtos químicos e serviços de engenharia de ponta, ou seja, ele é a própria presença da modernidade ou, para sermos mais específicos e corretos, a própria presença dos moldes econômicos como existente nos países mais desenvolvidos do sistema-mundial e é também a representação das relações comerciais como estabelecidas por estes países centrais com as áreas periféricas, como é o caso do sertão. Portanto, temos, de um lado o turco Assis Wababa comerciando na cidade e, do outro lado, o alemão Vupes trilhando o sertão e vendendo suas ferramentas, produtos químicos e serviços de engenharia para os fazendeiros sertanejos. E lembremos que enquanto Wababa espera o progresso moderno e o Vupes avança trilhando caminhos comerciais no sertão, os habitantes do Pubo ainda estão esperando na periferia da periferia da periferia que a bosta queimada espante a bexiga que é das brabas e, quanto aos jagunços, estes ainda avançam trilhando seus caminhos de sangue: encachorrados no banditismo³¹. Portanto, um mesmo sertão, ou melhor, um mesmo grande-sertão, mas com duas realidades ou com duas temporalidades completamente diferentes uma da outra: de um lado, catrumanos dos fins do mundo e jagunços selvagens, ambos em um mundo pré-moderno; do outro, capitalistas estrangeiros, um sedentário e um nômade, ambos agentes de um mundo moderno. Temos então um mundo pré-moderno contra um mundo moderno: quem vai vencer essa batalha? Simples: o mundo representado como moderno sistema-mundial. Afinal, é ele quem vai assimilar o sertão aos seus moldes modernos ao ignorar o povo do Pubo e os catrumanos, eliminar a lógica sanguinária dos *Hermógenes*, enriquecer os Wababa e os Vupes, e, ainda por cima, ao tornar viável a candidatura de políticos nacionalistas e demagogos à moda de Zé Bebelo e ao deixar em sossego o novo patriarca sertanejo: o fazendeiro Riobaldo que não abaixa a cabeça para ninguém, que é afeito ao mando, mas que não concorda com a lógica sanguinária dos antigos; que simpatiza com estrangeiros e que prefere a legalidade de alguns processos institucionais modernos, como é o caso do jurídico, à barbaridade mortífera da lógica jagunça. Sendo assim, podemos dizer que a presença desses estrangeiros contribuem para inserir o sertão dentro de um quadro relacional de ordem supranacional, ou seja,

³¹ Sobre o povo do Pubo, Riobaldo diz: “Algum dia, depois de hoje, hei de esquecer aquilo. Arruado que era até bem largo, mas mal se enxergavam aquelas casas. Ao demais rezando, ao real vendo — eu vim. Casas — coisa humana. Em frente delas todas, o que estavam era queimando pilhas de bosta seca de vaca. O que subia, enchia, a fumaça acinzentada e esverdeada, no vagaroso. E a poeira que demos fez corpo com aquele fumegar levantante, tanto tapava, nos soturnos”. (ROSA, 2001, p. 408).

contribuem para inserir o $GS:\mathcal{V}$ dentro de uma lógica relacional afim ao moderno sistema-mundial.

2.2. Não-contemporaneidade e sistema-mundial

Além da presença dos estrangeiros, temos também o estado de não-contemporaneidade que grassa no sertão-mundo cerzido por Riobaldo. Conceito formulado para entender os distintos ânimos da Alemanha pré-nazista, cuja autoria é do filósofo alemão Ernst Bloch, a não-contemporaneidade (*Ungleichzeitigkeit*) descreve um mundo onde aqueles que o habitam não compartilham de um mesmo tempo, ou seja, apesar de estarem em um mesmo espaço encontram-se em tempos não-simultâneos ou não-contemporâneos uns aos outros: “Not all people exist in the same Now. They do so only externally, through the fact that they can be seen today. But they are thereby not yet living at the same time with the others”. (BLOCH, 1991, p. 97). Portanto, ainda que os encontros de todos estes mundos e tempos sejam possíveis dentro de um mesmo espaço, tal encontro é impossível em termos de um mesmo domínio temporal, pois estes mundos pertencem a tempos diferentes uns dos outros.

O estado de não-contemporaneidade implica também que a cada um desses tempos distintos corresponda certo estrato econômico, ou melhor, certo modo de produção que é pertinente a períodos distintos da história (materialista) da humanidade. No *GS:V*, a não-contemporaneidade é evidente e pode ser dividida como se segue: 1. Comerciantes estrangeiros ligados a uma economia e sistema mundiais; 2. As forças do exército ligadas ao Estado-nação brasileiro e suas instituições; 3. Donos de terra ligados à capital e ao futuro político do Brasil (Zé Bebelo); 4. Donos de terra ligados à terra e às tradições patriarcais e autoritárias, mas sem deixarem de estar conectados com o avanço do mundo moderno (Riobaldo); 5. Donos de terra ligados às tradições patriarcais e ao poder do dinheiro (Seo Habão); 6. Demais donos de terra ligados a diferentes tempos patriarcais e agrícolas (Selorico Mendes e seo Ornelas); 7. O herói-bandido de tempos idos, mas cuja presença ainda se faz sentir no sertão (Joãozinho Bem-Bem); 8. Os heróis-bandidos de outros tempos, mas que ainda habitam e ambicionam comandar o sertão (Joca Ramiro e Medeiro Vaz); 9. Os novos heróis-bandidos cuja resolução não pisca (Diadorim e Hermógenes); 10. Bandidos sanguinários e selvagens cujo senso de civilização é pautado por um sistema de valor particular, o sistema-jagunço (os jagunços); 11. Os catrumanos que habitam as fronteiras mais longínquas do sertão e que estão na periferia da civilização sertaneja; 12. Um doutor emudecido e o espírita Quelemém, ambos sábios, mas de mundos distintos; 13. Um Riobaldo fazendeiro e um Riobaldo jagunço, ambos Riobaldo, mas de mundos e tempos distintos.

Como podemos perceber, a lista é grande e comporta tempos distintos ou impossíveis que, no entanto, graças ao espaço concentrado do sertão se tornam co-possíveis apesar de não-contemporâneos. Nesse sentido, o grande sertão pode ser realmente visto como o mundo, pois ainda que não seja efetivamente o mundo, contém em si marcas representativas do mesmo e assim o consegue veicular ao menos enquanto *efeito mundial*. Bloch diz: “Various years in general beat in the one which is just being counted and prevails”. (BLOCH, 1991, p. 97). Portanto, em um espaço onde o regime temporal é o da não-contemporaneidade, os muitos e distintos tempos estão presentes, apesar de imiscíveis: esses tempos todos pulsam em seu próprio ritmo e, não por acaso, o conflito ou o desencontro entre eles é comum, afinal, um deles tende a prevalecer ou se impor sobre os outros, ou melhor, tende a marginalizar os outros, mantendo-os ainda ali, mas às margens. Nesse sentido, Riobaldo e seu caráter a um só tempo desgarrado, decidido e rebelde é excelente para filtrarmos as diferenças temporais do grande sertão, pois Riobaldo não se encaixa em praticamente nenhum desses tempos que atravessam o sertão-mundo, pois para ele: os bandidos com sua selvageria excessiva são incompreensíveis; a coragem que não pisca é incompreensível (Diadorim); a maldade que não pisca é incompreensível (Hermógenes); tanto Medeiro Vaz quanto Joca Ramiro são antes deuses que habitam um outro tempo; seo Habão com os seus olhares de dono endurecido na lógica comercial é alguém repulsivo e desprezível; os donos de terras e os comerciantes estrangeiros, com os quais simpatiza, estão ligados a valores que ele preza e ao progresso que ele estima, mas ele não se filia a nenhum dos dois e prefere seguir seu próprio caminho, sozinho. A respeito da Alemanha, Ernst Bloch assim define a não-contemporaneidade:

Germany in general, which had managed no bourgeois revolution on up to 1918, is — unlike England, and especially France — the classical land of non-contemporaneity, i. e. of unsurmounted remnants of older economic being and consciousness. (BLOCH, 1991, p. 106).

Unsurmounted remnants of older economic being and consciousness. E se a Alemanha de Bloch, por ter demorado tanto para ser palco de uma revolução burguesa, é a terra por excelência da não-contemporaneidade, especialmente quando comparada com a Inglaterra e a França, o Brasil o é ainda mais. E tal é justamente a tese de Raymundo Faoro que, por meio de Marx e Trotsky, situa o Brasil como uma terra do desenvolvimento não combinado. Para um melhor esclarecimento, segue a citação que Faoro faz de Trotsky:

“A desigualdade do ritmo” — prossegue mais tarde [Trotsky] — “que é a mais geral das leis do processo histórico, manifesta-se com especial rigor e complexidade no destino dos países atrasados [como o Brasil, segundo Faoro]. Sob o chicote das necessidades exteriores, a vida retardatária é constringida a avançar por saltos. Desta lei universal da desigualdade do ritmo decorre outra lei que, na falta de melhor nome, pode denominar-se lei do desenvolvimento não combinado, no sentido da aproximação das etapas diversas, da combinação de fases discordantes, da amálgama de formas arcaicas com as modernas”. (TROTSKY, apud FAORO, 2012, p. 868).

Amálgama de formas arcaicas com as formas modernas, exatamente o que possuímos no grande sertão do início ao fim. E sendo a condição de desenvolvimento não combinado, de desigualdade de ritmos e de não-contemporaneidade os constituintes materiais tanto do Brasil histórico quanto do grande sertão ficcional, então podemos dizer que o grande sertão é um espaço literário escolhido para representar ou alegorizar a assimilação paulatina e problemática de um mundo arcaico ou pré-moderno por um mundo moderno, ou melhor, da assimilação material e ideológica de uma área periférica pelo moderno sistema-mundial. A assimilação material fica evidente por meio dos trilhos do trem, já quanto à assimilação ideológica, esta fica evidente pelas ideias abertas e moventes de Riobaldo, assim como pelas ideias daqueles que sobreviveram e proliferaram no grande sertão. E nesse sentido, ao lado do que Willi Bolle diz, lembremos, que o *GS:V* é a história criptografada da formação ou modernização do Brasil³², podemos também dizer que ele é a história escancarada da assimilação do sertão ao moderno sistema-mundial, sendo que, como afirmamos em nossa tese, este processo de assimilação é facilitado, ou melhor, viabilizado por figuras do poder que são justamente as que irão prosperar com essa assimilação aos progressos modernos, como Wababa, Vupes, Zé Bebelo e, frisemos, o próprio Riobaldo! Inclusive, nesse caso, Riobaldo é só mais um agente da modernização e do progresso no sentido da assimilação da economia e das instituições mundiais no espaço sertão, ou seja, ele é aquele que garante uma passagem a um só tempo conservadora e inovadora de um dito sistema pré-moderno para um dito sistema moderno. Basicamente: Riobaldo é aquele que simpatiza, ou melhor, é aquele cuja ação verbal

³² “A comparação do romance com os principais ensaios de formação — os livros de Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., Celso Furtado, Raymundo Faoro, Antonio Candido, Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro, que constituem o cânone dos retratos do Brasil — permite reconhecer melhor, no texto de *Grande Sertão: Veredas*, os fragmentos esparsos de uma história criptografada, que o leitor é incentivado a reorganizar”. (BOLLE, 2004, p. 9).

nos conduz a acreditar que ele simpatiza mais com os valores, os agentes e com as instituições do moderno sistema-mundial do que com as do sistema-jagunço.

2.3. Tatarana, Urutu-Branco e Cerzidor

Bloch diz: “Impulses and reserves from precapitalist times and superstructures are then at work, genuine non-contemporaneities therefore, which a sinking class revives or causes to be revived in its consciousness”. (BLOCH, 1991, p. 106). A capacidade de reviver certas temporalidades por meio da consciência mostra que a não-contemporaneidade, para Bloch, está presente tanto no plano espacial, por meio da distinção das classes e dos tempos que o habitam, quanto dentro de um mesmo indivíduo, ou seja, no plano da individualidade: “They rather carry an earlier element with them; this interferes. Depending on where someone stands physically, and above all in terms of class, he has his times. Older times than the modern ones continue to have an effect in older strata; it is easy to make or dream one's way back into older ones here”. (BLOCH, 1991, p. 97). Portanto, espaço e subjetividade, mas sitiados por uma heterogeneidade de temporalidades: uma não-contemporaneidade sócio-psíquica. Diferentes estratos-sociais habitando um mesmo espaço ou diferentes estratos-sociais habitando uma mesma subjetividade, configurando uma mesma interioridade.

Não por acaso, Riobaldo Cerzidor diz que seus homens estão todos vivendo em paz na sua terra, mas que caso alguém apareça querendo propor *dessossegos*, ele chama todos seus cabras em armas e rápido os mesmos estão prontos para o combate. Riobaldo é então um fazendeiro com uma postura aberta e polifônica, como já explicamos, mas apto a virar um *jagunço sanguinário* e disposto para a luta e o assassinato, e a qualquer momento: seja para colocar seus homens em disposição de guerra ou seja para matar (frisemos que com brandura e alegria) o Jazevedão: “Com minha brandura, alegre que eu matava [o Jazevedão]”. (ROSA, 2001, p. 35). Temos então, no tempo presente da narrativa do Cerzidor, ao menos dois Riobaldo, sendo um o que desfruta dos tempos de sossego, mas com um outro que pode vir à tona em tempos de guerra ou quando necessário. Um homem, portanto, mas também seus avessos: “Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos”. (ROSA, 2001, p. 486). É como se a porção endiabrada ou jagunça de Riobaldo estivesse sempre à espreita ou como se o seu autoritarismo-monológico fosse um eterno pano de fundo do seu, então retórico-teatral, regime discursivo que é aberto-polifônico.

Dizíamos acima que Riobaldo é um personagem complexo. Naquela altura, tínhamos em vista especialmente a complexidade engendrada pelo monólogo-polifônico, mas agora, além disso, precisamos explorar ainda outra zona de complexidade de ordem não-contemporânea, pois Riobaldo possui em si diferentes estratos temporais não-contemporâneos entre si, cuja

identificação é facilitada pelos apelidos que ele adquire durante o *GS:V*: Tatarana, Urutu-Branco e Cerzidor. Para cada um deles, uma realidade e um tempo distintos: Tatarana e o banditismo, o Urutu-Branco como um jagunço dono do poder e o Cerzidor como um mandão que fez o pacto com o diabo. Nesse sentido, parte dos tempos não-contemporâneos do grande sertão encontram morada em Riobaldo, isto é, encontram-se sedimentadas na consciência ou na interioridade do próprio Riobaldo. Resumindo: podemos dizer que o Cerzidor é a identidade ligada ao momento de sossego que hoje o fazendeiro Riobaldo vive em seu *range rede*, mas logo abaixo desse estrato propiciado por uma classe social e um estado de relativa paz já alcançados, temos o fervilhar antanho dos seus avessos, no caso: o Tatarana e o Urutu-Branco, ambos antes dos tempos dos desassossegos épicos-pré-modernos.

Temos, portanto, no espaço sertão e na subjetividade multiplanar de Riobaldo ao menos esses dois estratos, extremamente distintos um do outro: de um lado, um mundo ou ânimo pré-moderno; do outro, um mundo ou ânimo moderno. A ponte entre ambos é Riobaldo Cerzidor, responsável por *nos* conduzir, via doutor emudecido, ao mundo pré-moderno plasmado por sua narrativa, mas isso sem deixar de *já estar* habitando o mundo moderno ao qual o doutor também pertence e habita durante o transe narrativo. E frisemos que esse trânsito contínuo entre mundos é fundamental para compreendermos alguns dos aspectos do *GS:V*, como tentaremos explicar a seguir.

2.4. Trânsito entre os cronotopos pré-moderno e moderno

Entre a ação verbal dirigida para o sábio Quelemém e o erudito doutor, temos espaço e tempo: espacialmente falando, o sábio reside no sertão enquanto o erudito vem da cidade; temporalmente, o sábio está antes ligado ao tempo pré-moderno enquanto que o erudito ao moderno. Primeiro para um habitante do sertão e representante de um saber com raízes religiosas e depois para um habitante da cidade e representante de um saber exclusivamente científico: eis os destinos da matéria vertente ou da confissão narrada de Riobaldo.

Entre a chefia de Medeiro Vaz e a Chefia de Zé Bebelo, novamente, temos espaço e tempo: Medeiro Vaz é o *Rei dos Gerais*, vindo, portanto, de um espaço sempre descrito como impreciso e amplo, cujas fronteiras moventes são como que infinitas, enquanto que Zé Bebelo vem de Goiás e está a serviço do Governo do Brasil: imprecisão de um lado, Estado-nação do outro. Na cena do parricídio dos irmãos Freitas, que enfeitaram suas armas antes de assassinar o pai “distribuído de foçadas” (ROSA, 2001, p. 91), Riobaldo diz, comparando como seria o julgamento dos irmãos ruivos da Água-Alimpada sob a chefia de Medeiro Vaz e sob a chefia de Zé Bebelo:

Mas foram logo pegos [os parricidas]. A pegar, a gente ajudou. Assim, prisioneiros nossos. Demos julgamento. Ao que, fosse Medeiro Vaz, enviava imediato os dois para tão razoável força. Mas porém, o chefe nosso, naquele tempo, já era — o senhor saiba —: Zé Bebelo! Com Zé Bebelo, ôi, o rumo das coisas nascia inconstante diferente, conforme cada vez. (ROSA, 2001, p. 91).

Mas naquele tempo, nosso chefe já era o Zé Bebelo! Portanto, de um lado, temos um julgamento certo, reto e decidido, sem vacilações, mas do outro lado, temos um julgamento que varia de acordo com o contexto presente e que nasce inconstante diferente, conforme cada vez. Enquanto Medeiro Vaz colocaria os dois irmãos pendurados na razoável força, sem tempo para se empolar ou enrolar em discursos, Zé Bebelo os interroga... pondera... e absolve! Riobaldo: aprova. De um lado, novamente, temos um ato judicial antes pré-moderno, mas do outro, temos um raciocínio judicial antes moderno; no primeiro, sangue se paga com sangue, logo, é a morte o ponto final! Mas no outro, temos a possibilidade de um *razoado*.

São muitos os trechos no *GS:V* onde notamos que houve uma passagem de tempo fundamental, passagem dessas que modificam tudo, desde os nomes das pessoas e lugares até a constituição mesma dos espaços. Um dos muitos exemplos possíveis: “Eles têm um filho

duns dez anos, chamado Valtêi — nome moderno, é o que o povo daqui agora apreciava, o senhor sabe”. (ROSA, 2001, p. 29). É o que o povo daqui (sertão) agora (no tempo presente da narrativa) aprecia: um nome moderno. Portanto, antes se vivia em um tempo que não era moderno e onde os nomes não eram modernos também. Importante frisarmos que desse tempo passado para o tempo presente advém algo que o próprio Riobaldo designa, em dois momentos do *GS:V*, como moderno. O primeiro é o que acabamos de citar e o segundo, mais importante, refere-se ao momento em que o Assis Wababa e o Emiliano Vupes dizem que o trem em breve vai chegar ao Curralinho, como dizíamos acima. Lembremos que nessa ocasião, Riobaldo está ali, junto de Wababa e Vupes, e ele considera com certo enlevo a possibilidade de usufruir do que chama de “o progresso moderno” (ROSA, 2001, p. 140). Dizemos que essa cena é mais importante que a primeira porque nessa segunda o progresso e a modernidade são anunciados por comerciantes estrangeiros e referem-se, expressamente, à chegada do mundo moderno via trilhos do trem, ou seja, o mundo moderno chega por meio dos elementos materiais que o constituem e, entre os seus principais agraciados, teremos, justamente, Wababa, Vupes e o Cerzidor.

Mais um exemplo: lembrando dos tempos de banditismo-jagunço, Riobaldo acentua a dimensão violenta e sanguinária do passado para depois concluir: “Me apraz é que o pessoal, hoje em dia, é bom de coração”. (ROSA, 2001, p. 38). O hoje em dia, novamente, se refere ao tempo presente da narrativa, designado pelo narrador como sendo um tempo onde a violência já não vige mais como anteriormente, portanto, os tempos passaram e a violência pré-moderna e jagunça cedeu espaço para o regime moderno dos que possuem: “bom coração”. E Riobaldo diz para o doutor, que pretende conhecer o sertão, o seguinte, lembremos: “o senhor [...] veio tarde [...] os costumes demudaram”. (ROSA, 2001, p. 41). Ou seja: os nomes mudam, os meios de julgamento mudam, o regime de violência muda, as formas de saber mudam, os costumes e até mesmo a natureza das pessoas mudam.

Portanto, do tempo em que as aventuras do Tatarana e do Urutu-Branco ocorreram até o tempo em que o Cerzidor narra para o doutor emudecido, temos uma mudança *radical* no sertão que designaremos como uma mudança cronotópica, pois o que inferimos é que saímos de um cronotopo pré-moderno e entramos em um cronotopo moderno, onde os meios de ser e de perspectivar o mundo se alteraram e, com isso, necessariamente, os *gêneros literários* sobre os quais os dois mundos adquiriram as suas formas também foram modificados. Eis algo fundamental para darmos continuidade para a tese: para um tempo pré-moderno, temos

necessariamente um gênero pré-moderno (épico), mas para um tempo moderno, temos *necessariamente* um gênero moderno (romance), daí optarmos por resumir em cronotopo pré-moderno e moderno, uma vez que a teoria dos cronotopos literários, como formulada por Mikhail Bakhtin, afirma justamente isso: um cronotopo é um espaçotempo literário, mas para cada cronotopo específico temos uma *forma* específica. Bakhtin diz:

O cronotopo tem um significado fundamental para os *gêneros* na literatura. Pode-se dizer, sem rodeios, que o gênero e as modalidades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo, e, ademais, que na literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria de conteúdo-forma determina (em grande medida) também a imagem do homem na literatura; essa imagem sempre é essencialmente cronotópica. (BAKHTIN, 2018, p. 12).

O cronotopo determina as modalidades dos gêneros narrativos e os modos de ser dos seus personagens, portanto, o cronotopo influencia na maneira como a narrativa é apresentada, na maneira como ela adquire a sua forma e veicula o seu conteúdo. Mas em uma épica moderna, as formas de um passado distante ou de um período pré-moderno podem conviver com as formas do presente ou de um mundo já moderno, gerando, com isso, relações de contrastes entre os gêneros e os tempos constituintes. Notemos como agora podemos dizer que temos uma relação de não-contemporaneidade, mas já inscrita nos aspectos composicionais da própria narrativa, onde tempos não-contemporâneos são enformados por gêneros igualmente não-contemporâneos, sendo que ambos (tempos e gêneros) encontram morada em um mesmo espaço: o grande sertão. Falando sobre a permanência ou vigência de gêneros literários que, não obstante estarem desconectados dos seus contextos históricos de origem, ainda assim se fazem presentes e atuantes, Bakhtin diz:

Essas formas de gênero, produtivas de início [quando são inventadas], foram respaldadas pela tradição e no desenvolvimento posterior continuaram a existir tenazmente mesmo quando já haviam perdido completamente sua importância realisticamente produtiva e adequada. Daí coexistirem na literatura fenômenos profundamente heterotemporais, o que confere extrema complexidade ao processo histórico-literário. (BAKHTIN, 2018, p. 13).

Gêneros criados em tempos distantes mantêm-se ativos nas tradições narrativas, podendo então serem revisitados e, com isso, gerarem no tempo presente uma complexidade da ordem

da heterotemporalidade, leia-se, uma complexidade de tempos e gêneros distintos. Dentro dessa mesma lógica cronotópica, que versa sobre a virtualidade formal de uma convivência heterotemporal de gêneros originalmente não-contemporâneos, Moretti diz: “epic conventions have a real foundation only in the pre-State era”. (MORETTI, 1996, p. 12). Portanto, as convenções épicas só possuem uma fundação real em tempos anteriores ao advento do Estado, ou melhor, do Estado moderno. Novamente, temos um mundo pré-moderno de um lado, mas do outro um mundo moderno, sendo o pré-moderno enformado, sobremaneira, pelo gênero épico enquanto que o moderno é enformado pelo gênero romance.

Os melhores exemplos no *GS:V* para considerarmos a presença ativa e contrastiva da coexistência de tempos e gêneros distintos, são as duas travessias do *Liso do Sussuarão* e a cena do *Julgamento* de Zé Bebelo. Afinal, na primeira travessia do *Liso*, este espaço é comparado com o inferno, nos remetendo então ao *topos* infernal como presente em algumas obras épicas, por exemplo: *Odisséia* e *Eneida*. Já na segunda travessia, o que temos é: “Só o real”. (ROSA, 2001, p. 524). Ou seja: na segunda travessia, o *Liso* já não é mais enformado como se fosse um espaço do inferno, mas antes como se fosse simplesmente um deserto a ser superado. Na cena do *Julgamento* de Zé Bebelo temos, de um lado, a lógica sanguinária dos bandidos que seguem o sistema-jagunço e o tino assassino do Hermógenes, mas do outro temos Riobaldo que defende uma outra lógica de julgamento, uma lógica antes moderna do que jagunça, antes afim ao *razoado*, no estilo Zé Bebelo, do que aos *finalmentes*, no estilo dos jagunços. Na verdade, tanto as travessias do *Liso* quanto a cena do *Julgamento* são muito complexas para analisarmos agora, deixaremos a segunda cena para um capítulo específico da nossa tese, onde a analisaremos mais detidamente³³, mas, por ora, essa breve passagem por elas acentua nossa hipótese: temos no *GS:V* um trânsito contínuo, estabelecido pela narrativa de Riobaldo, entre um tempo pré-moderno e um tempo moderno ou um tempo onde grassa um jaguncismo violento e sanguinário, narrado em tons e pulsões épicas, e outro onde já grassa o dito progresso moderno.

Trazendo para os termos teóricos que estamos propondo: temos uma mudança tanto temporal quanto espacial no *GS:V*, ali tudo muda, portanto, temos uma mudança de espaçotempo ou de cronotopo, o que implica em dizer que temos também uma mudança de *forma literária* que enreda e veicula cada um desses cronotopos. E isso é *fundamental*, pois, notemos, é como se o cronotopo pré-moderno permitisse a configuração de um *Liso do*

³³ Sobre a cena do *Julgamento*, ver capítulo 5 (p. 209).

Sussuarão épico, um escampo dos infernos, não por acaso presente nos tempos de chefia de Medeiro Vaz, enquanto que o cronotopo moderno não só permitiria, mas antes *demandaria* um *Liso do Sussuarão* nada épico, antes moderno, onde vige *só o real* e que, não por acaso, será atravessado justamente nos tempos de chefia de Riobaldo, quando este já é o Urutu Branco, ou seja, o arauto de uma nova modalidade de liderança e de poder, arauto, portanto, de um novo tempo e, conseqüentemente, de uma nova forma.

E o que é realmente importante considerarmos aqui é a ponte ou o mediador dessa constante travessia cronotópica que ponteia os gêneros da épica e do romance: Riobaldo. Frisemos que é *ele* quem se encontra: entre Quelemém e o Doutor; entre a força e o razoado; entre o inferno épico e o deserto real; entre Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Titão Passos, Sô Candelário, Ricardão, Hermógenes e Zé Bebelo; entre o jaguncismo e o Governo; entre Diadorim e Otacília; entre o sistema-jagunço e o sistema-moderno; entre Tatarana e o Urutu-Branco; resumindo e teorizando: Riobaldo se encontra, ou melhor, é ele quem realiza, efetivamente, a passagem entre um cronotopo pré-moderno e um cronotopo moderno, é quem *cerze* ambos. Benedito Nunes diz algo semelhante ao separar o *GS:V* já não em três sertões, como dizíamos acima, mas sim em três tempos:

O tempo da narrativa se desenvolve em três unidades temporais distintas: a unidade correspondente ao relato oral que está sendo feito (presente), a unidade dos acontecimentos épicos (passado), e a unidade correspondente às lembranças evocadas (presente-passado). (NUNES, 2013, p. 165).

Concordamos com a divisão de Benedito Nunes, especialmente quando ele atribui ao tempo do passado um caráter épico, assim como às lembranças evocadas um caráter de trânsito (presente-passado), no entanto, acreditamos que existe uma divisão mais básica e mais importante, pois não mais restrita ao tempo, mas que implica também em uma mudança tanto espacial quanto temporal e formal, uma mudança cronotópica, portanto. Sendo assim, o que temos é para o cronotopo pré-moderno, o gênero épico; já para o cronotopo moderno, o gênero romance. Acreditamos que tal divisão é uma boa atualização da divisão realizada por Benedito Nunes, pois ao focar a sua divisão no tempo, ele ignora as modificações espaciais que ocorrem no sertão e, com isso, deixa de lado a possibilidade de arrolamento formal (gênero literário) implicado em tais modificações. Mas Benedito Nunes não deixa de acentuar, em outro ponto dos seus textos críticos sobre o *GS:V*, que dentre as muitas formas simples

(*einfache Formen*) existentes dentro do *GS:V*, este não deixa de ser formalmente polarizado por uma forma épica e por uma forma romanesca moderna e introspectiva. Portanto, podemos dizer que é a coexistência de formas simples (Lenda, Saga, Mito, Adivinhação, Charada, Enigma, Caso, Sentença, Canto e Memorial) e complexas (epopeia e romance)³⁴ que vai permitir a Benedito Nunes afirmar que o *GS:V* é “um romance polimórfico”. (NUNES, 2013, p. 148).

Um romance polimórfico, pois incorpora a si “formas heterogêneas”. (NUNES, 2013, p. 148), sejam estas simples ou complexas. A leitura de Benedito Nunes é corretíssima, certa, e assim sendo, ele mesmo, apesar de não colocar nesses termos a sua leitura, acaba nos permitindo afirmar que o que temos mesmo no *GS:V* é uma mudança cronotópica: um espaçotempo pré-moderno que se materializa por meio da forma épica e um espaçotempo moderno que se materializa por meio da forma romance. Para cada concepção cronotópica, uma forma literária apropriada. É por isso que nossa segunda hipótese afirma que o *GS:V* é uma épica moderna, pois ali temos, do início ao fim, um trânsito contínuo entre formas épicas e formas modernas, ou melhor, entre o gênero épico e o gênero do romance moderno. Acreditamos que o melhor exemplo nesse sentido, não obstante o exemplo ser um tanto prosaico, é a fatura do próprio livro *GS:V*. Afinal, quando pegamos o livro em mãos e o folheamos, lendo alguns trechos, temos certeza de que se trata de um romance. Mas quando o lemos integralmente, as dúvidas começam, afinal, apesar de ser evidentemente um romance, no sentido de que todas as convenções romanescas ali se encontram, o relato encenado nos remete também a uma epopeia.

Isso é muito intrigante, ou melhor, genial! Afinal, notemos a ambição e a coerência deste imenso projeto literário: o *GS:V* é e não é um romance assim como é e não é uma epopeia. Temos ali um senhor (Riobaldo) contando histórias para um ouvinte (o doutor), sendo que essa história é um *relato oral* que emula as origens narrativas da literatura e que se estende por três dias, versando sobre feitos heróicos, sobre guerras, travessias de um deserto infernal, pacto com o diabo e travessias iniciáticas em rios tormentosos. Mas ao mesmo tempo, este *relato oral* e, portanto, pré-moderno em termos de suporte material, permite, justamente por

³⁴ Sobre as formas heterogêneas presentes no *GS:V*, Benedito Nunes diz: “É para esse trabalho nativo da *poiesis* que se volta a mimese em *Grande sertão: veredas*, quando incorpora, entre as suas formas heterogêneas, algumas das chamadas formas simples, literariamente pré-históricas, isto é, anteriores à história da literatura, mas nela incidindo, na medida em que serviram de suporte ao desenvolvimento das eruditas”. (NUNES, 2013, p. 149).

sua estrutura de relato oral, uma estrutura moderníssima ao material que está sendo narrado, pois uma estrutura labiríntica, meândrica, muito entrançada, uma estrutura de ziguezague, cheia de saltos temporais e espaciais, cheia de fraturas temporais e quebras narrativas, configurando assim alguns dos muitos traços narrativos que nos permitem inferir o caráter de romance modernista do *GS:V*. Ou seja: é a partir da pré-modernidade do relato oral que vai nascer a estrutura modernista do *GS:V*, pois ambas fluem de um mesmo ponto. Sim, o *GS:V* é um feito realmente notável, pois a *ação verbal* do Cerzidor não só nos coloca diante de uma *matéria vertente* como também *polimórfica*, fundindo assim o mundo em sua complexidade polifônica tanto no âmbito discursivo quanto no dos gêneros literários, fazendo com que o fato mesmo do relato ser oral seja, ao mesmo tempo, o motivo principal para o relato ser da ordem do modernismo. É como o arguto crítico Davi Arrigucci Jr. já havia analisado ao ponderar sobre a forma misturadíssima do *GS:V*, onde Arrigucci vê uma correlação estreitíssima entre o mundo moderno, a forma do relato oral, a mistura estonteante de gêneros literários distintos e a psicologia moderna e problemática do personagem-narrador Riobaldo:

Essa mistura do mundo que o livro exemplifica sobejamente, em variadíssimos aspectos e planos, coloca também uma questão decisiva, que é a mistura das formas narrativas utilizada para representar a realidade de que nos fala. Ao que parece, *a singularidade do livro, que se impõe desde logo ao leitor, depende em profundidade da mescla das formas narrativas que o compõem, intrinsecamente relacionada com o mundo misturado que tanto desconcerta o Narrador*. Esta relação orgânica entre a forma de contar e a matéria de que se trata, espelhando-se na mescla narrativa, é o primeiro ponto crítico de que se pode partir. De algum modo, a mescla das formas se articula com a psicologia demoníaca do herói problemático”. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 9).

De algum modo a mescla das formas se articula com a psicologia demoníaca do herói problemático, assim como é a mistura das formas que viabiliza a representação de uma realidade complexa e heterogênea. Mundo misturado de um lado e, do outro, formas, gêneros e interioridades tão misturadas quanto problemáticas. Portanto, para um mundo misturado, um personagem e gênero literário misturadíssimos. Mas voltemos aos nossos argumentos, caminhando aos poucos, pois se nas cenas do *Julgamento* ou das *Travessias do Liso* temos construções complexas que demandam maior análise crítica para depreendermos o trânsito cronotópico e a não-contemporaneidade (do mundo e das formas), na cena a seguir temos um exemplo quase banal, mas, não obstante, fundamental para compreendermos como, no *GS:V*,

não estamos tratando somente de uma mudança temporal, mas sim de uma mudança espaçotemporal ou cronotópica que implica, necessariamente, em um trânsito de um mundo ainda pré-moderno e outro já moderno. A cena: Riobaldo está dizendo ao doutor emudecido como era nos arredores do de Janeiro e do São Francisco, quando ele, Riobaldo, ainda era criança, com uns 14 anos (essa cena é imediatamente anterior ao encontro com o Menino, sendo uma pequena digressão). Daí Riobaldo faz uma comparação de ordem física, considerando a passagem de corpos no espaço e o tempo que tal trânsito demanda em duas situações diferentes. Acompanhemos:

Daí, o senhor veja: tanto trabalho, ainda, por causa de uns metros de água mansinha, só por falta duma ponte. Ao que, mais, no carro-de-bois, levam muitos dias, para vencer o que em horas o senhor em seu jipe resolve. (ROSA, 2001, p. 118).

Antes, em um passado pré-moderno, sem pontes e sem jipes, muitos dias e muito trabalho para atravessar um riozinho, especialmente se com carro-de-bois. Hoje, em um presente já moderno, com pontes e jipes, em algumas horas é possível atravessar. Como dizíamos, a cena é simples, quase banal, não implicando em contrastes entre gêneros literários, no entanto, é uma entre dezenas de micro-cenas-fractais onde notamos a diferença entre um tempo pré-moderno e outro moderno, produzindo assim em pequenas escalas narrativas a mesma polarização formal épico-moderna presente em escalas maiores no *GS:V*. E lembremos que entrar em um mundo moderno significa, como dizíamos acima, entrar em um mundo moderno muito específico: o mundo que advém ao sertão por meio da assimilação desse ao espaço do moderno sistema-mundial que ali chega com comerciantes estrangeiros, com os trilhos do trem e com as suas instituições (como a escola do Currálinho, onde Riobaldo estuda e que serve para colocá-lo em contato com Zé Bebelo, seu primeiro e único aluno, mas também sua primeira influência político-ideológica: frisemos que, depois desse encontro, a adesão de Riobaldo aos preceitos do sistema-jagunço nunca serão plenas).

Não por acaso, no excerto acima, os carros-de-bois, tecnologia arcaica proveniente de um mundo medieval onde o tempo ainda se arrastava por dias e dias em um espaço enlameado e acidentado, vai ser substituído por um jipe, ou melhor, um *Jeep*, carro norte americano construído durante a segunda guerra mundial e que está no sertão de Riobaldo graças a sua ligação com o mundo moderno, efetivado por vias do doutor emudecido que veio da cidade

grande para devassar o sertão, mas que, como dizíamos, desistiu de seguir viagem, sentou-se, enredou-se e encantou-se com o monólogo-polifônico de Riobaldo.

3. Nosso patriarca-pactário

Agora já podemos inserir nossa terceira e última hipótese de leitura, sendo ela o complemento das duas anteriores, a saber: nossa terceira hipótese é de que o Cerzidor é um patriarca-pactário. Mas para entender melhor esta hipótese, precisamos situá-la dentro da recepção do *GS:V*, colocando-a em contraste com outras duas: 1. A hipótese de que Riobaldo é um herói metafísico; 2. A hipótese de que Riobaldo é o senhor das incertezas.

Como dizíamos, quem defende que Riobaldo é um herói metafísico é Consuelo Albergaria, pois para ela as andanças ou viagens de Riobaldo no grande sertão implicam na efetivação de duas etapas da sua vida, visando elas uma “realização metafísica” cuja primeira etapa ou experiência seria a de uma “iniciação esotérica” (ALBERGARIA, 1977, p. 25). Já a segunda etapa seria a de uma libertação espiritual, que se efetivaria, justamente, durante o relato para o doutor, repetindo: “E se Riobaldo adquire o estado de homem transcendente, resultado da realização metafísica, ele o faz no tempo da narrativa, posterior ao tempo do narrado. Riobaldo se torna livre por intermédio e no momento mesmo da sua narração”. (ALBERGARIA, 1977, p. 34). Portanto, Riobaldo seria um herói metafísico cuja primeira etapa da sua travessia seria demarcada por uma iniciação esotérica (fase heróica) e a complementação desta iniciação se efetivaria no momento mesmo da sua narração (fase metafísica), onde ele, um homem então transcendente, se torna o herói metafísico que é. Consuelo Albergaria diz:

Estas duas etapas [Iniciação Esotérica e Libertação Transcendental] configuram, em *Grande Sertão: Veredas*, a travessia de Riobaldo na busca e libertação do seu próprio ser. (ALBERGARIA, 1977, p. 18).

Duas etapas que configuram a travessia de Riobaldo na busca e libertação do seu próprio ser, sendo a efetivação desta busca aquilo que vai caracterizar Riobaldo como um herói metafísico, pois um personagem que conseguiu dar cabo da experiência de *délivrance*. Importante frisar que a experiência metafísica a que Albergaria se refere é de origem oriental e esotérica, daí a experiência final de libertação ou *délivrance*, experiências que estariam inscritas no desenvolvimento do romance de Rosa e que colocariam em evidência a sua: “consciência de que seu romance constitui o desenvolvimento de um processo no qual o protagonista passa por uma série de modificações antes de atingir a ‘*Délivrance*’”.

(ALBERGARIA, 1977, p. 24-25). O *GS:V* seria então uma experiência de iniciação esotérica cujo ápice é uma libertação espiritual que viabilize “uma ascensão a estágios superiores do ser” (ALBERGARIA, 1977, p. 36). Frisemos as seguintes expressões: iniciação esotérica, realização metafísica, homem transcendente, libertação do ser, estágios superiores do ser e herói metafísico. Como podemos facilmente perceber, a interpretação de Albergaria não leva em consideração nenhum aspecto sócio-histórico referente às andanças jagunças ou ao relato do latifundiário, uma vez que as andanças o conduziram antes para uma experiência esotérica de ascensão a estágios superiores do ser e a narrativa seria antes a efetivação mesma desta superioridade do ser, o momento mesmo em que o ser que narra se torna metafísico. E ao lado dessa hipótese teleológico-metafísica de Consuelo, temos a hipótese nietzschiana de Santiago Sobrinho, que diz:

Nossa hipótese é de que Riobaldo é, sobretudo, o senhor das incertezas. Ao chegarmos a essa conclusão esperamos traduzir uma espécie de estupefação apolíneo-dionisíaca da crise existencial riobaldiana que, ao fundo, remete à incerteza do homem que se deixa atravessar pela dúvida de ser e não ser o criador de si mesmo por intermédio de suas ações. (SOBRINHO, 2011, p. 125).

Para Sobrinho, portanto, Riobaldo é o senhor das incertezas, o que colocaria sua crise existencial frente uma estupefação apolíneo-dionisíaca, uma vez que Riobaldo estaria diante da necessidade constante de ser o criador de si mesmo, sendo que, para Sobrinho, Riobaldo possui em comum com Dioniso justamente uma inclinação para o movente, para o misturado, para o temulento e para a veiculação de uma “força plástica” (SOBRINHO, 2011, p. 131). Esta força plástica se faz sensível através do seu relato trágico que é pautado em uma lógica de afirmações múltiplas e moventes, sendo que é essa força plástica e dionisíaca que enforma tanto as experiências de vida de Riobaldo (suas andanças), quanto a sua interioridade problemática (seu ser) e, acima de tudo, a sua própria narrativa (o relato narrado), então uma matéria vertente que é igualmente plástica, movente, múltipla e incerta.

O ponto alto da iniciação esotérica de Riobaldo, segundo Consuelo, será o pacto com o Diabo, mas para Sobrinho, o ponto alto da, digamos assim, iniciação dionisíaca de Riobaldo, será o instante em que Diadorim morre, pois diante do corpo morto de Diadorim, segundo Sobrinho: “Riobaldo se vê paralisado e se transforma naquilo que ele sempre foi, dito de maneira nietzschiana, naquilo que ele tragicamente é, a saber, ‘o senhor das incertezas’. Tanto

no âmbito de sua vida incerta no sertão, como no de sua narrativa que é o próprio sertão”. (SOBRINHO, 2011, p. 137). Uma incerteza fundante ou estruturante, portanto, pois presente tanto na trajetória da sua vida, quanto na configuração da sua narrativa e do espaço sertão.

Temos então, de um lado, uma iniciação esotérica que conduz o ser para estágios superiores, pois transcendentais e metafísicos, mas de um outro lado, temos uma iniciação incerta e problemática que resulta em um senhor das incertezas que narra, embalado por pulsões dionisíacas, uma matéria vertente que configura um sertão plástico. Resumindo, teríamos um herói metafísico ou um senhor das incertezas. O que nossa hipótese de leitura defende é que o Cerzidor não é nenhum dos dois, pois não haveria nada de *exclusivamente* heróico, metafísico ou mesmo de incerto nele. Defendemos que por meio do Cerzidor, Rosa criou um patriarca-pactário, fundindo em seu personagem características provenientes do *longo* (ou constante) patriarcalismo brasileiro assim como do pacto com o diabo. E vai ser por meio deste patriarca-pactário que Rosa vai resolver, em um âmbito ficcional, os impasses reais atinentes ao encontro ideológico de um mundo pré-moderno com um mundo moderno. Em outras palavras, queremos dizer que a criação ficcional de Guimarães Rosa realizou o que Fredric Jameson designa como um *ato simbólico*: “a symbolic act, whereby real social contradictions, insurmountable in their own terms, find a purely formal resolution in the aesthetic realm”. (JAMESON, 2002, p. 64). Nesse sentido, teríamos contradições sociais do lado *externo* (entre um mundo pré-moderno e um mundo moderno) encontrando uma resolução simbólica do lado *interno*, ou seja: encontrando uma resolução formal que é, justamente, a associação do patriarcalismo (e seus desdobramentos) com o mundo moderno (o moderno sistema-mundial), uma associação que se efetiva na criação literária de um mandão ou dono do poder que é um pactário.

Com isso, frisemos que estamos, novamente, do lado oposto dos argumentos que designamos acima como omissos e solidários. Albergaria, por exemplo, foi omissa ao ignorar, em seu texto, a dimensão social da vida de Riobaldo e, acima de tudo, solidária ao ter sido embalada no seu relato sem questionar os possíveis interesses de Riobaldo na matéria narrada. É isso que permite a ela ver um processo de iniciação esotérica onde temos, do início ao fim, uma trajetória jagunça no sertão, assim como foi isso que permitiu a ela inferir que, no momento mesmo da narrativa, no tempo presente da ação verbal, o que temos, diante do doutor emudecido, não é um ex-jagunço, ou um fazendeiro, ou um latifundiário, ou um dono do poder ou (como afirmamos) um patriarca-pactário, mas sim um herói metafísico. Segundo

nossa perspectiva de leitura, não haveria nada de *heróico* em Riobaldo, pois, no mínimo, herói nenhum fica, literalmente, se tremendo de medo enquanto um subalterno seu entra em um duelo de faca com o grande inimigo. Notemos o que Riobaldo sente enquanto Diadorim está enfrentando o Hermógenes: “Minhas duas mãos tinham tomado um tremer, que não era de medo fatal. Minhas pernas não tremiam. Mas os dedos se estremecitavam esfiapando, sacudindo, curvos, que eu tocasse sanfona”. (ROSA, 2001, p. 605). O que haveria de heróico nessa postura de medo que não é fatal, mas estremecitante?

Consideremos a *Iliada*, de Homero, afirmando que é difícil, por exemplo, imaginar um herói como Aquiles delegando a responsabilidade pela vingança da morte de Pátroclo para um segundo ou um terceiro. Na verdade, assim que sabe o que aconteceu com Pátroclo, Aquiles pega sua armadura, sobe em sua brida e ruma para os portões de Tróia para desafiar Heitor que, ao invés de tremer de medo, aceita o desafio e é derrotado³⁵. Aquiles também não fica, como Riobaldo certamente ficaria, se perguntando se deve mesmo matar Heitor ou não, se deve mesmo arrastar o corpo de Heitor em um terrível espetáculo de crueldade e selvageria, ou não: Aquiles, simplesmente, vai lá e faz³⁶. Riobaldo é aquele que sobe para o sobrado para então observar, do alto e protegido pela distância, o grande herói, ou melhor, a grande heroína do *GS:V* enfrentar e matar, em um duelo de facas, o Hermógenes: como ver algo de heróico nessa postura? Inclusive, após Riobaldo considerar a sua ida para o sobrado, “Ir lá?” (ROSA, 2001, p. 598), Diadorim diz algo muito importante para ele, algo que frisa a questão da ação, ou melhor, da falta de necessidade de ação: “— ‘Pouco é, para ações [o sobrado]. Tu vai lá Riobaldo...’ — quem me disse foi Diadorim, em tanto”. (ROSA, 2001, p. 599). Após certo titubeio, Riobaldo diz “— ‘Eu vou...’ —; fui”. (ROSA, 2001, p. 599).

E ao lado de Aquiles, podemos dizer que é igualmente impossível imaginarmos Odisseu delegando para um terceiro ou segundo a chacina dos pretendentes inconvenientes e dissipadores de Penélope. Nada disso. Assim que sabe o que está ocorrendo no seu reino, em sua ausência, ele arma o cenário apropriado para o teatro da sua vingança que, de tabela, vai servir como um exemplo de caráter educativo ou formativo, uma espécie de rito de passagem exemplar para o seu filho, Telêmaco, que observa e participa da sanguinária e impiedosa chacina, ajudando Odisseu brandamente³⁷. Riobaldo, novamente, vai acatar o conselho de

³⁵ Cantos XIX (HOMERO, 2007a, p. 425-435), XX (HOMERO, 2007a, p. 437-450), XXI (HOMERO, 2007a, p. 451-467) e XXII (HOMERO, 2007a, p. 469-483).

³⁶ Canto XXIV (HOMERO, 2007a, p. 509-529).

³⁷ Canto XXII (HOMERO, 2007b, p. 375-388).

Diadorim, apaixonadíssima por ele, que com medo de que Riobaldo morra no campo de batalha diz para ele ir lá para o sobrado e ficar ali, pois, supostamente, lugar de líder é ali em cima, longe do campo de batalha e onde há pouca necessidade de ação... Riobaldo vai, vagando entre o medo e a coragem, estremecitante, e fica lá em cima junto com uma dupla de completos inúteis para o campo de batalha: o cego Borromeu e o muleque Guirigó³⁸. De lá, ele vai ver a grande heroína do *GS:V* esfolar e se esfolar na faca com o Hermógenes. Diante disso, nos perguntemos novamente: como chamar este espectador medroso de herói? Ele seria filho de que tipo de Deus? Quais são suas ações exemplares? Quais são suas convicções e valores inamovíveis? Acreditamos que na verdade não há nada de heróico em Riobaldo, pois ele é só um patriarca-pactário que ao invés de ficar no campo de batalha vai para o *tope* da casa-grande observar de lá os outros se matarem *no seu lugar*. E assim como não há nada de heróico, há muito menos de *heróico metafísico* que, segundo Consuelo, cruzaria o sertão em uma busca *exclusiva* de libertação espiritual.

Duas grandes omissões na recepção crítica do *GS:V*, ou melhor, duas grandes omissões que devem ser colocadas *sob suspeita* na recepção do *GS:V*: 1. A recepção omissa e solidária de orientação metafísico-religiosa; 2. A recepção omissa e solidária de orientação modernista. Os metafísico-religiosos vêem anjos, compostos alquímicos e esoterismos no *GS:V*³⁹. Os modernistas vêem uma ética da inquietação, uma verdadeira multiplicidade de diferenças que são movente-reversíveis e um senhor das incertezas⁴⁰. Os metafísico-religiosos afirmam que Riobaldo é um herói metafísico que atravessa um sertão alquímico seguindo um roteiro de Deus⁴¹. Já os modernistas dizem que a linguagem poética do *GS:V* é extremamente revolucionária e é uma afronta para as possibilidades de *doxa* ou engessamento do pensamento, pois é antes uma força, ou melhor, um conjunto múltiplo de forças plásticas que enformam a matéria narrativa. Benedito Nunes, por exemplo, diz que o *GS:V* se aproxima da filosofia porque ambos colocam questões problemáticas para o pensamento, ambos problematizam a vida e o mundo e colocam esses problemas para o leitor, sendo assim a linguagem do *GS:V* uma espécie de fonte de problemas algo insolúveis⁴². Um outro crítico de

³⁸ “Aquela era a residência alta do Paredão, soberana das outras. Dentro dela estava sobreguardada a Mulher, de custódia. E o menino Guirigó e o cego Borromeu, a salvos”. (ROSA, 2001, p. 598).

³⁹ Úteza (1994); Araújo (1996) e Albergaria (1977).

⁴⁰ Nunes (2013); Hansen (2000) e Santiago Sobrinho (2011).

⁴¹ Araújo (1996).

⁴² Benedito Nunes diz: “Chegamos ao terceiro e último ponto de incidência filosófica que pretendemos abordar: aquele em que a obra se converte numa instância de questionamento [...] Nela está incluída, sob manifestações diversas, o *ideal do problema*, isto é, a ideia de uma verdade, que, sendo da própria obra como tal, é não um

orientação modernista, Silviano Santiago, inclusive, faz uma leitura do *GS:V* onde diz que esse seria um *monstro* cuja leitura interpretativa seria impossível de ser efetivada ou realizada, pois essa obra seria plural e heterogênea ao ponto de estar sempre além de qualquer ambição interpretativa e, portanto, restritiva da sua monstruosa pluralidade constituinte⁴³.

Acreditamos que esses ramos da recepção crítica do *GS:V* estão *parcialmente* equivocados, pois além de omissos e solidários com o monólogo, eles deixaram passar em branco algo que é fundamental. Por um lado, tudo o que eles dizem ou fazem muito sentido ou está corretíssimo, no entanto, todos ignoram aquilo que os leitores *céticos* vão trazer para a recepção do *GS:V*. Dividiremos os leitores *céticos* também em dois ramos: 1. Leitores *céticos* e sócio-históricos; 2. Leitores *céticos* e épico-modernos. Os leitores *céticos* e sócio-históricos, como Antonio Candido, Walnice Nogueira Galvão e Willi Bolle, chamam a nossa atenção para a classe social a que Riobaldo pertence: um bandido ou fazendeiro ou latifundiário⁴⁴. E se assim for, como ele, Riobaldo, seria completamente inocente? Como sua narrativa seria destituída de interesses e de marcas ideológicas? Em proveito dessa dúvida inaugural e muito pertinente, proveniente da recepção sócio-histórica, nossa tese se propõe a ocupar um segundo lugar entre os leitores *céticos*: nos colocamos ao lado dos leitores *céticos* e épico-modernos.

Como um leitor *cético* e épico-moderno, classificamos os metafísicos e os modernistas como leitores que se deixaram ludibriar pelas estratégias retóricas do Cerzidor e se encantar pelos aspectos polifônicos ou utópicos do monólogo, ignorando com isso a violência e o autoritarismo que, assim afirmamos, também sustentam o dito espetáculo que rompe com os horizontes da *doxa* e que é conduzido pelo Cerzidor, onde este narraria, segundo os metafísicos ou modernistas: “uma história que transcende os aspectos contingentes da vida particular” (ROSENFELD, 2006, p. 202). A vida particular com seus aspectos contingentes de um lado, mas do outro lado uma história que transcende estes aspectos particulares e

mero problema filosófico extrínseco e avulso por ela levantado, mas a intrínseca verdade que prenuncia, verdade que por si só constitui, ainda que como interrogação expressa não se formule, e independentemente de sua prévia aliança com o discurso característico da filosofia, uma instância de questionamento”. (NUNES, 2013, p. 163-164).

⁴³ Nos cabe esclarecer que quando designamos Nunes e Santiago como modernistas, nós não queremos dizer que eles se identificam assim ou que eles pertençam ao estilo de época do modernismo. O sentido aqui que estamos propondo é bem específico e visa antes organizar certos ramos da recepção rosiana dentro do quadro teórico que estamos propondo. Dito isso, consideremos o que Silviano Santiago diz sobre o *GS:V*, atentando para o ressaltado exclusivo que ele dá para o que apontamos como sendo a dimensão polifônica do monólogo: “O monstro não quer representar nada; é apenas Espaço-sem-Tempo no planeta Terra. É wilderness, do momento em que, desprovido dos marcos pré-determinados pelo saber histórico, se encontra apenas configurado pelas balizas que lhe são próprias e legítimas. Ele quer ser apenas wilderness”. (SANTIAGO, 2017, p. 80).

⁴⁴ Candido (2017); Galvão (1972); Bolle (2004).

contingentes. Portanto, diremos que é uma ação verbal que tem um potencial de transcendência, onde o que se transcende é, justamente, a matéria sócio-histórica, encarada aqui como uma instância existencial meramente contingente e, frisemos, passível de ser superada, ultrapassada. E ao lado desse potencial de transcendência e de superação de uma matéria sócio-histórica contingente, teríamos ainda uma matéria vertente ou uma linguagem feita de “combinações múltiplas e relações complexas” (ROSENFELD, 2006, p. 202) onde as palavras entrariam “num jogo de versões infinitas”. (ROSENFELD, 2006, p. 203). Diante de tais qualidades textuais, Rosenfield diz: “Saber orientar-se nesse universo pervertido e misturado significa trabalhar o segredo da existência como se fosse um oxímoro, um paradoxo ou um anagrama”. (ROSENFELD, 2006, p. 206).

São esses os motivos da existência e pertinência das leituras metafísicas e modernistas, pois tais características *transcendentes* e *moventes* encontram-se, frisemos, *efetivamente* presentes na tessitura do *GS:V*, o que não queremos, em momento nenhum, negar ou colocar sob suspeita, pois reconhecemos que tais características ali se encontram e em abundância. Portanto, o *GS:V* é sim um feito modernista notável assim como uma narrativa repleta de referências de ordem metafísica ou religiosa, mas o problema é que ao centrar, de forma exclusiva, suas leituras na análise de uma narrativa transcendente ou movente, esses leitores ignoram ou simplesmente tornam contingentes aspectos que são também fundamentais para a compreensão do *GS:V*. Por exemplo, do lado religioso, no livro de Heloísa Vilhena de Araújo, um livro que resultou de dez anos de leituras e releituras do *GS:V* e que tem mais de quatrocentas páginas, nada se diz, sócio-historicamente falando, sobre o jaguncismo ou sobre o aspecto latifundiário de Riobaldo. É como se para fazer Riobaldo trilhar um roteiro de Deus, operado em um sertão que é palco intermédio para o paraíso, fosse então necessário despir Riobaldo de sua identidade social, como que purificá-lo de suas marcas ideológicas ou particulares ou contingentes. Já do lado modernista, também teríamos um processo de purificação da matéria regional ou sócio-histórica, mas agora empreendida por este senhor das incertezas que é como um *bêbado* que coloca tudo em movimento e em questionamento, um Dioniso nietzschiano com uma narrativa plástica ou uma poética dançante, narrativa ou poética essa que nos “propõe campos de tensões nos moldes heraclitianos, em que o ‘sim’ e o ‘não’ são afirmados simultaneamente, expondo, assim, a aventura da vida em que a ‘verdade’ é flor que se despetala em multidões de dúvidas, desmanchando-se no ar e só permanecendo

como força estética”. (SOBRINHO, 2011, p. 92)⁴⁵. A verdade se despedaçando em uma multidão abismal de dúvidas, desmanchando-se no ar e só permanecendo como uma pura *força estética*.

Portanto, podemos dizer que, por um lado, os metafísicos alçam Riobaldo para um plano superior, pois metafísico, lendo-o então como um herói que estivesse a poucos passos de algum paraíso redentor ou libertador das contingências sócio-históricas; e do outro lado, os modernistas alçam Riobaldo para o plano superior das dúvidas moventes, onde os seus ditos problemáticos e múltiplos seriam uma pura *força estética*. Pureza metafísica de um lado e pureza estética do outro, ou seja, em ambos os casos, o Cerzidor não está preso a nenhuma ideologia mundana, não podendo possuir, portanto, nenhum interesse de classe. Nos dois casos, teríamos então uma *ação verbal* que possui uma força *metafísica* ou *estética*, estando o metafísico e o estético aqui acima ou além da matéria sócio-histórica, relegada então a um plano contingente.

O problema, assim defendemos, é que Riobaldo não trilha um roteiro de Deus, mas sim do mundo pré-moderno ao mundo moderno; ele não é um senhor das incertezas, mas sim um patriarca-pactário muito bem assentado em sua fazenda, inclusive casado e latifundiário. Honestamente, que roteiro de Deus é esse, marcado por um passado de sangue, morte, bala e que pode voltar, a qualquer momento do tempo presente, a ser a pauta violenta dos dias? Como Riobaldo poderia ser um bêbado, afogado em incertezas, imóvel em suas dúvidas, sendo ele um fazendeiro-latifundiário preparado até mesmo para a irrupção da violência? E que tipo de Dioniso nietzschiano é esse que na hora de decidir a que classe social vai pertencer, fica sóbrio? Riobaldo é um senhor sim, mas não das incertezas: antes um senhor de terras dono do poder e com uma retórica persuasiva e convenientemente utópica; sua narrativa é inclusive tão utópica e incerta que nos *esquecemos* de que ele é um patriarca autoritário que não dá voz para ninguém e, com isso, ignoramos toda a dimensão sócio-histórica que a classe social do Cerzidor pode trazer como implicação para a leitura e a crítica do *GS:V*, nos tornando assim solidários e omissos frente o poder retórico deste patriarca-pactário.

⁴⁵ João Batista Santiago Sobrinho diz que Riobaldo é constituído por: “um redemoinho de forças incontroláveis, forças dionisíacas, múltiplas e atuantes rebeldes em luta determinando as ações de Riobaldo, ‘senhor de certeza nenhuma’, e mais forte que o seu pensar e querer [...] Lutando contra as forças da ‘desordem da vida’, as forças múltiplas da vontade, Riobaldo sente a precariedade de si mesmo em seu pensar e querer ordenador, aprisionado a uma razão normal que não dirige”. (SOBRINHO, 2011, p. 107).

Eis a nossa terceira hipótese, repetindo: Riobaldo é o nosso patriarca-pactário. Um dono do poder (patriarca) que fez um pacto com o Demônio (do mundo moderno). Como todo patriarca, Riobaldo é severo mas bondoso, logo tem um aperto de mão firme, mas também polpudo. No entanto, e aqui está a engenhosidade do achado de Rosa, Riobaldo não nos envolve em um aperto de mão, como um dos seus protótipos estéticos, iô Liodoro, o faz⁴⁶, mas sim nos envolve em uma *narrativa*, em uma *ação verbal* que é firme, mas também polpuda, ou seja, monológica, mas também polifônica: eis as marcas que são fundamentais e também sócio-históricas do monólogo-polifônico do Cerzidor. Nesse sentido, notemos como a matéria regional ou sócio-histórica não fica depreciada, encarada como instância particular ou contingente a ser superada por uma instância puramente metafísica ou estética, não, pois por meio do monólogo-polifônico podemos ajustar a matéria regional ou sócio-histórica como o plano de fundo composicional que plasma a existência constante do mandonismo, ao mesmo tempo em que podemos explorar, em um primeiro plano discursivo, os aspectos múltiplos e abertos da instância polifônica, esta instância que é efetivamente plural e veiculadora de forças metafísicas e estéticas, mas forças estas que são comunicadas ao doutor emudecido por vias de uma ação verbal, logo, por meio da fala do Cerzidor. Por que purificar a fala de alguém das suas marcas sócio-históricas? Quem sai ganhando com isso? Ou melhor: por que temos um personagem-narrador que é assassino, violento, autoritário, mandão, fazendeiro, latifundiário e *pactário*, mas que, ao mesmo tempo, veicula uma ação verbal que apaga a relevância de todos estes aspectos sócio-históricos, fazendo-os soar como contingentes? É que o monólogo-polifônico é a ação verbal de um patriarca-pactário, logo, é a ação verbal de um dono do poder que aprendeu a abrandar a presença do seu poder ao ponto de criar o efeito de que ele não existe. Portanto, um patriarca sim, mas moderno.

Lembremos que o aspecto pactário de Riobaldo adensa o seu comprometimento de classe, pois logo após fazer o pacto com o Demônio, a primeira atitude dele é receber o cavalo do sêo Habão e encomendar o seu casamento com Otacília, portanto, ele recebe um presente de um igual em termos de classe social e dá o primeiro passo para o seu casamento ou aliança efetiva

⁴⁶ Descrição de iô Liodoro onde notamos sua ambiguidade patriarcal: “Iô Liodoro não olhava para suas botas, para suas roupas. Ele se sentava e tomava um modo de descanso tão sem relaxamento, e legítimo, que não se esperava em homenzão assim tendinoso e sanguíneo, graúdo de aspecto. No defrontá-lo, todos tinham de se compor com respeito [...] Sua grande mão surpreendia, no toque, no ceder apenas um contacto quente, polpudo quase macio; mas que denunciava espontânea contenção, pois, caso ele quisesse, aquilo poderia pronto transformar-se num férreo aperto”. (ROSA, 2006, p. 685).

com o enraizado mundo patriarcal⁴⁷. Curioso, pois os leitores omissos e solidários dizem que a narrativa de Riobaldo é uma confissão narrada que visa a expiação da sua culpa, como se ele quisesse livrar-se da culpa de ter feito o pacto com o Diabo e que, por meio da confissão narrada, ele ficaria livre da sua culpa, liberto do peso sanguíneo do seu passado. Mas defendemos que Riobaldo narra para o doutor emudecido porque quer *se* convencer e convencer o doutor emudecido de que o Diabo não existe, o que acontece ao fim da narrativa: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”. (ROSA, 2001, p. 624). Logo depois disso, temos o sinal do infinito e a possibilidade de afirmarmos que toda a narrativa vai recomeçar e assim vai ser indefinidamente, portanto, as dúvidas vão voltar e o diabo vai voltar a ser uma possibilidade de existência e ele, Riobaldo, vai voltar a acreditar no demo. Ou podemos dizer que tudo vai recomeçar e que ele e o doutor vão concluir, ao fim e novamente, que o diabo não existe e que logo não houve pacto nenhum.

Nesse sentido, narrar para o doutor emudecido é também um meio estratégico — uma vez que o doutor representa esse mundo moderno — de se convencer de que o diabo não existe e que o que existe mesmo é o homem humano em sua travessia. Portanto, ao fim da narrativa, a crença pré-moderna no diabo se torna a crença moderna no homem humano; sendo assim, ao fim do *GS:V*, fecha-se um ciclo, perfeita e infinitamente, e, com o fechar do ciclo, frisemos: *a culpa e o diabo somem* ou, ao menos, se abrandam, como se em um passe de mágica, o que, convenhamos, não deixa de ser conveniente para um assassino que hoje é dono de um poder que, como toda forma de poder, procura, não raro, legitimar-se para perpetuar-se. Sobre isso, apesar de não estar considerando o *GS:V*, Jameson diz algo fundamental para os nossos argumentos: “normally, a ruling class ideology will explore various strategies of the *legitimation* of its own power position”. (JAMESON, 2002, p. 69). Frente a isso, propomos o seguinte: encarar o monólogo-polifônico do Cerzidor como uma exploração de várias estratégias de legitimação do seu próprio poder. O que surge quando o encaramos assim? Inicialmente, a suposta pureza metafísica ou estética que faz desaparecer a matéria regional

⁴⁷ “Mas eu me virei, e já se ouvia outro tropel: era aquele seô Habão, que chegava. Vinha com três homens, estroteantes – gatinha trabalhosa. E o animal dele, o gateado formoso, deu que veio se esbarrar ante mim. Foi o seô Habão saltando em apeio, e ele se empinou: de dobrar os jarretes e o rabo no chão; o cabresto, solto da mão do dono, chicoteou alto no ar. — ‘Barzabu!’ — xinguei. E o cavalo, lã, lã, pôs pernas para adiante e o corpo para trás, como onça fêmea no cio mor. Me obedecia. Isto, juro ao senhor: é fato de verdade. O seô Habão estava ali, me desentendeu nos olhos. Ele ficou a vermelho. Mas eu acho que, homem só vendido ao dinheiro e ao ganho, às vezes são os que percebem primeiro o atico real das coisas, com a ligeireza mais sutil. Ele não gaguejou. Melhor me disse: — ‘Se este praz ao senhor... Se ele praz ao senhor... Lhe dou, amigavelmente, com bom agrado: assim como ele está, moço, ele é seu...’”. (ROSA, 2001, p. 446).

ou sócio-histórica deixa de ser pura e passa a ser misturada, podendo então ser lida antes como uma *retórica da inocência*, ou seja, o monólogo-polifônico pode ser lido como um meio retórico — uma ação verbal — que retira de Riobaldo o peso da culpa pelos seus atos ao purificá-lo de interesses contingentes e mundanos, alçando a sua narrativa para um patamar transcendente, não importando aqui se essa transcendência é de ordem religiosa ou estética, mas sim que ela está além da contingência da matéria regional ou sócio-histórica que é a vida particular e contingente de um homem humano. Nesse sentido, a retórica da inocência, enquanto estratégia de legitimação do poder, não deixa de ser uma *ação verbal* exemplar, pois uma ação verbal que é apta a ser inocentada, ao mesmo tempo, por duas vias da recepção do *GS:V* que não só são distintas uma da outra como contrárias: a recepção metafísico-religiosa e a recepção filosófica-modernista⁴⁸. Nesse sentido, não importa se metafísico ou filosófico, o aspecto polifônico da matéria vertente é tão efetivo que, ao fim, o monólogo perde toda a violência que o constitui e o assassino-pactário sai inocentado e, logo, legitimado. Nossa tese defende, por meio da hipótese crítica de um patriarca-pactário, que este ser que sai inocentado ou purificado, não é um fruto fortuito, mas sim uma arrojada versão literária, de extrema relevância e pertinência, de um dono do poder que conseguiu convencer todo mundo da inocência e inexistência do seu poder que, dentre outras funções, é apto a ser exclusivo (onde só um tem voz), mas dando a sensação de ser inclusivo (onde todos têm voz).

Nesse sentido, encontramos algo notável na interpretação dos leitores modernistas, onde temos uma hipótese muito relevante, sustentada na noção de que depois do pacto Riobaldo vai despertar o *Daimon* em si, isto é, uma “potencialidade desconhecida do indivíduo, mas que a ele se manifesta como potência estranha, exterior, perturbadora e incontrolável”. (NUNES, 2013, p. 154). É como se Riobaldo despertasse com o pacto algo dentro de si que o tornasse maior do que ele era anteriormente e onde, notemos: “o Demônio se encobre como potência estranha e tem a ambiguidade do sagrado”. (NUNES, 2013, p. 155). Portanto, uma força

⁴⁸ Leitura a um só tempo filosófica e de orientação epistemológica afeita aos princípios gerais do modernismo, é a leitura de Hansen, leitura que lhe permite afirmar hipóteses como a que se segue: “Trata-se do grande mito literário do século XX, rastreável desde o XIX, e que insere Rosa em pleno coração selvagem da modernidade: desconstruir os cânones da mimese clássica, produzir o literário como diferença pura ou literariedade, como forma da forma de uma percepção em que a palavra mimetiza, em seus ritmos e ondulações, não mais a idealidade de uma significação que foi alçada a sentido prévio, mas a materialidade mesma da Coisa e seu silêncio inumano, neutro. Se alguns o fazem como crise e tragédia, avançam outros pelas margens da alegria — e assim se dá com Rosa, e esse é seu otimismo e até seu bergsonismo”. (HANSEN, 2000, p. 73). O literário como uma diferença pura e que se encontra acima de significações prévias. Notemos que só ao admitirmos a existência de um plano puro ou a inexistência de significações prévias é que tornamos viável encarar a matéria sócio-histórica como contingente.

estranha, exterior, perturbadora e incontrolável, advém com o pacto com o Diabo, mas ainda assim mantendo conservada uma *ambiguidade do sagrado*. O *Daimon* é então esta força que permite a Riobaldo se tornar líder e superar os seus limites pessoais, tornando-se então, via pacto, o grande líder Urutu-Branco, o *Chefão-Cangaceiro*, mas ainda assim conservando uma margem para uma ambiguidade do sagrado nessa transformação. Mas o que defendemos é que na verdade não há nada de grande ou de grandioso no Urutu-Branco. Afinal, logo depois do pacto, Riobaldo se torna o líder jagunço, sim, mas ser líder não o livra das dúvidas de sempre e dos confrontos frente a possibilidade de matar ou não. Na verdade, o pacto acentua alguns conflitos. Honestamente, é impossível não achar ridículo quando o grande líder que despertou seu suposto *Daimon* cogita matar uma cachorrinha, pois tinha dúvidas se devia ou não matar um qualquer que cruzou seu caminho⁴⁹. Como não duvidarmos da grandeza do grande líder quando esse, diante da possibilidade de que Otacília, que ainda não é a sua mulher, mas que, supostamente, está vindo ao seu encontro, decide-se por abandonar o seu bando e partir no rumo do suposto rastro da sua suposta futura esposa, fazendo isso justo quando seu bando está próximo de se defrontar com os *Hermógenes*? Riobaldo diz: “Nem eu soubesse certo se era o sêo Habão, se era Otacília...”. (ROSA, 2001, p. 584). Mas mesmo sem saber ao certo quem vem, ele abandona os seus e vai ao encontro, abrindo mão assim do compromisso público (com os seus jagunços) em proveito de um interesse privado (como o seu amor eleito), mas no meio do caminho, Riobaldo mesmo não resiste ao ridículo da sua escolha e volta para se reencontrar com o seu bando, dando ordens para que seus mandatários continuassem na busca, mas agora sozinhos: “Vão sozinhos, vocês dois, beira-rio, procurando. Eu não posso ir mais, por meu dever. Retorno, já, para o Paredão...”. (ROSA, 2001, p. 587). Ele abandona o seu grupo no *Paredão* e vai em busca da sua suposta futura mulher, mas no meio do caminho, atravessado do início ao fim por todo tipo de dúvidas e questionamentos, ele retorna para cumprir com o seu dever, mas notemos e frisemos que não cumprindo, ao fim, com nenhum dos dois propósitos, pois nem fica de fato junto ao grupo jagunço e nem vai de fato no resgate da sua mulher, executando com isso uma ação cujo único resultado palpável é a sua irresolução vacilante. O que tem de grandioso nisso? Mas uma cena que coloca em xeque qualquer leitura que ressalte os aspectos heróicos ou de *Daimon* de Riobaldo, é essa: assim que os *Hermógenes* chegam no *Paredão* e o maior combate de todos vai ter início, Riobaldo está embebido de sossego, sem ter em vista os seus homens, se banhando, um tanto

⁴⁹ Rosa, 2001, p. 492-493.

ridiculamente, em um lago, do qual ele sai, às pressas, catando as peças de roupas, as armas e as cartucheiras enquanto o mundo vai por água abaixo:

Desavistei [os meus homens] foi na mente, não foi dos olhos. Como que o avio de descangar as armas de sobre mim e as cartucheiras, e o vagar de tirar a roupa e remolhar os pulsos, e fazer menção para entrar na água com conforto — essas ações tiravam conta do meu estar, como alívio de sossego. Eu tive a certeza de paz, por horas [...] [Mas logo depois de ter essa certeza de paz e de mergulhar para o sossego, Riobaldo é despertado por tiros e] Primeiro, dum pulo bruto, eu já estava lá, pegando minhas roupas, armado prestes [...] Eles [os Hermógenes] eram quantidade. Crú e crú que avançavam, avançando, como que já iam tomar o Paredão, as casas na ponta do arraial. Estarreci. Que, na prema da minha ausência, o muito mundo se acabava. Tudo diferente da cartada. E eu sei o que é estupor: que eu tinha pegado calça e camisa em mão, e esbarrei, num demorado sem termo, no meio de me revestir, e eu num latêjo frouxo pensando: — *Não chego em tempo... Não adianta... Não chego em tempo nenhum...*”. (ROSA, 2001, p. 595).

Nos perguntemos: por que colocar o grande líder, reincidentemente, em situações tão embaraçosas para a sua grandeza? Seria Guimarães Rosa um escritor inepto que, por acaso, teve a *brilhante* ideia de que a melhor forma de ressaltar a grandiosidade de um personagem é borrá-la? A resposta para essas perguntas é simples, mas cheia de implicações: não há nada de *Daimon* em Riobaldo, mas *só o real*. Para ser líder, especialmente no sertão, não precisa ser Deus ou Herói, basta ter a bizzarria para tanto, isto é: possuir terras. Eis um dos aspectos em comum entre os grandes líderes do *GS:V*: todos são possuidores de terras: Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Zé Bebelo, Hermógenes, Ricardão e Riobaldo, daí este último, em um dos seus momentos de desânimo com o mundo épico ou lucidez de tino moderno (um dos seus momentos *baldo*), concluir: “Ser Chefe de jagunço era isso. Ser o que não dava realce — qualquer um podia, fazendeiro com posses, mão em políticas. O sertão tudo não aceita?”. (ROSA, 2001, p. 503).

E isso tudo acontece porque o diabo que Riobaldo encontra durante o pacto é o diabo que mora dentro dele mesmo, nos seus avessos. Na época do *Fausto*, de Goethe, o diabo ainda podia ser um Mefisto que saía por aí voando, criando dinheiro e meios mágicos de entretenimento⁵⁰. Mas na época do *GS:V*, alto modernismo e em plena onda filosófica

⁵⁰ Em várias cenas, Mefisto aparece ora voando, ora se metamorfoseando ora exibindo outras habilidades do *outro* mundo, estando seus feitos disseminados por todo o *Fausto*; em nossa opinião, o melhor exemplo é a cena na qual Mefisto cria dinheiro: “Saiba o país para os devidos fins: / Este bilhete vale mil florins. / Garante a sua soma real o vulto / Do tesouro imperial no solo oculto. / Dele se extrai riqueza imensa / Com que o valor do papel

existencialista, o Mefisto já foi subjetivado, como que engolido: se tornou os avessos do pactário. E assim como no *Fausto* o pacto com o diabo é também um pacto com o mundo moderno⁵¹, no *GS:V* o pacto é também um pacto com o mundo moderno, mas, frisemos sempre, no *GS:V* o que temos é um pacto *à brasileira* com o mundo moderno, ou seja, entra-se no mundo moderno, sim, mas com um pé no mundo arcaico: daí Riobaldo não ser um intelectual, como Fausto: “Opresso pela livralhada, / Que as traças roem, que cobre a poeira, / Que se amontoa, embolorada, / Do soalho à abóbada cimeira” (GOETHE, 2004, p. 65), mas antes o herdeiro de um latifundiário, o que, notemos, modifica *absolutamente* tudo quando comparamos os dois. E quem conduz Fausto ao mundo moderno é Mephistopheles, enquanto que quem conduz Riobaldo ao mundo moderno é... ele mesmo! Ou melhor, os seus avessos, isto é, as porções escuras do seu eu, mas que, não obstante, também atuam sobre a moldura das suas decisões.

Nossa tese é de que Riobaldo faz um pacto é com o seu inconsciente político que o enraíza sanguineamente em solo patriarcal, ou seja, Riobaldo faz um pacto mesmo é com a coletividade estruturalmente atinente à sua classe social⁵². Riobaldo é só um patriarca, fortemente comprometido com sua classe e com a ideologia da sua classe, mas o problema é que ele tem uma narrativa polifônica cuja alta voltagem poética é estonteante, daí não ser um patriarca qualquer, mas antes um *patriarca-pactário*, o que é algo muito diferente, pois com isso ele se insere não só na tradição brasileira de um patriarcalismo constante, mas também na tradição literária mundial (na *Weltliteratur*) dos pactários e, acrescentemos, se insere também na tradição literária e sistêmico-mundial da épica moderna, pois nos entrega um mundo aberto e polifônico, enformado dentro de convenções narrativas épicas, mas, ao mesmo tempo, nos

se compensa”. (GOETHE, 2017, p. 195 - v. 6.057-62). E outra tão boa quanto é a cena sobre a necessidade de se criar meios de entretenimento para o imperador: “Não refletiste, companheiro, / Aonde nos leva o teu estilo. / Rico tornamo-lo primeiro, / Temos agora de diverti-lo”. (GOETHE, 2017, p. 217 - v. 6.189-91).

⁵¹ Berman diz: “Este é o sentido da relação de Fausto com o diabo: os poderes humanos só podem se desenvolver através daquilo que Marx chamou de ‘os poderes ocultos’, negras e aterradoras energias, que podem irromper com força tremenda, para além do controle humano. O Fausto de Goethe é a primeira e ainda a melhor *tragédia do desenvolvimento* [moderno]”. (BERMAN, 2007, p. 54).

⁵² Para Fredric Jameson, a teoria do inconsciente político consiste no seguinte empreendimento: trazer para a superfície do texto a sua camada profunda ou inconscientemente conectada e a serviço de alguma ideologia. Afirmar que Riobaldo faz um pacto com o seu inconsciente político significa então dizer que ele efetiva seu laço com a ideologia dos donos do poder e com isso traz para o plano interpretativo o que Jameson chama de uma ininterrupta narrativa que é a da luta dos interesses de classe: “It is in detecting the traces of that uninterrupted narrative, in restoring to the surface of the text the repressed and buried reality of this fundamental history [the struggle of contending classes], that the doctrine of a political unconscious finds its function and its necessity”. (JAMESON, 2002, p. 4).

encerra em uma instância discursiva que é monológica, ou melhor, que é monológica, mas que se nos apresenta como exclusivamente dialógica e polifônica.

Quando dizemos que Riobaldo é um patriarca-pactário e não um patriarca, digamos, histórico, o que queremos dizer é exata e simplesmente isso: Riobaldo é um personagem de uma obra literária, logo, uma criação artística ou estética que usufrui de certa liberdade ficcional que lhe permite plasmar *certos* aspectos sócio-históricos em uma chave simbólica, ou seja, operada na linguagem. Dizer que o patriarca-pactário é um ato simbólico significa, portanto, dizer que Guimarães Rosa criou o seu personagem Riobaldo e por meio dele condensou certas contradições presentes no seu tempo histórico, contradições essas que ameaçavam ou colocavam em xeque o mundo então conhecido. Como ato simbólico, o patriarca-pactário resolve essa contradição, ou seja, analisa as tensões então presentes no mundo sócio-histórico e propõe uma resolução simbólico-ficcional para elas. A contradição é, como dizíamos acima, a de um processo de modernização que ameaça destruir certas formas ou modos de vida e que ameaça colocar o país dentro de uma nova e desconhecida fase. A resolução criada por Guimarães Rosa é uma resposta a esse quadro, como se ele dissesse: o mundo moderno vai chegar sim, mas o patriarcalismo vai se manter firme e forte, ou melhor, firme e polpudo, sendo que agora o lugar para a firmeza e a polpudez já não é mais a *mão* ou os *atos*, mas sim a *ação verbal*. A modernidade é dúbia e discursiva, no sentido de que é necessário saber falar e persuadir para conseguir vingar dentro dela, daí o líder que vingou no sertão ser justamente um magnífico Cerzidor de vontades e opiniões.

É por isso que Riobaldo cerze uma matéria vertente de poética estonteante, apta a descortinar diante dos nossos olhos o espetáculo das possibilidades em abertura; notemos que isso é exatamente o que a recepção de caráter modernista acentuou e apontou, e aqui todos eles estão corretos, sendo este imenso ramo da recepção rosiana valiosíssimo para a devida compreensão do *GS:V*. Mas o que queremos inserir no quadro de considerações críticas da recepção do *GS:V* é que ainda que de poética estonteante, sua narrativa, repleta de estratégias retóricas, não deixa de estar a serviço de alguém que pertence à classe dos donos do poder e que tem como objetivo esquecer que o diabo existe, ou seja, alguém que assumiu o poder do sertão e que quer tranquilizar ou inocentar a sua culpa frente a selvageria que o conduziu, no passado, para líder de jagunços e, no presente, para patriarca-pactário. Riobaldo, nesse sentido, é o próprio Brasil e o próprio mundo moderno: os três (Riobaldo, Brasil e Mundo Moderno) satisfeitos com os seus próprios atos e orgulhosos dos seus trunfos, mas que

preferem ignorar, negar ou esquecer a violência e a barbárie que os conduziu a tanto, ou seja, preferem ignorar que *fizeram sim* o pacto com o diabo da sagaz inocência (nada inocente) dos tempos modernos⁵³.

Não por acaso, o Cerzidor diz: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (ROSA, 2001, p. 35). Afinal, não basta só ter força para se impor aos outros: é necessário astúcia para saber como os engodar. E esses são justamente os dois pontos que queremos enfatizar em Riobaldo, pois ele é *forte e astucioso*, ou seja, ele é um *fazendeiro forte* e um *narrador astucioso*. Ele manda no sertão porque possui terras e porque possui astúcia para criar uma narrativa firme, mas polpuda; severa, mas bondosa; forte, mas astuciosa; *monológica*, mas *polifônica*. O aspecto firme da sua narrativa, sua dimensão monológica e autoritária (arcaico-patriarcal), é ignorada graças ao que há de lancinante no seu lado polpudo e polifônico (moderno-pactário) e, além disso, ainda é dissimulada por duas estratégias retóricas: a da inclusividade e a da inocência, ambas a serviço da dissimulação da presença autoritária do seu poder, pois, como dizíamos antes, o que temos no *GS:V*, do início ao fim, é um *tiroteamento*, mas utopicamente em *paz*. E como já nos dizia um dos arautos do mundo moderno, Baudelaire, a maior estratégia do diabo é convencer os outros de que ele não existe: “Caros irmãos, nunca se esqueçam, quando ouvirem louvar o progresso das luzes, que a maior astúcia do diabo é persuadi-los de que ele não existe”. (BAUDELAIRE, 2011, p. 151). Não por acaso demorou muito tempo para a crítica sócio-histórica do *GS:V* se tornar volumosa e expressiva, pois realmente o aspecto autoritário do *GS:V* tem um inimigo à sua altura: a polifonia que enredou a crítica metafísico-religiosa e modernista em um *lavarinto* de signos arquitetados em uma rede de significâncias vacilantes, moventes e reversíveis. É que além de ser um narrador *autoritário*, Riobaldo é também *pactário*. E como Adrian Leverkühn, cujo pacto lhe habilitou concertar uma harmônica-polifônica, Riobaldo Cerzidor, como dizíamos, conseguiu concertar, após o pacto, algo tão terrível e prenhe de implicações sócio-políticas quanto as sinfonias de Adrian, pois Riobaldo concertou um discurso que é

⁵³ Lilia questiona os vários mitos brasileiros criados para gerar a imagem de que o brasileiro viveria em uma sociedade onde reina a concórdia e a harmonia entre as raças, as classes e os sexos. Ela diz que esses mitos visam eliminar lugares de memória e estão empenhados em “buscar amenizar ou simplesmente anular acontecimentos traumáticos do passado, os quais é preferível tentar esquecer”. (SCHWARCZ, 2019, p. 25). Lilia Schwarcz defende que no lugar dessa concórdia harmônica que esquece o seu passado violento, o que temos praticado é “Desde o período colonial, passando pelo Império e chegando à República, temos praticado uma cidadania incompleta e falha, marcada por políticas de mandonismo, muito patrimonialismo, várias formas de racismo, sexismo, discriminação e violência”. (SCHWARCZ, 2019, p. 24). Como podemos perceber, quando em frente aos seus erros e defeitos, a dissimulação e a autocomplacência são constantes no território brasileiro.

forte, mas também astucioso: um monólogo-polifônico. Com isso, ele nos ofereceu a abertura de um mundo relativista e de valores reversíveis, nos colocou mesmo no âmago epistêmico do mundo moderno, mas acabou também nos tornando cegos para a violência e o autoritarismo que o constituem. E se dizemos que é muito importante superarmos o que apontamos como omissão nas recepções metafísicas e modernistas do *GS:V* é porque desconfiamos do seguinte: não estaríamos nós, leitores omissos, fazendo um pacto involuntário com o diabo da modernidade conservadora quando aceitamos solidariamente, apesar de emudecidos pelo poder, tudo o que o nosso patriarca-pactário diz? Ou melhor: quando aceitamos deslumbrados tudo o que o nosso patriarca-pactário cerze?

Caso sim, temos que admitir que a astúcia de Riobaldo é realmente *dos diabos*. E apesar da expressão bem humorada, trata-se realmente disso: *dos diabos*. E a nossa terceira hipótese versa exatamente sobre essa questão: na feita em que Riobaldo faz um pacto com o diabo ele se torna o novo tipo de líder que o sertão então já demanda; Riobaldo é o líder moderno que sabe falar, que sabe narrar, que sabe mentir e persuadir a si e aos outros. Em termos de guerra, por exemplo, Riobaldo não é mais efetivo do que Sô Candelário, Hermógenes ou Diadorim, pois ainda que Riobaldo seja o Tatarana, ou seja, o melhor atirador de todos, seus conflitos interiores ou sua subjetividade problemática não é apropriada para um mundo épico e guerreiro que se sustenta em valores e princípios inquestionáveis e nada ambíguos, onde o que interessa é o *fim fatal* e não um *lorotal*. Mas a qualidade dos chefes guerreiros é justamente a sua desvantagem, pois eles são bons para um tempo de guerras épicas, mas não tão aptos assim para um tempo de paz *moderna*. Eles são bons na exposição desinibida da força bruta ou para dar continuidade infinita para os embates e duelos, mas falhos quando o assunto é flexibilidade moral, versatilidade discursiva e para dar uma continuidade infinita, pois inquestionável, para uma nova modalidade de poder que virá para substituir a necessidade da guerra. O Hermógenes, por exemplo, é a própria violência encarnada, no entanto, não consegue se impor por meio das suas palavras, como fica comprovado na cena do *Julgamento*. Muito diferente dele é Riobaldo que não só na cena do *Julgamento* consegue impor para todos a sua vontade como consegue também encantar o doutor emudecido e destrambelhar os esquemas interpretativos da intelectualidade brasileira, o que notamos quando passamos a vista na sua recepção, não raro aturdida com a *monstruosidade* do *GS:V*. É Riobaldo o novo tipo de líder, de narrativa forte e astuciosa, sagaz na hora de dar suas

ordens, pois ciente de que a violência de uma ordem é até muito bem aceita se dita delicadamente, cordialmente.

Seria possível imaginarmos um personagem como o Hermógenes ou Joca Ramiro ou Medeiro Vaz dizendo a seguinte frase sobre o Garanço? Citemos: “Bom, o Garanço, esse ia comigo, me seguia em tudo, era pobre homem à espera de qualquer ordem cordial”. (ROSA, 2001, p. 199). Não, não é possível, mas frases sinuosas assim são a matéria sagaz da própria identidade narrativa e discursiva de Riobaldo. Reorganizemos quatro frases, muito pequenas, mas que comprovam tudo que estamos dizendo: 1. *fazendão de Deus*; 2. *tiroteamentos em paz*; 3. *com minha brandura, alegre matava*; 4. *ordens cordiais*. Notemos como temos sempre o mesmo padrão retórico: *fazendão, mas de Deus*; *tiroteio, mas em paz*; *brando e alegre, mas matando*; *autoridade, mas com cordialidade*. E notemos também, ao lado do fato de que este padrão retórico é um tanto rústico ou simples (apesar de efetivo), como podemos dizer que um dos lemas de Riobaldo é esse: *tiroteamentos em paz com ordens cordiais*. E nos perguntemos, com esse tipo de lema, qual seria a natureza ou a modalidade de autoridade de Riobaldo? Vejamos o que Riobaldo diz sobre a autoridade do futuro político da capital: “Zé Bebelo [...] Soava no que falava, artes que falava, diferente na autoridade, mas com uma autoridade muito veloz”. (ROSA, 2001, p. 92). Uma autoridade muito veloz pautada em artes de fala. E se Zé Bebelo pauta sua autoridade em artes de fala, onde Riobaldo, o, como diz Willi Bolle, “futuro comandante-poeta” (BOLLE, 2004, p. 170), pauta a sua? Pedimos licença para responder a essa pergunta sem rodeio nenhum: Riobaldo pauta no diabo! Vejamos o que Bolle diz sobre o pacto:

Não se trata de um [pacto] esotérico e de [um] descompromissado renascer para ‘a vida’, mas da forja de uma nova identidade social, que tem implicações políticas. (BOLLE, 2004, p. 172).

A forja de uma nova identidade social que tem implicações políticas, eis o resultado do pacto. Concordamos com Willi Bolle, pois o que defendemos é que após o pacto, cena cercada de riqueza simbólica, com um espectro de figuralidade ou plasticidade narrativa extremamente alto, denso e rico, esta cena, apta a ser interpretada de mil e uma maneira, nos permite afirmar pelo menos um único fato que é claro e incontestável: Riobaldo vai se tornar líder logo depois de consumado o ato. E como dizíamos, ele vai também encomendar a mão de Otacília. Eis o motivo de afirmarmos que nossa terceira hipótese é de que Riobaldo é um

patriarca-pactário, pois ele é descendente de um fazendeiro latifundiário sitiado em uma casa-grande e porque ele foi lá na encruzilhada encomendar a sua alma para o Cujo. Mas, notemos que, com isso, não temos nada além de uma tautologia. Afinal, no que implica encomendar a alma ao Cujo? A resposta para essa pergunta é dupla: 1. Implica em implementar no sertão o lema do *tiroteiamento em paz e das ordens cordiais*, como acabamos de explicar; 2. Implica em um ato simbólico que resolve esteticamente uma contradição real por meio da junção de um regime patriarcal e autoritário que é, ao mesmo tempo, sagaz como o Diabo, logo, moderno.

Sendo assim, podemos afirmar que a contradição histórica que Guimarães Rosa resolve por meio do ato simbólico encarnado em seu personagem Riobaldo é: como o autoritarismo estrutural brasileiro ou o seu longo patriarcalismo, tão enraizado quanto colateral, vai se adaptar ao moderno sistema-mundial que então assimila o sertão aos seus trilhos? Será que o *fogo* da casa-grande ficará *morto* ou resultará em uma *menina morta* ou será que a *casa* vai ser *assassinada* por essa modernidade? A mudança dos tempos implica na mudança dos poderes, mas enquanto algumas mudanças nos legam como resultado frutos *mortos* ou *inférteis*, outras mudanças nos legam frutos *férteis* ou *eternos*! Infertilidade ou fertilidade, morte ou eternidade. Daí dizermos que a resolução simbólica de Rosa é: não, a casa-grande não ficará de fogo morto, não nos legará frutos inférteis e nem será assassinada, pois vai adaptar-se através de um *patriarca-pactário* que encontrou um jeito de se manter eternamente autoritário mesmo em meio à euforia da abertura das possibilidades⁵⁴.

⁵⁴ Nos referimos aqui, de forma muito breve e resumida, aos romances de José Lins do Rego (*Fogo Morto*), Cornélio Penna (*Menina Morta*), Lúcio Cardoso (*Crônica da Casa Assassinada*) e do próprio Guimarães Rosa (*Buriti e GS:V*). Em todos, podemos dizer que temos diferentes modalidades de poder enfrentando ondas de modernização. Como os títulos sugerem, a morte é uma constante nestes enfrentamentos, no entanto, em Rosa já temos algo muito diferente: em *Buriti*, a filiação entre iô Liodoro e Leandra sugere um arranjo possível entre o patriarca ou touro do sertão com a princesa da cidade, enquanto que no *GS:V*, temos, ao fim, Riobaldo à frente de uma narrativa que encerra com o sinal do infinito.

3.1 O inconsciente político do pactário

Riobaldo, em meio a um dos seus momentos junto ao desassossego da vida jagunça, diz:

Figuro que naquela ocasião tive curta saudade do São Gregório, com uma vontade vã de ser o dono do meu chão, meu por posse e continuados trabalhos, trabalho de segurar a alma e endurecer as mãos. Estas coisas eu pensava repassadas. (ROSA, 2001, p. 205).

Como dizíamos, ele é muito ciente de que as terras de seu pai, Selorico Mendes, possuidor de três grandes e *possosas* fazendas, são suas por direito de sangue. Riobaldo é herdeiro e o pacto com o diabo, quando lido sob uma ótica sócio-histórica, isto é, nada omissa ou solidária quando o assunto é ponderar sobre os seus interesses de classe, deixa de ser um pacto com uma entidade do outro mundo ou mesmo um pacto com o *Daimon* para ser um pacto com a sua classe social enraizada, isto é, um pacto com os traços ideológicos de uma *coletividade* que habita e configura parte dos seus avessos:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. (ROSA, 2001, p. 26).

Nossa hipótese é de que o homem dos avessos não é o homem arruinado, mas o homem embebido no seu inconsciente político, o homem cuja instância consciente conectou-se com sua instância sócio-política inconsciente e que efetivou o pacto com seu solo ideológico profundo. No excerto acima, o homem dos avessos é um homem endiabrado no sentido de desembestado, alguém que perdeu o rumo de si próprio e que perdeu o rumo do caminho de uma existência mais reta e sólida, pois mais civilizada. Mas o diabo que vige dentro de Riobaldo e com o qual ele faz o pacto não é esse, mas sim o de sua classe social que é o que habita o seu inconsciente político e espreita os seus atos. Riobaldo, comparando-se com os outros jagunços, diz: “Então, eu era diferente de todos ali? Era”. (ROSA, 2001, p. 188). Logo mais à frente, ele se indaga, novamente: “E eu era igual àqueles homens? Era”. (ROSA, 2001, p. 188). Por vezes diferente, mas por vezes igual, como explicar isso? Simples: dependendo da situação, Riobaldo muda de natureza assim como muda de bando, pois todas essas mudanças são superficiais, uma vez que o que está acontecendo de fato no *GS:V* é que ele está amadurecendo durante o seu período errático e formativo enquanto Tatarana, mas ele amadurece é com o fito de compreender o seu *próprio* estatuto:

Vi vago o adiante da noite, com sombras mais apresentadas. Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? Titão Passos... o Reinaldo... De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo. Eu não queria querer contar. (ROSA, 2001, p. 167).

Riobaldo não é nem de Zé Bebelo, nem de Medeiro Vaz, nem de Joca Ramiro, muito menos de Hermógenes e nem mesmo, sequer, de Reinaldo. Ele é de si mesmo. Não por acaso, ele não se identifica efetivamente com ninguém e vaga de um amor a outro assim como de um bando para outro. Demarca várias vezes as suas diferenças com relação aos demais jagunços, como na cena em que estes estão amolando os dentes por enfeite selvagem, onde Riobaldo, diante disso, diz: “Sendo que eu soube que eu era mesmo de outras extrações”. (ROSA, 2001, p. 180). Quais são essas *extrações* às quais Riobaldo pertence? Como dizíamos, Riobaldo pertence às extrações de um patriarca-pactário, um verdadeiro líder que parece que nada faz e que de tudo duvida, mas que vai, no seu ritmo inicialmente vacilante, conduzindo tanto a sua narrativa quanto os acontecimentos no sertão de acordo com a sua vontade latente que torna-se patente por meio da análise cética ou sócio-histórica dos seus atos e das suas decisões.

Acreditamos que a melhor cena para situarmos o comprometimento ideológico de Riobaldo com o inconsciente político da sua classe social é quando ele encontra Otacília. Analisemos essa cena passo a passo, pois antes de narrar para o doutor emudecido que ele falhou junto com seu bando ainda dois dias na Fazenda Santa Catarina (onde conhece Otacília), Riobaldo diz a respeito do seu amor por Diadorim: “Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o Rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim”. (ROSA, 2001, p. 209). Logo depois, começa a narrar sua estada na Fazenda Santa Catarina e o que sente quando se defronta com Otacília:

Conheci que Otacília era moça direta e opiniosa, sensata mas de muita ação. Ela não tinha irmão nem irmã. Sôr Amadeu chefiava largo: grandes gados em léguas de alqueires. Otacília não estava noiva de ninguém. E ia gostar de mim? De moça-de-família eu pouco entendesse. [...] Revirei meu fraseado, quis falar em coração fiel e sentidas coisas. Poetagem. Mas era o que eu sincero queria — como em fala de livros, o senhor sabe: de bel-ver, bel-fazer e bel-amar. O que uma mocinha assim governa, sem precisão de armas e galopes, guardada macia e fina em sua casa-grande, sorrindo santinha no alto da alpendrada... E ela queria saber tudo de mim. (ROSA, 2001, p. 209).

Sorrindo santinha no alto da alpendrada... E logo depois disso, em diálogo pomposo e exibido com a moça-de-família, Riobaldo começa a falar do seu pai e das terras do seu pai e de si próprio, começa, digamos assim, a se *encomendar* para Otacília e, nesse seu diálogo, já não há mais nenhum rastro do seu aspecto jagunço, mas somente sinais do seu aspecto de fazendeiro, político e de herdeiro promissor. Portanto, dependendo da circunstância, ele se parece e não se parece com os jagunços, pois dependendo do momento, ele muda sua opinião, afinal: “Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo”. (ROSA, 2001, p. 172). E essa lógica movente, incerta, reversível e contraditória lhe permite dizer em verdadeira poetagem: *Diadorim tomou conta de mim*; mas logo em seguida, ao perceber que Otacília é moça de família, comandando santinha de dentro da sua casa-grande, fina e macia, *sem irmãos* e com um pai, Sôr Amadeu, chefiando largo *grandes gados em léguas de alqueires*, Riobaldo, olhando para tudo isso, se indaga, mas frisemos que agora a respeito de Otacília: *E ia gostar de mim?* Lembremos que pouco antes, Riobaldo disse que seu amor por Diadorim era *latifúndio*, no entanto, bem sabemos em qual latifúndio Riobaldo Cerzidor vai ficar empossado: o das terras e das posses que envolvem e dão contexto ou pano de fundo ao seu amor por Otacília.

Que fique bem claro que não queremos dizer que o sentimento de Riobaldo por Diadorim não foi real ou verdadeiro, pois na verdade foi um sentimento profundo na vida de Riobaldo, mas queremos dizer que o aspecto movente e incerto do *GS:V*, sua dimensão polifônica, está muitas vezes a serviço dos interesses *pessoais* e *políticos* do Cerzidor, algumas das características não tão moventes assim em nosso astuto pactário. E com isso queremos afirmar, novamente, que não há inocência nenhuma no monólogo-polifônico do Cerzidor assim como nunca houve inocência nem mesmo no Tatarana e muito menos no Urutu-Branco. O que existe sim é, como dizíamos acima, uma enorme coerência nas escolhas de Riobaldo, pois o que rege o seu destino é o seu comprometimento consigo próprio, leia-se, com o seu inconsciente político ou com a micro-porção que lhe cabe do mesmo, sua classe social: ele é um dono do poder, ou melhor, um patriarca-pactário que enceta um monólogo-polifônico. É por esse motivo que quando ele percebe o latifúndio de Sôr Amadeu ao lado da sua fina filha-de-família guardada na alpendrada da casa-grande, governando santinha, o seu amor latifúndio por Diadorim vacila e ele rápido lembra da sua identidade de classe e dos seus bens, assim como, rápido, engata uma fala revestida de retórica da inocência onde ele surge, frente Otacília, como um jagunço que não é jagunço ou um assassino que não é assassino, e

que só anda assim mesmo com os assassinos, mas que na verdade é homem correto, político e *bem nascido*. O flagremos agora em meio ao seu pavonear-se:

E eu não medi meus alforges: fui contando [para Otacília] que era filho de Seô Selorico Mendes, dono de três possosas fazendas, assistindo na São Gregório. E que não tinha em minhas costas crime nenhum, nem estropelias, mas que somente por cálculos de razoável política era que eu vinha conduzindo aqueles jagunços, para Medeiro Vaz, o bom foro e patente fiel de todos estes Gerais. Aqueles? Diadorim e os outros? Eu era diferente deles. (ROSA, 2001, p. 210).

Eu não tinha em minhas costas crime nenhum, nem estropelias. Curioso, pois, neste ponto da narrativa, quase tudo já aconteceu, de balaços certos na cabeça de uns a estupro coletivos. Mas frisemos que, como fica evidente na citação acima, tudo isso pode ser *rapidamente* esquecido ou então: *negado*. Em sua obra seminal, *The Political Unconscious*, Fredric Jameson estabelece uma diferença que seria vigente desde os primeiros passos do pré-modernismo: a diferença entre ideologia e utopia, ou então, a diferença entre inconsciente político e estética impressionista. Em sua análise do *Lord Jim*, de Joseph Conrad, ele destaca que no plano da linguagem temos uma escrita e uma estética extremamente poética, multiperspectivada e que conduz uma narrativa existencialista que versa sobre o embate entre a coragem e a covardia, no caso, que versa sobre a vida de Jim⁵⁵. No entanto, esse plano narrativo, por Jameson descrito como estético-impressionista, nos levaria a ignorar algo fundamental a respeito de *Lord Jim*: que este romance é, a um só tempo, uma narrativa existencialista que versa sobre a coragem e a covardia, mas também sobre o processo de colonização como empreendido pela Inglaterra. Lord Jim é o protagonista embalado por esta linguagem estético-impressionista e embebido em dramas existencialistas, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de estar com os pés sobre um navio colonialista, ou seja, não deixa de ser um dos responsáveis pela proliferação de um comércio capitalista que vai ser erguido às custas de muita barbárie, exploração e sangue⁵⁶. Analisando a recepção crítica de *Lord Jim*, Jameson se pergunta por que essa dimensão da narrativa foi ignorada pela maioria dos argutos leitores de *Lord Jim* e conclui que isso aconteceu porque, desde o pré-modernismo, os modernistas já estabeleciam uma distância imensa entre a linguagem e as bases materiais que a comportam. Daí a cisão entre inconsciente político e estética impressionista. A estética

⁵⁵ Jameson, 2002, p. 199-201.

⁵⁶ Jameson, 2002, p. 202-203.

impressionista é justamente essa linguagem poeticamente tonificada e multiperspectivada, mas que ao mesmo tempo não deixa de estar plantada em um solo ideológico fundamentalmente comprometido com certa visão e administração do mundo. Em sua leitura de *Lord Jim*, a proposta de Jameson é, basicamente, a seguinte: ao invés de nos embalarmos somente em sua estética impressionista, vendo Jim como protagonista de uma aventura existencialista que versa sobre a coragem e a covardia, consideremos também que Jim é um *lord* e está em cima de um navio mercante movido por energia humana e mineral e cujo único intuito é devastar terras e acumular riquezas, não importando aqui, em absolutamente nada, se o que temos é um filósofo na popa com um olhar marejado de encantos intrincados⁵⁷. Jameson quer que atentemos para a sala das caldeiras, para o ruído dos motores e para a fumaça que polui o ar e o mar. Tudo isso está incluso na aventura de Jim, então por que ignorá-lo? Não é melhor vermos o mundo moderno despido de seu manto de inocência? E quanto aos protagonistas modernos: não é melhor os vermos como figuras dúbias, cindidas entre aquilo que julgam ser e aquilo que são? Nossa proposta com essa tese é a mesma: devemos considerar o lugar dentro do qual Riobaldo Cerzidor se encontra: uma casa-grande. Devemos considerar também que apesar do Cerzidor criar uma narrativa plural, movente, dionisíaca, incerta, reversível e polifônica, essa narrativa não deixa de ser a narrativa de alguém que ascendeu ao status de dono do poder logo após fazer um pacto com o Diabo. A linguagem impressionista que encanta os leitores de *Lord Jim* ao ponto deles não ouvirem o ruído dos motores e não enxergarem o navio mercante que conduz este herói pré-modernista é, nos nossos termos, a dimensão de matéria vertente da narrativa misturadíssima e polimórfica de Riobaldo, ou seja, o aspecto polifônico do monólogo. E assim como queremos chamar a atenção para a casa-grande de onde nos cerze o Cerzidor, queremos também chamar a atenção para o aspecto monológico do monólogo-polifônico, pois nele existe o autoritarismo dos donos do poder, mas também a polifonia modernista de uma linguagem extremamente poética e, em todos os sentidos, estimulante.

Sendo assim, consideremos esta bela frase: *Diadorim tomou conta de mim*. Mas se tivesse realmente tomado, Riobaldo teria seguido um caminho de jaguncismo guerreiro, um caminho épico como o do *Rio* presente no seu nome ou o do Rio São Francisco, que fora atravessado sob os auspícios do Menino. No entanto, o que Riobaldo segue é antes outro caminho, pois ele é, na verdade, de outras extrações, antes um rio baldado, antes alguém do claro Rio

⁵⁷ Jameson, 2002, p. 204-205.

Urucúia e antes de uma Otacília, portanto, antes do mundo moderno atinente a um patriarca-pactário do que de um mundo heróico, jagunço ou épico-pré-moderno⁵⁸. E seguindo um raciocínio meramente lógico, podemos dizer, ou melhor, afirmar que se Riobaldo fosse realmente indiferente às questões ideológicas que regiam o seu mundo, ele não teria, em momento algum, deixado de seguir suas pulsões rumo a Diadorim, mesmo sendo Diadorim um homem, como Riobaldo acreditava que era. Mas o que acontece é que os sentimentos amorosos de Riobaldo relativos a Diadorim são configurados pelo sistema-jagunço que tacha tais sentimentos como inaceitáveis e, com isso, o taxa com a tara da vergonha, daí Riobaldo dizer: “Eu tinha renegado Diadorim, travei o que tive vergonha”. (ROSA, 2001, p. 210). Riobaldo renega Diadorim, pois tem vergonha do sentimento que sente por ele, sendo esta vergonha fruto do seu comprometimento ideológico com certos valores que versam sobre a macheza dos homens, como pregado e perpetrado pelo jaguncismo.

E se Riobaldo não é indiferente aos valores do sistema-jagunço, sistema que vira e mexe despreza, será muito menos aos valores do mundo patriarcal, daí dizer: “Mas eu cacei melhor coragem, e pedi meu destino a Otacília”. (ROSA, 2001, p. 213). Portanto, o destino de Riobaldo, que pouco antes fora de Diadorim, muda de figura e orientação ao se voltar para Otacília. Eis aqui algo *fundamental*, pois Riobaldo é aquele que escolhe Otacília como quem decide mudar o rumo do seu destino: nada de jaguncismo e de heroísmo épico, o que Riobaldo quer é o sossego das terras e da sua classe. Não por acaso, quando ele imagina seu destino ao lado de Otacília, lá no futuro quando ambos estiverem casados e quando Sôr Amadeu o for reconhecer em definitivo, Riobaldo diz que esperaria do Sôr Amadeu: “um buritizal em dote, conforme o uso dos antigos”. (ROSA, 2001, p. 213). Nos perguntemos: quem são estes antigos cujo uso era dar como dote um buritizal? Justamente, os patriarcas de outrora, não raro aficcionados pelo valor simbólico das palmeiras⁵⁹. É por isso que dizemos que o pacto de Riobaldo é com o diabo que vige dentro dele, mas que esse Diabo não é

⁵⁸ Ana Maria Machado diz o seguinte sobre o nome de Riobaldo: “O Nome *Riobaldo* evoca, em primeiro lugar, por sua sonoridade, os Nomes dos brilhantes guerreiros germânicos. Mais que isso, Nome inventado, pois com sua etimologia introduz imediatamente os aspectos de *Rio* e *baldo* (frustrado), marcando as tantas mudanças de curso de um personagem que não se fixa num só caminho e que, em seu permanente fluir, toma o rio por modelo. Como o rio, Riobaldo corre incessantemente. E como o rio Urucúia, ele nunca chega ao mar, frustrado em sua vida de jagunço”. (MACHADO, 1976, p. 60-61)

⁵⁹ Em sua análise de *Buriti*, Luiz Roncari destaca o valor simbólico das palmeiras para a ordem patriarcal, dizendo que entre os grandes senhores de outrora era muito comum “atribuírem a uma grande árvore a força e o vigor da sua ascendência”. (RONCARI, 2013, p. 110). Ao lado disso, ele também diz que “A aristocracia rural brasileira viu nas grandes árvores também outras significações, além daquelas que expressavam a sua altaneria, poder e perpetuidade. Enxergava nelas [...] um esteio simbólico de sustentação da ordem patriarcal, como se vislumbrasse nelas a sua origem e tirasse daí a sua força e determinação”. (RONCARI, 2013, p. 110).

exclusivamente um *Daimon* que o eleva acima dos outros, como os da recepção modernista dizem e enfatizam, mas antes uma ordem social e material à qual ele ascende, em termos de classe, sobre os demais jagunços e prascóvios do sertão. Daí o nome Rio-Baldo... prometia muito, promessas inclusive de fôlego épico, mas que acabou baldado no mundo moderno: *só o prosaico real*. Eis aqui o que queremos dizer com leitor cético e épico-moderno: alguém que segue os ensinamentos de Riobaldo justamente no momento em que ele, ao invés de ficar todo encantado diante das narrativas heróicas de Selorico Mendes, fica logo todo desconfiado e enjoado: “De ouvir meu padrinho contar aquilo, se comprazendo sem singeleza, começava a dar em mim um enjôo. Parecia que ele queria se emprestar a si as façanhas dos jagunços, e que Joca Ramiro estava ali junto de nós, obedecendo mandados, e que a total valentia pertencia a ele, Selorico Mendes. Meu padrinho era antipático. Ficava mais sendo. Eu achava”. (ROSA, 2001, p. 137). Uma leitura cética e épico-moderna é uma leitura que nasce do contraste entre os tempos mágicos e aventureiros e os tempos prosaicos do mundo moderno, uma leitura que, como Riobaldo, se deixa levar pela matéria narrativa épica, mas que também desconfia de tudo e em tudo coloca certo descrédito moderno, Riobaldo: não só um herói épico e grandioso como o *Rio*, mas também um protagonista moderno e meio *Baldo*.

Se aceita a hipótese de leitura, as noções de inconsciente político e de ato simbólico acabam por se harmonizar e por colocar Riobaldo dentro do escopo ideológico atinente ao do mandonismo brasileiro, uma vez que as ações por meio de palavras que Riobaldo Cerzidor empreende não seriam inocentes, ou seja, não seriam destituídas de marcas e interesses ideológicos. Jameson diz:

The only effective liberation from such constraint begins with the recognition that there is nothing that is not social and historical — indeed, that everything is “in the last analysis” political. The assertion of a political unconscious proposes that we undertake just such a final analysis and explore the multiple paths that lead to the unmasking of cultural artifacts as socially symbolic acts. (JAMESON, 2002, p. 5).

Quando desmascaramos os artefatos culturais e os encaramos como atos simbólicos, notamos que, em última análise, tudo é político! A liberação à qual Jameson se refere é, justamente, a liberação de meios interpretativos que são omissos quanto ao caráter *ideológico* presente nas narrativas, entendidas aqui como artefatos culturais que efetivam atos simbólicos dentro do campo social, ou seja, que diante de certa conjuntura contraditória do real

sócio-histórico, aparece propondo uma opinião ou uma resolução para essas contradições. Nesse sentido, o texto literário reproduz em si o contexto real no qual ele surge, selecionando aspectos desse mundo real e transpondo-os para um mundo em miniatura enfeixado pela narrativa em questão. Dentro dessa narrativa vai ser então possível depreendermos, por meio da análise da ideologia da forma, qual é a resolução proposta pelo artefato cultural (no nosso caso, o *GS:V*). Jameson diz:

The symbolic act therefore begins by generating and producing its own context in the same moment of emergence in which it steps back from it, taking its measure with a view toward its own projects of transformation. The whole paradox of what we have here called the subtext may be summed up in' this, that the literary work or cultural object, as though for the first time, brings into being that very situation to which it is also, at one and the same time, a reaction. (JAMESON, 2002, p. 67).

A obra literária reconstitui certo cenário sócio-histórico e reage dentro desse cenário propondo soluções para as contradições inerentes ao mesmo. É por isso que dizemos que o patriarca-pactário é um ato simbólico, pois no ano em que o *GS:V* foi publicado, 1956, todas as contradições, inerentes aos países subdesenvolvidos que são atingidos por ondas eventuais de modernização, estavam na pauta do dia. Em 1956, vivíamos sob o lema do *50 anos em 5*, e o *GS:V*, assim afirmamos, adentra esse debate histórico propondo uma solução que julgamos sóbria e muito acertada, pois ali teremos um personagem que é um dono do poder, mas que está antenado com os passos de um mundo moderno. Como ato simbólico, o *GS:V* afirma a permanência de um tipo muito específico de poder e violência patriarcal que é apto a se desenvolver, proliferar e permanecer mesmo já dentro do moderno sistema-mundial. Este tipo de poder e violência patriarcal é Riobaldo Cerzidor, nosso patriarca-pactário. Jameson:

This interpretive model thus allows us a first specification of the relationship between ideology and cultural texts or artifacts: a specification still conditioned by the limits of the first, narrowly historical or political horizon in which it is made. We may suggest that from this perspective, ideology is not something which informs or invests symbolic production; rather the aesthetic act is itself ideological, and the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right, with the function of inventing imaginary or formal 'solutions' to unresolvable social contradictions. (JAMESON, 2002, p. 64).

O ato simbólico é em si ideológico, ou seja, assume uma posição, por meio dos componentes internos da narrativa, frente ao quadro sócio-histórico existente. Frisemos, ele não faz uma cópia desse quadro sócio-histórico, mas sim produz um novo cenário, no campo do simbólico, onde o cenário real (externo) encontra uma resposta (interna) para as suas contradições. E com o ato simbólico plasmado na figura do patriarca-pactário o que temos é uma resolução para a contradição que surge com o choque de um mundo arcaico com um mundo moderno ou quando um aparato político e sócio-histórico compreendido como autoritarismo estrutural ou mandonismo brasileiro entra em um dos seus processos de assimilação ao mundo moderno, entendido aqui, específica e pontualmente, como o moderno sistema-mundial. Sobre isso, vejamos o que o geógrafo Milton Santos diz sobre os processos de modernização vivenciados pelas cidades brasileiras em suas contínuas etapas de assimilação ao moderno sistema-mundial:

Trata-se pois, em escala mundial, de uma sucessão de modernizações, quer dizer, de períodos da história econômica. Esta noção aparece como fundamental para a compreensão dos impactos das forças de modernização e de suas repercussões sociais, econômicas, políticas e espaciais. A formação e a transformação desses espaços derivados dependem de dois fatores: 1) - o momento da intervenção das primeiras forças externas; 2) - os impactos sucessivos de outras modernizações. O primeiro impacto faz o país ou uma região entrar no sistema mundial; os impactos sucessivos de outras modernizações vêm acrescentar novos dados de origem externa às situações do presente. (SANTOS, 1979, p. 25).

Os impactos das forças de modernização desencadeiam repercussões sociais, econômicas, políticas, espaciais e, acrescentemos, simbólicas ou *formais*. Com isso, acrescentam-se novos dados de origem externa para as situações do tempo presente, tornando assim a área em questão aberta para o que podemos chamar de: os progressos modernos. Sim, exatamente. E agora frisemos o seguinte: Riobaldo, desde quando Tatarana e mesmo antes disso, já é um personagem moderno, isto é, antes enformado por uma perspectiva moderna e, portanto, plural e aberta, do que enformado por uma visão ou perspectiva de mundo *jagunça*, leia-se, reta e decidida. Daí podermos inferir que, como Zé Bebelo, Riobaldo é mais um que desnorteia o sertão. Atentemos, no longo excerto seguinte, para o contraste, estabelecido pelo próprio Riobaldo, entre a sua forma de ver o mundo e a forma dos jagunços:

Baixei, mas fui ponteando opostos. Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados [...] Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado [...] Mas Jõe Bexiguento não se importava. Duro homem jagunço, como ele no cerne era, a idéia dele era curta, não variava. – “Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jagunceio...” – ele falasse. Tudo poitava simples. Então – eu pensei – por que era que eu também não podia ser assim, como o Jõe? Porque, veja o senhor o que eu vi: para o Jõe Bexiguento, no sentir da natureza dele, não reinava mistura nenhuma neste mundo – as coisas eram bem divididas, separadas. – “De Deus? Do demo?” – foi o respondido por ele – “Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta... Quem é que pode ir divulgar o corisco de raio do borro da chuva, no grosso das nuvens altas?” E por aí eu mesmo mais acalmado ri, me ri, ele era engraçado. (ROSA, 2001, p. 237-238).

Fui ponteando opostos, afinal, este mundo é muito misturado; mas Jõe Bexiguento não se importava, duro homem jagunço como ele no cerne era, a ideia dele era curta, não variava. E não variava mesmo, pois os jagunços são o que são. Quanto a Riobaldo, este não só variava o tempo inteiro, ponteando seus múltiplos opostos, como também misturava e movia tudo, daí dizermos que ele é antes moderno do que pré-moderno, o que acaba por estabelecer, assim afirmamos, um dos pontos literariamente *mais altos* do *GS:V*, acreditamos que ainda pouco trabalhado pela crítica, a saber, o contraste de Riobaldo com os jagunços e o consequente desdobramento formal e de contraste entre os mundos e as formas pré-modernas e modernas, ou melhor, entre o gênero épico (como o gênero que enforma as aventuras jagunças) e o gênero romance (como o gênero que enforma a subjetividade problemática de Riobaldo).

Na cena do *Julgamento*, Riobaldo faz algo muito simples, mas que demarca, de forma radical, sua diferença frente aos demais jagunços: “Dei como um passo adiante, levantei mão e estalei dedo, feito menino em escola”. (ROSA, 2001, p. 289). Feito menino em escola. Lembremos que, diferente dos demais, Riobaldo foi para a escola, sabe escrever e sabe falar, sabe ler, mas acima de tudo ele sabe mesmo é como *variar*, o que o diferencia dos que não variam, mas que ficam empossados em suas *ideias curtas*. Notemos como assim podemos dizer que Riobaldo é um personagem moderno que vive entre jagunços pré-modernos e que se desenvolve durante esse processo, saindo da condição de raso jagunço para se tornar Chefe assim que conclui o pacto que o vai filiar com o patriarcalismo brasileiro, ou seja, que o vai filiar com a coletividade de uma determinada classe social cujos preceitos ideológicos

enformam uma parte substancial do *GS:V*, lembrando, o aspecto monológico do monólogo. Jameson:

the need to transcend individualistic categories and modes of interpretation is in many ways the fundamental issue for any doctrine of the political unconscious, of interpretation in terms of the collective or associative. (JAMESON, 2002, p. 53).

Transcender categorias individuais para então nos aproximarmos do inconsciente político por vias de uma filiação com a coletividade. Eis, novamente, nossa terceira hipótese, pois quando afirmamos que o patriarca-pactário é um ato simbólico, queremos, justamente, dizer que Riobaldo é a conjunção de um mundo moderno com um mundo pré-moderno, sendo ele assim a resolução simbólica para os impasses ou contradições do *50 anos em 5* na feita em que funde mandonismo e abertura ao mundo, sendo assim o *GS:V* uma reflexão sobre as questões sócio-históricas do seu tempo e uma ponderação operada no campo do simbólico sobre o destino de uma coletividade ou de uma comunidade. Jameson:

in that sense all literature, no matter how weakly, must be informed by what we have called a political unconscious, that all literature must be read as a symbolic meditation on the destiny of community. (JAMESON, 2002, p. 56).

Uma meditação operada no campo da linguagem ou do simbólico sobre o destino de uma comunidade. Mas nos perguntemos, sobre que comunidade o *GS:V* medita? Medita sobre uma comunidade sertaneja, ou melhor, que habita um sertão que ora encontra-se sob um processo de modernização que vai precipitar certos acontecimentos, encerrando seus laços efetivos com uma etapa pré-moderna e inclinando-se para o estabelecimento de novos laços com um mundo moderno. Nesse sentido, meditar sobre o sertão é meditar sobre o Brasil, mas não só, pois o sertão possui essa *elasticidade semântica* que nos permite encará-lo como um plano espacial figurado ou alegórico, como um mundo ainda arcaico, mas que já adentra um mundo moderno, podendo o sertão ser, assim, a representação simbólica de qualquer área periférica do mundo quando sob uma onda de modernização, o que, no mínimo, aumenta o espectro de referencialidade do *GS:V* e o insere, de forma extremamente relevante enquanto ponderação simbólica, dentro do escopo do moderno sistema-mundial sem abdicar, em momento nenhum, do escopo brasileiro, o que, verdade seja dita e reconhecida, não deixa de ser um feito literário

notável de Rosa. E algo extremamente pertinente no *GS:V* é que a única perspectiva narrativa à qual nós temos acesso, como dizíamos, é a de Riobaldo. Portanto, enxergamos tudo sob o filtro ambíguo-reversível do Cerzidor, logo, enquanto doutores emudecidos, somos como que transpostos para um passado arcaico, jagunço, heróico e pré-moderno, mas nós interagimos com esse mundo através de uma perspectiva moderna, aberta, polifônica. Nesse sentido, a perspectiva narrativa de Riobaldo já é a prova cabal de que o mundo moderno já dominou o sertão, de que os progressos modernos já chegaram e que se fazem presentes tanto graças aos trilhos de trem e aos *Jeeps* quanto graças ao modo de ver e enformar o mundo. Notemos como, assim, podemos dizer que Riobaldo é de outras extrações quando comparado com os jagunços, pois estes são de extrações pré-modernas enquanto Riobaldo é de extração moderna: educado em escola, ponteador de opostos, de valores reversíveis e misturados. A voz narrativa, assim, já plasma por si só a presença e o domínio do moderno sistema-mundial naquelas paragens: Riobaldo, o novo líder.

Mas eis-nos de volta à complexidade de tudo, pois apesar de novo, velho. Uma visão de mundo e uma narrativa extremamente polifônica, mas que em momento nenhum deixou de ser narrada por alguém que está dentro de uma casa-grande que, por sua vez, está dentro de uma fazenda que, por sua vez, está dentro de um latifúndio, portanto, a meditação versa sobre uma coletividade arcaico-moderna, pois que liga o mundo pré-moderno ao moderno, ou seja: o que temos é uma meditação sobre a coletividade atinente a um patriarca-pactário.

3.3 Cenas Contrastantes - A Travessia e Otacília:

A carta de Nhorinhá “que se zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões” (ROSA, 2001, p. 115) até chegar nas mãos de Riobaldo em estado no qual “não podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando” (ROSA, 2001, p. 115) é digressão que antecede o início da cena da *Travessia com o Menino*. Esta, digamos, ante-cena-digressiva, torna explícita uma das recorrências estilísticas do *GS:V*, o estilo das *más devassas no contar*⁶⁰, ou seja, o fato de que no *GS:V* temos *puzzles* riobaldianos: as cenas estão organizadas de forma labiríntica, dispersas na obra como peças desordenadas de um quebra-cabeça onde enredo, espaço e tempo se aproximam e se distanciam, onde a organização dos blocos narrativos são gerenciadas por um dos muitos métodos narrativos de Riobaldo: o mnemônico-digressivo, ou seja, o fato de que Riobaldo narra aquilo que pra ele tem mais pertença ou mais valor emotivo e o fato de que ele articula seus blocos narrativos, que são dispersos e inconexos, através de *pausas digressivas*, nas quais discorre sobre temas variados, dirigindo-se diretamente ao seu ouvinte e interrompendo o fluxo narrativo. Quando a carta, vinda dos recantos do passado, chega nas mãos de Riobaldo, ele já está casado com Otacília e seu sentimento por Nhorinhá já é outro: antes brando ou inexistente. No entanto, apesar do tempo e do espaço que os separam, Riobaldo, ao receber a carta, lembra de Nhorinhá com carinho e volta a gostar dela, novamente, e justo ali naquele instante em que lê a carta. Notemos que isso mostra o quanto a cartografia espaço-temporal do *GS:V* é de ordem emotiva, pois são sentimentos e emoções que aproximam e afastam os personagens, os afetos e os fatos de maior valia no *GS:V*, influenciando, assim, a organização do enredo e a disposição das cenas. Na verdade, podemos mesmo dizer que o enredo do *GS:V* é tão entrançado e labiríntico como é porque Riobaldo tem certos objetivos, certos efeitos que almeja alcançar junto ao seu ouvinte, como, por exemplo, sua ambição de reproduzir, enquanto efeito narrativo, o seu espanto original frente a descoberta da sexualidade de Diadorim: “Diadorim — nu de tudo. E ela [a Mulher] disse: — ‘A Deus dada. Pobrezinha...’ E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu — não contei ao senhor — e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que

⁶⁰ Sobre o narrar sinuoso, labiríntico e meândrico de Riobaldo, Benedito Nunes diz: “Colocado sob suspeita em nome do vivido, o contar, exigindo constante justificação, só pode ser sinuoso. Emenda, desemenda, como um fio que enrola agora para desenrolar depois, enredando-se aqui e desenredando-se além, cordel que se estira e se dobra em voltas e contravoltas de labirinto, o relato de Riobaldo, trama e destrama, descontinua a história, interrompida, salteada, reticente”. (NUNES, 2013, p. 207).

Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa”. (ROSA, 2001, p. 615). A dor não pode mais do que a surpresa... Mas apesar da dor não poder mais do que a surpresa, Riobaldo, um narrador astuto e sagaz, reconhece que o tal método das *más devassas no contar*, tem lá a sua dificuldade: “Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado” (ROSA, 2001, p. 116), no entanto, é assim que ele conta, pois:

Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto [...] Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. (ROSA, 2001, p. 115).

Cada experiência que eu tive, vejo que eu era como se fosse uma pessoa diferente, sucedido desgovernado. Mas apesar de se ver como uma pessoa diferente em cada uma das suas experiências do passado, será que ele narra essas experiências, singulares e algo imiscíveis, como se fossem um *sucedido desgovernado*? Nem tanto, pois o seu método narrativo é antes um arquitetado mnemônico-digressivo, onde aquilo que é importante para Riobaldo é selecionado, visitado, revisitado e ultrapassado: *assim eu acho, assim é que eu conto*. Sendo assim, podemos dizer que, na matéria narrativa, não temos exclusivamente um sucedido desgovernado, mas antes um projeto narrativo dúbio onde até a confusão, a mistura e o entrançado podem ser lidos como estratégicos, portanto, como se fossem retoricamente concebidos e ministrados, daí o estratagema narrativo a respeito da exposição da verdadeira sexualidade de Diadorim ter sido concebido e conduzido como o foi, cheio de postergações e múltiplas voltas, mas tudo isso para que, ao fim, fosse mais efetivo.

Defendemos que quando, enquanto leitores, nos encontramos diante dos *puzzles* de Riobaldo, de configuração mnemônico-digressiva, nos cabe, sejamos leitor ou pesquisador, pinçar *cenias contrastantes*, cenias intratextuais que se interiluminam e que revelam elos outros que concertam o monólogo-polifônico do patriarca-pactário, conferindo-lhe sua estrutura complexa e inconfundível. Evidentemente, essas cenias contrastantes nunca estão alinhavadas, dispostas uma logo depois da outra, mas estão antes como que dispersas no tabuleiro do espaço-tempo-enredo da matéria vertente e polimórfica, isto é, da matéria narrada. O que as conecta, podemos dizer, são outros elos, são os *elos de contrastes*. Duas cenias distantes uma

da outra, portanto, mas que dialogam e contrastam. Essas cenas, como a carta de Nhorinhá, podem vir de um lugar ou de um tempo distante, mas quando encontram o seu destino acabam por despertar ou enredar enredos, ações, sentimentos ou reflexões: desencadeiam encontros e, no rastro desses encontros, acontecimentos narrativos.

Propomos utilizar essa característica narrativa que é inerente ao *GS:V* como método de análise, pois quando aproximamos essas cenas o que vemos são questões valiosas sobre a natureza de Riobaldo e sobre a matéria do *GS:V* adquirindo formas e contornos mais evidentes e palpáveis, tornando, com isso, formalmente viável o contraste que queremos enfatizar, lembrando: entre o gênero épico (epopéia) e o romance (romance modernista). O método das cenas contrastantes e que visam elos de contrastes, consiste, portanto, no seguinte: escolher, dentre as muitas cenas labirínticas do *GS:V*, duas cenas aparentemente desconexas, estabelecendo entre elas um elo de contraste onde o que se contrasta são os gêneros épico e romanesco, tornando assim mais evidente e palpável o caráter de épica moderna do *GS:V*. Portanto, utilizaremos esse método para contrastar duas cenas específicas, a *Travessia com o Menino* e *Otacília na Alpendrada*, resumindo: A Travessia e Otacília.

3.3. A Travessia

Logo após o adendo narrativo-digressivo sobre a carta de Nhorinhá, Riobaldo inicia o relato, propriamente dito, sobre a *Travessia*. Essa é a cena mais elevada do *GS:V*, mais eloquente, grandiosa e, podemos dizer, épica. Não por acaso, nela seremos apresentados para o verdadeiro herói do *GS:V*, quer dizer, heroína, ou melhor e mais precisamente ainda, heroína épico-moderna: Diadorim⁶¹. Não por acaso também, nela não vai ser o balancê entre covardia e medo, características profundas e marcantes dos protagonistas modernos e, especialmente, de Riobaldo, que será a tônica do relato, mas sim a coragem exemplar e imutável de Diadorim, coragem esta que ao fim do relato vai forrar o mundo interior de Riobaldo, que é turvo e problemático, com uma certeza e um valor claro a respeito da vida: a necessidade de ter coragem. Moretti diz que é o gênero épico o responsável pela fome de tudo abarcar, de dar conta do mundo em toda a sua amplitude, ainda que esta seja algo vertiginosa, ainda que esta seja aberta e plural, como a amplitude expansiva presente no moderno sistema-mundial. E o dito por Moretti se alinha apropriadamente ao tom grandioso, ambicioso e grandiloquente da cena da *Travessia*. Riobaldo:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder [...] Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas. (ROSA, 2001, p. 116).

Como dizíamos no início da tese, Riobaldo quer falar mesmo é sobre coisas importantes e vertentes que estão presentes em um grande sertão cuja aurora, como perceberemos, é o encontro com o Menino e a travessia do rio São Francisco, o maior rio de todos. Um grande sertão, ou seja, um espaço que vai servir como o palco épico onde certo passado heróico será eleito como uma lenda fundante. Sobre o gênero épico, Bakhtin diz: “o objeto da epopeia é o passado épico nacional [...] a fonte da epopeia é uma lenda nacional”. (BAKHTIN, 2019, p. 77). Dentro dessa linha de raciocínio, podemos concordar com a tese de Willi Bolle, a saber: a de que o *GS:V* narra, de forma criptografada, a história da formação do Brasil, uma formação

⁶¹ Cavalcanti Proença (1958), Leonardo Arroyo (1984), Walnice Galvão (1998), Elizabeth Hazin (2000) e Benedito Nunes (2013) designam Diadorim como uma emulação da donzela guerreira das epopeias medievais. Sobre esta característica, Benedito Nunes diz que Diadorim é a “mulher combatente em trajes masculinos — êmula das heroínas medievais dos Romanceiros e epopeias de Cavalaria”. (NUNES, 2013, p. 158-9).

pautada na violência do banditismo e no controle dos donos do poder. Concordamos com os dois, mas só parcialmente. E frisemos que esse é, justamente, um dos argumentos mais relevantes para a compreensão da nossa tese: Riobaldo não narra só uma história criptografada da formação do Brasil através de uma lenda nacional fundante, mas sim esta história criptografada ao lado da história, afirmada e reafirmada, dada e clara, da assimilação do sertão ao mundo compreendido como moderno sistema-mundial, no qual ele mesmo, Riobaldo, será uma das pontes principais. O sertão sai de uma época pré-moderna e entra em uma época moderna através da sua assimilação ao moderno sistema-mundial e isso está formal e composicionalmente configurado no *GS:V* por meio da polarização estilística e contrastiva dos gêneros épico e romanesco, eis o cerne argumentativo desta tese.

Nesse sentido, a lenda fundante de um banditismo heróico, seria, portanto, não só da ordem da *formação* nacional, mas também da ordem da *assimilação* ao sistema-mundial, em outras palavras, não só de ordem histórica e diacrônica, mas também de ordem geopolítica e sincrônica, pois algo ocorrido dentro dos limites históricos e formativos de um país, como já nos mostrou Bolle, mas que é também, ao mesmo tempo, precipitado e configurado pelas particularidades de um moderno sistema-mundial quando este espraia-se no mundo, ou seja, quando este se expande e assimila uma porção periférica e que ainda se encontra fora ou distante dos parâmetros configurativos do sistema-mundial. Gustavo Barroso, Maria Isaura Pereira de Queiróz, Fernand Braudel, Eric Hobsbawm e Immanuel Wallerstein, autores muito diferentes uns dos outros, nacional e cronologicamente afastados que, no entanto, concordam em um mesmo ponto: o banditismo, para todos estes autores, é o fenômeno histórico mais *mundial* que existe⁶². Mais regular, mais presente, mais uniforme. É um fenômeno disperso e múltiplo, ocorrido em uma multiplicidade de espaços, em uma multiplicidade de tempos, pois é um fenômeno que se repete conforme as condições materiais que o fomentam se repetem. Seja Inglaterra, França, Espanha, Alemanha, Itália, EUA ou Brasil, em todos esses lugares foram condições sócio-materiais e geopolíticas, coincidentes em muitos pontos com as palavras e definições de Riobaldo sobre o sertão, que fomentaram a eclosão do banditismo, uma ordem social que grassa sempre em paragens distantes dos centros urbanos e civilizados

⁶² Barroso (1917); Queiroz (1976); Braudel (1999); Hobsbawm (1959); Wallerstein (2011).

ou em áreas fronteiriças⁶³, justamente naqueles locais que estão, como diz Riobaldo: “arredado do arrocho de autoridade”. (ROSA, 2001, p. 24).

Nesse sentido, Immanuel Wallerstein analisa o banditismo como um fenômeno inerente ao moderno sistema-mundial, grassando justamente nas áreas que se encontram nas periferias desse sistema, ou melhor, onde esse sistema, com suas instituições, ainda se mostra fraco e incipiente. Mas o banditismo ocorreria, e aqui está algo muito importante para a nossa tese, não como uma *negação* desse sistema-mundial, mas antes como um processo de *ajuste* ao mesmo, portanto, como um dos passos que favorecem a efetivação da *assimilação* da área ainda periférica ao sistema-mundial. Afinal, para Wallerstein, o banditismo é sempre capitaneado pela nobreza local que fora “squeezed out by the economic upheaval”. (WALLERSTEIN, 2011a, p. 143). Essa nobreza converte vagabundos em mercenários que irão atuar e guerrear a fim de estabelecer um novo domínio de poder encabeçado por uma autoridade local que há de se impor frente aos demais concorrentes, mas tal poder, frisemos, não vai se colocar em desacordo com o estado moderno, mas antes “within the framework of the modern state”. (WALLERSTEIN, 2011a, p. 143). Para Wallerstein:

It would hence be a serious error to see banditry as a form of traditional feudal opposition to state authority. It was the consequence of the inadequate growth of state authority, the inability of the state to compensate for the dislocations caused by the economic and social turbulence, the unwillingness of the state to ensure some greater equalization of distribution in times of inflation, population growth, and food shortages. Banditry was in this sense created by the state itself. (WALLERSTEIN, 2011a, p. 143).

É por esse motivo que propomos deslocamentos nas proposições apontadas por Bolle e por Bakhtin, pois Bolle fala em formação do Brasil, mas nós falamos em *formação* do Brasil e *assimilação* do sertão ao moderno sistema-mundial, resumindo: Riobaldo diz não reconhecer a autoridade do Jazevedão (polícia local) ou a valia bandida de Hermógenes (política local),

⁶³ Ao falar sobre o banditismo, Fernand Braudel frisa, justamente, as características espaciais e, podemos dizer, geopolíticas que viabilizaram as recorrentes eclosões do banditismo. Citemos na íntegra o trecho onde Braudel expõe essa ideia: “Enemies of power, bandits usually lurked in zones where state authority was weak: in the mountains where troops could not attack them and where the government had no rights; often in frontier zones, along the Dalmatian highlands between Venice and Turkey; in the vast frontier region of Hungary, one of the major haunts of bandits in the sixteenth century; 1511 in Catalonia, in the Pyrenees near the French border; in Messina, a frontier too in the sense that Messina, being a free city, was a refuge; around Beneventum, a papal enclave in the Kingdom of Naples, for by moving from one zone of jurisdiction to another, one could foil one's pursuers; between the papal states and Tuscany; between Milan and Venice; between Venice and the hereditary possessions of the archdukes. All these border lands offered ideal conditions (in a later age and without such bloodthirsty intentions, Voltaire made the same use of Ferney). It was possible of course for states to make mutual pacts but such agreements were usually short-lived”. (BRAUDEL, 1999, p. 746).

mas diz sim ao sistema judicial moderno, diz sim para a presença comercial dos estrangeiros no sertão e ao progresso moderno advindo com os trilhos do trem. Consideremos a relação de Riobaldo com Zé Bebelo, mas também de Zé Bebelo com Riobaldo, pois ao lado de um ser o professor do outro, o que mais podemos dizer? No mínimo, que ambos se admiram, ou seja: o futuro político da capital admira e respeita o futuro mandão do sertão, digamos então que eles estão em conluio nesse processo de formação nacional e assimilação internacional, com um deles falando, o tempo inteiro, em Brasil (Zé Bebelo) enquanto o outro fala, também o tempo inteiro, em sertão (Riobaldo). O político da capital com o seu processo de formação nacional, mas também o mandão do sertão com o seu processo de assimilação e conservação do sertão. Não nos esqueçamos de que Riobaldo já desfruta dos ditos progressos modernos, como dizíamos acima, mas, ao mesmo tempo, mantém os seus homens sob um regime vizinho do jaguncismo, ou melhor: Riobaldo e os seus se encontram em paz e sossego, mas estão com as armas e os ânimos prontos para propor combates, quer dizer, combates não, pois esse não é o estilo da chefia de Riobaldo, mas antes prontos para propor *tiroteios em paz* para assim conservar o *fazendão de Deus* onde as *ordens* são sempre *cordiais*. É que o estilo de chefia de Riobaldo é da ordem do patriarca-pactário, moderno na fachada ou no primeiro plano discursivo, mas conservador no interior ou no plano de fundo composicional.

Mikhail Bakhtin diz que a epopeia narra uma lenda nacional fundante que está presente em um passado remoto e perfeito, concordamos, mas em uma épica moderna, leia-se, quando o gênero epopeia está tentando ter vida e forma em um mundo moderno, já temos algo diferente: não uma lenda nacional presente em um passado distante e restrito àquela nação específica, mas sim um acontecimento a um só tempo histórico e geopolítico que é apto a configurar esteticamente um dos momentos de formação nacional e também de assimilação regional ao moderno sistema-mundial. Ou seja: é da perspectiva daqueles lugares distantes dos centros civilizados e ainda fora do domínio do moderno sistema-mundial que conseguimos encontrar as condições ideais para emularmos em micro-escala a assimilação problemática de uma região ao sistema-mundial. Grassa nessa área periférica, como dizíamos, um regime de desenvolvimento não combinado ou um regime de não-contemporaneidade, onde as formas arcaicas convivem com as formas modernas. E é dentro desse cenário, então convulsionado por mais uma onda de modernização, que a épica moderna surge.

Nossa proposta, que segue de perto a teoria de Moretti, é dar um não para a noção *exclusiva* de história e um sim para a noção *complementar* de geopolítica; um não para a

diacronia *exclusiva* e um sim para a sincronia *complementar*; um não para o tempo *exclusivo* e um sim para *um espaço inclusivo*. O que surge com isso? Surge o seguinte: o decolar do sistema-mundial, como nos diz Wallerstein, ocorreu no início do século XVI e consistiu, basicamente, na saída de um sistema pré-estatal ou pré-moderno e na entrada em um sistema estatal ou moderno. É por isso que estamos dizendo um não para a história nacional e um sim para a geopolítica mundial, afinal, ainda que distantes no espaço e no tempo, a formação do sistema-mundial no continente Europeu de inícios do século XVI como que envia uma carta cuja linguagem é em muitos aspectos condizente com as condições de assimilação do sertão ao mundo moderno que, como já explicamos acima, também sai de um sistema pré-moderno e entra em um sistema moderno. E não trata-se só de história, trata-se também de geopolítica, pois não é que, diacronicamente, o sertão vá desenvolvendo os meios materiais para ir se inserindo em um mundo moderno, pois na verdade o que ocorre é que existe uma presença pessoal (Assis Wababa e Emílio Vupes), institucional (escola do Curralinho), ideológica (os desnorteadores: Riobaldo e Zé Bebelo) e material (os trilhos do trem) que vão inserindo no sertão um salto, digamos que no estilo “50 anos em 5”, de um sertão pré-moderno para um sertão moderno. Com isso, em uma zona da periferia do sistema-mundial, temos a reprodução *in loco* da materialidade própria ao fomento de uma épica moderna, gênero literário que surge nas semiperiferias não-contemporâneas do moderno sistema-mundial. Não por acaso, a épica moderna, como analisada por Moretti, começa com o *Fausto*, em uma época onde a Alemanha, ainda dividida e não-contemporânea, se via em frente a um intenso processo de modernização, de progresso; e não por acaso também, a análise de Moretti termina em *Cem Anos de Solidão*, marco da literatura latino-americana encenada em uma área semiperiférica e não-contemporânea, Macondo, justamente quando esta área está sendo assimilada (ou invadida) pelos, como diria Riobaldo, progressos modernos que, diga-se de passagem, chegam em Macondo revestidas de uma aparência inocente, por meio de curiosidades e pirotecnias ciganas, pianolas e danças italianas, mas que encerram com cem anos de miséria e solidão, relegando os tempos árcades e algo perfeitos ao definhamento junto a uma palmeira solitária.

Mas voltemos ao *GS:V*, dizendo que ao invés do sentido de Willi Bolle, elegemos antes o sentido apontado pelo próprio Riobaldo, que, frisemos, em *momento nenhum* fala em Brasil, mas sim, o tempo inteiro, em sertão. Igualmente, ao invés do sentido nacional apontado por Bakhtin, elegemos o sentido sistêmico-mundial apontado por Moretti, uma vez que para

Moretti a forma épica quando praticada no mundo moderno conta a história de uma nação, sim, mas sempre *dentro* do contexto mais amplo e algo estonteante do sistema-mundial, pois a noção de totalidade épica do mundo, em uma época já moderna, implica sempre em um além fronteiras nacionais⁶⁴. Uma mudança de foco, portanto, é o que, por meio de Moretti e Wallerstein, apontamos: uma épica moderna não está comprometida com a narrativa de formação de uma nacionalidade ou de fortificação do sentimento de identidade de um estado-nação, mas sim com o situar certo país nuclearmente não-contemporâneo dentro do quadro de um sistema-mundial desnivelado que ora avança seus domínios sobre tal país, digamos assim: que ora apreende por meio de seus trilhos modernos tais paragens. Dentro desse quadro, o banditismo rosiano, no caso o jaguncismo com seu código-jagunço, não deve ser visto como um fenômeno estritamente nacional, mas antes como algo fomentado desde longuíssima data e cujos pontos de eclosões são produzidos e fomentados em acordo com os próprios desdobramentos do sistema-mundial. Como Wallerstein diz: “Banditry was a symptom of the dislocations caused by the tremendous economic reallocations resulting from the creation of a European world-economy”. (WALLERSTEIN, 2011a, p. 143). E com esse argumento, ele justifica por que houve uma proliferação desses fenômenos sociais justamente quando o sistema-mundial decolou no mundo moderno, nos séculos XVI e XVII, afinal, esse sistema, ao se estender mundo afora, criou focos ou centros de riqueza assim como focos ou periferias de pobreza, criou focos ou centros de civilização assim como focos ou periferias incivilizadas. Nas zonas que estavam distantes dos centros ou fora do sistema-mundial, a violência e a miséria frutificaram e com isso surgiu a necessidade de uma disputa local pelo poder. Os que alcançaram o poder, estabeleceram, autoritariamente, certa harmonia, ou seja, encerravam com a guerra bandida e convertiam a área antes em guerra em uma área produtiva e apta a ser inserida no comércio, fornecendo, normalmente, as matérias primárias que esse comércio necessitava, como, no caso do *GS:V*, a carne e demais derivados do gado⁶⁵.

⁶⁴ Para Moretti, *Fausto*, *Ulysses*, *Cem Anos de Solidão* e as demais obras da épica moderna são todos textos mundiais, pois o seu escopo geográfico e espacial não se limitam ao âmbito nacional, mas antes visam o mundo, como ele nos diz: “they are all world texts, whose geographical frame of reference is no longer the nation-state, but a broader entity — a continent, or the world-system as a whole”. (MORETTI, 1996, p. 50).

⁶⁵ Galvão faz um ótimo estudo sobre a presença do gado no sertão do *GS:V*, mostrando como sua presença não é incipiente, mas antes constituinte das malhas narrativas do *GS:V*. Galvão diz: “O boi é presença marcante no *Grande Sertão: Veredas*. É o mundo da pecuária extensiva que ali está representado, como substrato material de existência; por isso, raramente em primeiro plano, mas formando a continuidade do espaço e fechando o seu horizonte, impregnando a linguagem desde os incidentes narrativos até a imagética”. (GALVÃO, 1972, p. 27). Ao lado disso, Galvão também frisa algo importante para os nossos argumentos, pois ela diz que “A ocupação do sertão pelo gado é um episódio da expansão do capital [...] A lógica do capital determinou que as melhores terras [...] fossem reservadas para a lavoura de cana [...] Mas, para que a produção do açúcar fosse possível, era preciso

Daí dizermos ser o fenômeno do banditismo de ordem mundial, pois inerente ao processo de composição e aos processos de expansão desta ordem. E daí dizermos ser o *GS:V* uma épica moderna, ou melhor, ser uma das épicas modernas mais perfeitas do século XX, pois sendo o sertão de Riobaldo um *locus* pré-moderno habitado por bandidos heróicos e patriarcas algo medievais e pré-estatais, como Joca Ramiro e Medeiro Vaz, este mesmo sertão acaba sendo um dos melhores lugares do mundo para servir de palco sócio-material (externo) para a enformação estética (interna) de uma épica moderna que emule, já não só histórica, mas também geopoliticamente, as condições de surgimento e de ressurgimento do moderno sistema-mundial, portanto, frisemos, surgimento do sistema-mundial, mas *não* em sua origem diacrônica, como na Europa do século XVI, mas antes *em uma* das suas origens *sincrônicas*, pois propiciadas pelo avanço desnivelado e desnivelante do sistema-mundial rumo às áreas ainda incipientemente conectadas a esse sistema. Ou seja: não estamos falando de formação do Brasil, que é um empreendimento antes de Zé Bebelo, mas sim do empreendimento de Riobaldo que é o da assimilação do *sertão* ao moderno sistema-mundial, onde Riobaldo, com sua ideologia fundamentalmente movente, misturada, reversível, aberta e polifônica é não só um representante máximo como também, frisemos, a própria presença ideológica deste mundo moderno que é antes relativista do que reto, antes afeito ao *lorotal* do que ao *fim fatal*.

Riobaldo: um jagunço rústico, como queria Simões, ou um mandão refinado, como nós queremos? Nossa resposta: um patriarca-pactário, pois ele é a versão literária, mais do que sofisticada, de um mandão refinado. Voltando ao banditismo, Fernand Braudel, após citar inúmeros momentos de eclosão deste regime social no Mediterrâneo, diz que é possível imaginar um livro imenso sobre o banditismo, mas diz que esse livro teria uma multiplicidade de capítulos desconexos, pois o banditismo teria essa característica peculiar de como que *pipocar* em momentos e espaços muito distintos e, o que tornaria o fenômeno ainda mais complexo e multifacetado, de se estender história afora, rompendo os limites já amplos do Mediterrâneo e se espraiando pelo mundo moderno. Diante disso, Braudel se pergunta se existe algo em comum entre todos esses instantes e diz:

garantir a subsistência de todas as pessoas envolvidas no processo produtivo e em sua comercialização: e essa é a razão da criação de gado [...] De um lado, portanto, havia necessidade de alimento e de força de trabalho; de outro, havia terra sobrando, embora terra não economicamente aproveitável para o empreendimento principal, que era o açúcar. Esses são os determinantes da expansão da pecuária no sertão”. (GALVÃO, 1972, p. 30-31).

To answer yes, as I intend to do, means being willing to see correlations, regular patterns and general trends where at first sight there appears only incoherence, anarchy, a series of unrelated happenings. (BRAUDEL, 1972, p. 737).

E após aceitar a tarefa de procurar padrões de regularidade nas eclosões do banditismo, ele conclui que “it was a continuous spectacle, a 'structure' of the times”. (BRAUDEL, 1972, p. 742). Como podemos perceber, nas palavras de Braudel temos a definição do banditismo como *uma estrutura dos tempos*. E ele mesmo não deixa de citar como esta “social war, a never ending, 'hydra-headed' conflict” (BRAUDEL, 1972, p. 750) ocorreu no Brasil:

In Brazil at the beginning of the nineteenth century, bandits were the henchmen, the cabras, of wealthy landowners, all threatened to some extent by modern development and obliged to defend themselves. (BRAUDEL, 1972, p. 751).

Outro autor que compartilha da visão de ser o banditismo uma estrutura dos tempos é Eric Hobsbawm, ele diz: “the societies and situations in which social banditry arises are very similar”. (HOBSBAWM, 1959, p. 15). E mais à frente, complementa: “The fundamental pattern of banditry, as I have tried to sketch it here, is almost universally found in certain conditions”. (HOBSBAWM, 1959, p. 23). Universalmente encontrado em certas condições, novamente, portanto, portando-se como uma estrutura dos tempos ou, como diria Wallerstein, como uma estrutura inerente aos limites materiais do sistema-mundial. E saindo de referências afins a pensadores do continente Europeu ou norte-americano e vindo para o Brasil, temos Gustavo Barroso que, em seu inestimável livro de 1917, anterior, portanto, ao fenômeno Lampião no sertão, dizia já o seguinte sobre o banditismo:

Os bandidos não são produtos exclusivos das terras brasileiras de nordeste. Em todos os povos têm existido com denominações diversas [...] Necessário, portanto [...] esgaravatar a existência vagabunda do selvagem e rastrear os filhos pelos pais até o outro lado do oceano. (BARROSO, 1917, p. 17).

Portanto, afirmaremos o seguinte: ao dizer que o *GS:V* conta a história criptografada da formação do Brasil, Bolle não compra a intenção épico-grandiloquente de Riobaldo, mas antes situa o *GS:V* dentro do território brasileiro, em um sertão situado, o que, admitamos, não deixa de ser uma possibilidade de leitura extremamente viável, especialmente se considerarmos a perspectiva de Zé Bebelo e que o sertão *real* está geograficamente situado no

Brasil. Mas ao fazermos isso, perdemos dois aspectos do *GS:V* que não podemos perder: 1. O caráter espacial e geopolítico que esta obra escancara; 2. A dimensão estética e cuidadosamente trabalhada por Rosa via Riobaldo, onde o que há é um *não* situado e grande sertão que é do tamanho do mundo e ubíquo, caracterizado, além disso, por estar arredado do arrocho de autoridade e ponteados por criminalidades bárbaras, onde até Deus, se vier, tem que vir armado. Propomos não abrir mão da perspectiva geopolítica e comprar a hipótese erigida por Riobaldo, pois o que nos interessa aqui é a dimensão sincrônico-espacial do *GS:V* assim como a intenção e a perspectiva de Riobaldo, nosso *narrador* e *patriarca-pactário*, portanto, a única perspectiva literária criada para coordenar e orientar o nosso olhar para o mundo narrado⁶⁶. E ao propormos isso, notamos que as definições atribuídas por Riobaldo ao sertão são antes afins à descrição de uma possível estrutura dos tempos, algo que não está plantado em um lugar específico, mas que se encontra antes como que em trânsito, podendo, inclusive, ocorrer no interior do homem: “Sertão: é dentro da gente”. (ROSA, 2001, p. 325).

E dito isso, podemos então concluir, desde já, que Riobaldo não deixa de ser exatamente como o seu pai, Selorico Mendes, ou seja, alguém que ao contar histórias de jagunços guerreando no passado, os exalta e os eleva a uma categoria de heróis, como dizíamos acima. E não é por acaso que a leitura dos *Doze Pares de França*, épica medieval de cavalaria, era comum no sertão real brasileiro e no ficcional de Rosa, como atesta a leitura de Cavalcanti Proença⁶⁷, pois ainda que as condições do sertão não fossem em tudo coincidentes com as circunstâncias medievais, o fato é que em ambas havia guerras entre bandos que disputavam o poder e que eram chefiados por figuras da nobreza, leia-se: ricos e possuidores de terras. Um mesmo imaginário de origem épico-medieval, portanto, serve de pano de fundo narrativo para a consolidação do relato de Selorico a Riobaldo e de Riobaldo ao doutor emudecido. Por que este imaginário se mostrou funcional e atraente a ambos? Porque o banditismo não deixa de

⁶⁶ Wayne Booth destaca não só a influência que um narrador consegue exercer sobre um leitor, mas também a influência que as emoções e os valores desse narrador conseguem exercer sobre o condicionamento da simpatia desse leitor e a configuração do seu entendimento: “If granting or withholding the privilege of being the central observer can control emotional distance, it can be equally effective in controlling the reader's intellectual path — often, of course, with accompanying emotional effect. Many stories require confusion in the reader, and the most effective way to achieve it is to use an observer who is himself confused”. (BOOTH, 1983, p. 284).

⁶⁷ Em seu livro *Trilhas do Grande Sertão*, Cavalcanti Proença ressalta a influência que as epopeias medievais tiveram na fatura do *GS:V* e do personagem Riobaldo: “Pois bem, esse Riobaldo é uma estilização da imagem convencional que o povo estabeleceu para seus heróis [...] o tipo cavaleiresco de Riobaldo [...] Cangaceiro cortês, se não se repelem os vocábulos, Riobaldo não comete barbaridades, não consegue cometê-las, apesar da tentação de fazê-lo [...] Riobaldo não tolera a deslealdade e os desleais lhe são inimigos de morte, os ‘judas’. Muito folcloricamente, procura o equilíbrio social e tem rasgos de bandido romântico, favorecendo com esmola grande a mulher que dá à luz no casebre miserável”. (PROENÇA, 1958, p. 15-16).

ser uma estrutura dos tempos, um fenômeno mundial cujas origens devem ser esgaravataadas dos filhos aos pais e desses até chegarmos ao outro lado do oceano, justamente lá onde o sistema-mundial viça e de onde veio, içado por ventos marítimos, para as áreas costeiras do Brasil e, incipientemente, para os seus interiores então carentes da presença institucional como já presente nos litorais.

É imbuído desses valores e dessas heranças que Riobaldo narra a história da assimilação do sertão ao sistema-mundial por meio do apaziguamento do jaguncismo e da retomada de certo estado de ordem naquelas paragens, ordem que ele, fazendeiro e latifundiário contrário, ao menos retoricamente, à boa parte das barbáries jagunças, contribui para implementar e perpetuar. E acima de tudo, é imbuído desses valores imaginários de herança medieval que ele apreende, dentre os brabos jagunços, aquela que há de ser a grande personagem da sua narrativa: Diadorim, a heroína épica e donzela guerreira.

Voltemos então ao encontro com o Menino, analisando a cena da *Travessia*. Riobaldo vê o Menino pitando cigarro e sente por esse, desde o início, um forte desejo de companhia. Ele quer ficar próximo do Menino que é belo, que tem uma voz clara, que veste-se com roupas muito melhores que as dele e que o convida para descerem, juntos, o rio. Riobaldo, sob influência desse encanto, aceita: “Sentei lá dentro, de pinto em ovo”. (ROSA, 2001, p. 119). Temos então uma canoa que balança no estado do rio, que desconversa, e conforme balança vai conferindo a Riobaldo um aumentante receio. Dentro da canoa, temos Riobaldo no meio, o Menino na sua frente, localizado em um dos extremos da canoa e, no outro extremo, um garoto barranqueiro, o responsável por remar. Riobaldo, desde esse momento e em termos de configuração do espaço literário, já é o expectador de uma cena ou aventura épica que vai ser guiada por um trabalhador (o barranqueiro) e por uma figura heróica (o Menino): Riobaldo no meio da canoa, de pinto em ovo; Riobaldo nos andares de cima da Casa, lá no sobrado; e os outros? Os outros lá, no meio do redemunho.

Os três, então, vão descendo um rio menor, o de-Janeiro, até chegarem no do-Chico, no caso, o Rio São Francisco. Este é descrito como sendo algo imenso, aquilo que de maior Riobaldo viu em toda a sua vida: “o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia”. (ROSA, 2001, p. 122). Na cena, os olhos verdes do Menino são plasticamente coextensivos com o verde do rio e da natureza que é o entorno dessa *Travessia* e que conotam a imensidade bela e profunda de tudo. O Menino ensina a Riobaldo a beleza do mundo natural, a apreciar a grandiosidade da vida, mas também ensina algo fundamental para

Riobaldo: ensina esse a ter coragem: “Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...”. (ROSA, 2001, p. 124-125). Ante a enormidade do Rio, aquele que comanda a canoa, o Menino-Diadorim, ordena ao remador: “Atravessa!”. (ROSA, 2001, p. 121). Riobaldo acompanha a travessia e diante desse e de vários outros exemplos do distinto quilate da personalidade do Menino-Diadorim, se pergunta: “Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo?”. (ROSA, 2001, p. 125). E depois pergunta ao doutor emudecido: “O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?”. (ROSA, 2001, p. 126). E ao fim da cena, diz ao doutor: “Agora, pelo jeito de ficar calado alto, eu vejo que o senhor me divulga”. (ROSA, 2001, p. 126).

A partir dessa cena já podemos afirmar que Diadorim, como Riobaldo não se cansa de repetir, vai se tornar uma espécie de força guia da sua vida e destino. Riobaldo é aquele que segue Diadorim e que faz a sua vontade, pois envolto *naquela amizade mandante*. Nesse sentido, a *Travessia* do rio São Francisco é uma das cenas que podem resumir o livro inteiro, no sentido de ser uma cena em escala fractal menor, isto é, onde componentes fundamentais do *GS:V* se encontram ali comprimidos e representados. Mas, para sermos mais específicos e fiéis ao *GS:V*, temos que admitir que na verdade essa cena versa *especialmente e condensadamente* sobre *alguns* aspectos presentes no livro inteiro: coragem, covardia, medo, travessia e, acima de tudo, sobre a influência determinante de Diadorim na vida de Riobaldo. Portanto, coloquemos assim: essa cena é uma cena fractal em relação ao domínio ou conjunto semântico que podemos designar como o *fractal épico da coragem mandante*, que há de reaparecer em outros momentos do *GS:V*, afinal, é Diadorim com sua coragem que não treme e com sua personalidade imutável e já decidida e formada desde quando Menino quem vai *carregar* o espectador medroso, covarde e de vacilante ânimo que é Riobaldo. Frisemos isso: nosso protagonista é um personagem atravessado por dúvidas e, não raro, em relação de desassossego consigo e com o mundo; um protagonista moderno e, portanto, pouco afeito a ações épicas ou heróicas, mas que, no entanto, vai ser carregado pela coragem de uma heroína épica: Diadorim, tomou conta de mim.

A coragem de Diadorim é Deus ou do Demo? Independentemente disso, uma coragem que guia o transido de dúvidas e medo e diz: *atravessa*. Essa é justamente a tese principal de Moretti sobre o *Fausto* e sobre a épica moderna: Fausto é um personagem moderno, leia-se, humano, demasiadamente humano, cheio de dúvidas, em desacerto consigo e atravessado por

conflitos existenciais, afinal, como seria possível estarmos em um mundo moderno e colocarmos um personagem que não emulasse a mobilidade anímica desse mesmo mundo? Fausto emula a dubiedade toda desse mundo, na nossa opinião não tanto quanto um Hamlet (Shakespeare) ou um Paradoxalista (Dostoiévski) ou um Ulrich (Musil) ou um Riobaldo (Rosa), mas o suficiente para ser considerado pateticamente moderno. E tais personagens tíbios e modernos, como Hamlet e Fausto, são incapazes de realizar atos épicos, pois são modernos demais e intrinsecamente contraditórios, não possuem, portanto, a constância de personalidade e de valores que erige um mundo épico. Como eles, protagonistas modernos, poderiam então ser protagonistas de épicas modernas? Ou seja, protagonistas de uma forma que, apesar de formalmente moderna, não deixa também de ter aspectos formais épicos? Franco Moretti assim responde: por meio da relação de amizade com um personagem de dimensões épicas. Nesse caso, podemos dizer que essa é uma das diferenças entre os vacilantes Hamlet e Fausto, pois enquanto Hamlet vacila do início ao fim, mas não encontra ninguém que possa, apesar de suas dúvidas, carregá-lo por aí, Fausto, muito pelo contrário, encontra e é encontrado por alguém que não só vai carregá-lo, mas vai também realizar tudo aquilo que seu ânimo vacilante o impediria de realizar, pois vai *agir* no seu lugar. Estamos falando, evidentemente, de uma das criações mais surpreendentes da literatura mundial e de uma das figuras mais modernas possíveis: Mephistopheles. E qual seria, nesse caso específico, o seu equivalente composicional no *GS:V*? Evidentemente, outra criação tão surpreendente quanto: Diadorim.

É Mefisto quem arrasta Fausto mundo afora e é Diadorim quem arrasta Riobaldo sertão adentro. Um personagem do mundo épico e um personagem do mundo moderno, ou melhor, um personagem que emula as particularidades inerentes ao gênero épico e outro que emula as de algum gênero moderno. Nesse sentido, é como se Diadorim fosse a porção épica do *GS:V* e Riobaldo fosse a porção moderna do mesmo. *Grande Sertão: Veredas*: como diz Benedito Nunes “é um romance polimórfico” (NUNES, 2013, p. 148) ou, como diz Arrigucci Jr., um romance misturado, pois composto por uma multiplicidade de formas e de gêneros literários, mas, acrescentemos: polarizado por dois mundos e dois gêneros em especial: um mundo pré-moderno com o seu gênero épico e um mundo moderno com o seu gênero romanescos. Diadorim, mas também Riobaldo. *Rio*, mas também *Baldo*. Épico, mas também moderno. Portanto, *GS:V*: um romance escrito na periferia (Sertão) da semiperiferia (Brasil) não-contemporânea do sistema-mundial e que engoliu ou assimilou o gênero épico para

abarcando este mundo pré-moderno como que à semelhança das formações materiais do sistema-mundial e assim o implementar em meio ao mundo moderno e, graças a isso, deixar de ser simplesmente um romance e tornar-se uma épica moderna, pois obra com fôlego épico, apesar de escrita em um tempo moderno.

Segundo Bakhtin, uma das caracterizações mais recorrentes a respeito do gênero por excelência do mundo moderno, o romance, versam, justamente, sobre o caráter não-heróico dos seus personagens. Bakhtin reproduz em resumo tais asserções: “a personagem do romance não deve ser heróica no sentido épico, nem no sentido trágico do termo: ela deve reunir em si tanto os traços positivos quanto os negativos, tanto os baixos quanto os elevados, tanto os cômicos quanto os sérios”. (BAKHTIN, 2019, p. 74). E nesse sentido, notemos, a personagem romanesca já seria em si uma crítica às personagens épicas descritas sob aura de “heroificação empolada” com “seus personagens já prontos e imutáveis”. (BAKHTIN, 2019, p. 74). É exatamente o contraste que ocorre quando colocamos o malucamente épico Quixote ao lado do sábio meio ordinário que é o Sancho Pança, não tem como o contraste não soar engraçado ou problemático. E é também o contraste explorado na relação entre Hamlet e Laerte, onde o primeiro não consegue fazer nada e o segundo sai arrebatando com tudo: um é pura dúvida, mas o outro é pura ação⁶⁸. Mas retomemos o fio da meada e frisemos: uma relação geopolítica de mundos, com o pré-moderno de um lado e o moderno do outro; uma relação de *amor interdito* ou de *amizade* entre personagens, com Diadorim de um lado e Riobaldo do outro; um personagem já pronto e acabado, desde Menino, de um lado, mas do outro, um personagem com traços tão positivos quanto negativos, Riobaldo; resumindo: um cronotopo pré-moderno e um cronotopo moderno, sendo um enformado pelas características do gênero épico e o outro do romance moderno; por fim e muito mais importante, uma relação crítica entre mundos, personagens, cronotopos e gêneros literários, uma não-contemporaneidade generalizada, com o épico de um lado e o moderno do outro, mas notemos que em uma relação impossível de ser efetivada totalmente, logo antes uma relação contrastiva (no campo dos gêneros literários) que é emulada por meio de uma outra relação

⁶⁸ Após cruzar os mares para vingar a morte do seu pai, Laerte diz, com uma resolução toda voltada para a ação e que contrasta, em grande medida, com as dúvidas e incertezas de Hamlet: “*Laerte*: ‘Como foi que [meu pai] morreu? Não tentem me lograr. Pro inferno, devoção [ao rei], e pro diabo, os meus votos [à coroa]! E pras quintas mais fundas [do inferno], minha graça e consciência. Que venha a danação. O meu estado é tal, tão extremo, que mando os dois mundos às favas. E venha o que vier, só penso é em me vingar da morte do meu pai’. *Rei*: ‘Quem pode te impedir?’. *Laerte*: ‘Só a minha vontade, não a do mundo inteiro! E os meios que usarei, vou regê-los tão bem que farei muito com bem pouco’”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 157).

impossível ou interdita (no campo do amor) entre dois jagunços, Diadorim e Riobaldo... Confessemos: eis um achado composicional absolutamente genial de Guimarães Rosa! Afinal, assim ponteia mundos e gêneros em suas relações impossíveis, contrastando isso de uma maneira simplesmente terrível, pois ele frisa e tensiona a impossibilidade dessas relações ao criar uma relação amorosa que é aparentemente homossexual dentro de um mundo jagunço onde reina o interdito do machismo em suas raízes mais, digamos, machas. Com isso, ou seja, com a criação de Diadorim, Rosa ombreia com Goethe quando este criou o Mefisto, mas, na nossa humilde opinião, Rosa ombreia somente em um primeiro momento, pois depois o ultrapassa, ou melhor, ultrapassa exatamente na cena em que Diadorim morre e é revelado para Riobaldo que, na verdade, ela era uma mulher, afinal, é nesse momento que fica claro que as relações impossíveis entre gêneros literários e tempos históricos foram tensionados e mediados pela relação amorosa interdita, pois homossexual, mas cujo interdito era uma mera ilusão que Riobaldo não conseguiu desvelar a tempo. Enfim, Rosa, diferente de Goethe, inseriu ainda mais dois elementos na relação entre um personagem épico e um moderno, pois além da amizade, relação ideal para aventuras épicas entre pares distintos, como no caso do Quixote e do Sancho, mas também de Mefisto e Fausto ou Ahab e Ishmael, Rosa também apimentou ainda mais essa relação com o sentimento de amor e complexificou ainda mais quando colocou essa relação de amor sob um interdito que é, no mínimo, problemático dentro do contexto jagunço e, ao fim, mostrou que isso era só uma ilusão.

Mas voltemos para a análise da cena, apreendendo aqui especialmente o que há de força condutora na paixão por Diadorim. A cena do Menino não poderia ser melhor para argumentarmos nesse sentido, pois é o Menino quem conduz Riobaldo a dizer “Amanheci minha aurora” (ROSA, 2001, p. 123), como quem diz que foi no momento em que Diadorim-Menino o conheceu e reconheceu que ele nasceu para si e para o mundo. E é justamente isso o que temos nessa cena e esse é o motivo dessa cena ser a mais distante, cronologicamente, no *GS:V*, ou seja, se o *GS:V* não tivesse a forma que tem, isto é, se não fosse organizado no estilo das *más devassas no contar*, mas sim cronologicamente, essa cena seria a primeira a ser narrada, pois ali é o começo de tudo. Uma cena de origem, portanto, mas origem de que ou de quem? De Riobaldo? De Diadorim? Não, antes origens de relações impossíveis cujos tensionamentos encontraram na relação a um só tempo amorosa e interdita de Diadorim e Riobaldo a forma perfeita para colocar em palco os debates típicos de uma épica moderna que coaduna em si os confrontos de um mundo pré-moderno com um mundo

moderno por meio da emulação formal de um conflito dos gêneros épico e de algum gênero moderno, no caso em apreço, o romance.

Novamente, a cena do Menino não poderia ser melhor para argumentarmos nesse sentido. Afinal, este mesmo Menino, aqui responsável por despertar Riobaldo para a vida e a coragem e responsável por inserir na narrativa este tensionamento entre relações impossíveis, e, frisemos, impossíveis tanto no campo amoroso-interdito quanto no campo dos mundos pré-moderno e moderno e dos gêneros épico e romanesco, este mesmo Menino, futuramente, vai aparecer como o Reinaldo e vai ser o maior responsável por inserir Riobaldo no mundo épico, heróico e bandido dos jagunços, sejam estes *Medeiros vazes*, *Zé bebelos* ou *Joca ramiros*. Quando o Menino reaparece, então Reinaldo, o destino de Riobaldo toma, de novo, um novo rumo⁶⁹.

Eis o motivo de abordarmos o banditismo nesse tópico, pois ser bandido, para Riobaldo, significa, na maior parte do *GS:V*, seguir os passos da sua amada interdita. Toda a vida de Riobaldo, ao menos do Tatarana até ele se tornar Urutu-Branco, vai ser marcada por essa relação, ou melhor, por essa relação problemática que se estabelece entre ele e Diadorim e que, dentro do *GS:V*, vai ser estilisticamente desdobrada na tensão entre um mundo pré-moderno e moderno e entre os gêneros épico e romanesco, resumindo: vai ser tensionada pelas particularidades inerentes ao gênero conhecido como *épica moderna*. Pois essa é justamente a característica principal, mais relevante e mais substancial de uma *épica moderna*: o tensionamento entre dois gêneros impossíveis que deve ser formalmente encenado por meio de *elementos composicionais* inerentes ao texto literário em questão. O *GS:V* escolhe, exatamente, o mesmo elemento composicional para servir de estância mais explícita a este tensionamento entre mundos e gêneros que Goethe, no seu *Fausto*, escolheu, a saber: uma relação entre personagens, onde um tem dimensões épicas e o outro modernas. Moretti diz: “[Mephistopheles] a character with a strong epic potential”. (MORETTI, 1996, p. 19). Pois para Moretti, a *épica moderna* surge, justamente, quando Goethe cria o Mephistopheles da

⁶⁹ Sobre a relevância mandante de Diadorim na vida de Riobaldo, Bolle diz: “A função do personagem Diadorim como *leitmotiv* da história de Riobaldo é realçada de várias maneiras: por uma confissão do narrador ao ouvinte: ‘[...] o Reinaldo — que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida’; pelo significado do nome Reinaldo, que designa ‘o rei que conduz’; e também por um depoimento de Ariano Suassuna sobre uma conversa com Guimarães Rosa: ‘Outra coisa de que falamos sobre o *Grande Sertão: Veredas* — desta vez por iniciativa minha — foi ligada à possível presença do romance ibérico ‘A donzela que foi à guerra’ como fio condutor do enredo do *Grande Sertão: Veredas*. Guimarães Rosa confirmou isso. Lembro-me até de que, como para a pergunta eu tivesse usado a palavra *guião*, Guimarães Rosa se interessou logo por ela, considerando-a *um achado*, e dizendo que realmente o romance medieval lhe serviu de *guião* para o enredo de seu grande romance guerreiro”’. (BOLLE, 2004, p. 199-200).

parte II, pois vai ser então que Goethe vai conferir a este personagem uma dimensão épica e vai ser então que a relação entre Mefisto e Fausto vai deixar de ser somente uma relação entre personagens de planos existenciais distintos para ser também uma relação entre gêneros literários de tempos existenciais (cronotopos) distintos. Moretti:

So, an entire literary genre became possible (became, finally, imaginable) because Goethe found the character capable of supporting its construction [o Mephistopheles da Parte II]. (MORETTI, 1996, p. 18).

Ao encontrar um personagem capaz de suportar a construção de um conjunto de instâncias formais inerentes ao gênero épico, Goethe dá início ao gênero da épica moderna. E dizemos gênero épico-moderno porque o elemento épico é sempre uma forma herdada do passado que há de ser assimilada por um outro gênero e que, ao adentrar este novo gênero, há de trazer elementos formais que modificarão o escopo do gênero em questão: digamos assim, incapaz de respirar por conta própria no mundo moderno, o gênero épico estabelece uma relação de parasitismo, ou melhor, de mutualismo contrastivo com um gênero moderno. No caso do *Fausto*, temos o gênero *drama* que, ao engolir ou assimilar ou herdar a forma épica em sua estrutura, torna-se um drama praticamente impossível de ser encenado, pois que extrapola as dimensões convencionais do drama e do palco, mas que, ao mesmo tempo, possui o fôlego de dar conta da complexidade do mundo moderno em conexão com as suas origens civilizacionais:

a modern epic came into being because it was an ‘inherited form’. It was the form through which classical antiquity, Christianity and the feudal world had represented the basis of civilizations, their overall meaning, their destiny. (MORETTI, 1996, p. 36).

No caso do *GS:V*, temos o mesmo padrão formal de relação. Um personagem, Diadorim, congrega em si particularidades formais inerentes ao gênero épico: é uma heroína, cuja coragem exemplar não pisca. Sendo assim, o romance de Rosa assimila uma problemática formal épica e, com isso, assume lastros do imaginário épico-feudal cujo resultado será a produção da sua épica moderna *GS:V* que vai contar a história do sertão em seu processo de transição de um mundo pré-moderno para um mundo moderno, ou melhor, seu processo de assimilação de um mundo pré-moderno por um mundo moderno. Tal processo de assimilação

repete um cenário em muitos aspectos semelhante com o do advento cronológico do mundo moderno frente o mundo feudal, daí a forma épica e o imaginário cavaleiresco, que são originariamente europeus, serem utilizados como as plataformas formais e temáticas por sobre as quais o *GS:V* vai se constituir⁷⁰.

No entanto, um problema, quer dizer, um *grande problema*: o dito “Diadorim tomou conta de mim”. (ROSA, 2001, p. 209) vai ser substituído, paulatinamente, por um outro dito tão rimado ou *poetado* quanto: “Otacília. O prêmio feito esse eu merecia?”. (ROSA, 2001, p. 174). É que, como dizíamos e como explicaremos mais à frente, Riobaldo não é um *herói*, mas sim um *espectador*, seja por estar no meio da canoa ou por estar em cima do sobrado na batalha final, vendo de uma distância segura e justificando assim, por meio da perspectiva daquele que simplesmente observa, o subtítulo do *GS:V*: *o diabo na rua, no meio do redemoinho*. Portanto, nada de épico nesse personagem que observa, mas sim de moderno. Riobaldo, mas como um *Fausto Sertanejo*; sim, nesse sentido sim, pois como Fausto, Riobaldo é também um personagem moderno que vai ser arrastado por um personagem épico e que, ao invés de ser o herói da sua própria história, será o espectador dela. Moretti diz, a respeito do Fausto: “We were seeking a hero, and have found a spectator”. (MORETTI, 1996, p. 16). E isso é exatamente o que acontece com Riobaldo: espectador na canoa, de pinto em ovo; espectador no Paredão, do alto do sobrado. Mas diferente de Fausto, podemos nos perguntar: Riobaldo, sempre um espectador? Não, pois Riobaldo traz um elemento perturbador para a épica moderna e para a sua relação com o *Fausto*, de Goethe: o seu pacto peculiar com o diabo, no qual o Mefisto antes exterior é interiorizado: o pacto com o diabo é um pacto consigo ou com os avessos do eu.

⁷⁰ Sobre a definição do *GS:V*, Cavalcanti Proença diz: “Se há necessidade de classificação literária para *Grande Sertão: Veredas*, não há dúvidas de que se trata de uma epopéia”. (PROENÇA, 1958, p. 13).

3.4. Otacília

E aqui podemos iniciar a análise da segunda cena contrastante, *Otacília na Alpendrada* ou, simplesmente, *Otacília*. Afinal, se Diadorim é a mulher-heroína que vai conduzir Riobaldo em um mundo ou cronotopo pré-moderno enformado pelo *gênero épico*, Otacília é quem vai contribuir para firmá-lo, definitivamente, em um mundo ou cronotopo moderno enformado pelo *gênero romance*. Consideremos: temos aqui duas personagens que oferecem possibilidades de relação para Riobaldo, duas mulheres, estando cada uma delas ligada a três estratos que as distinguem, radicalmente, uma da outra e que, com isso, desenham destinos distintos para o enredo da vida de Riobaldo. Primeiro, os três estratos de Diadorim: 1. Estrato formal: gênero épico (epopeia); 2. Estrato sócio-histórico: banditismo (jagunços); 3. Estrato cronotópico: cronotopo pré-moderno. Agora, os três estratos de Otacília: 1. Estrato formal: gênero romanesco (romance); 2. Estrato sócio-histórico: mundo patriarcal (patriarcalismo); 3. Estrato cronotópico: cronotopo moderno. Duas mulheres, dois destinos, dois enredos, dois mundos, dois gêneros e dois cronotopos diferentes. Algo de extrema relevância, lembrando: desde o início do *GS:V* já sabemos quem Riobaldo vai escolher: Otacília. Afinal, Riobaldo diz para o doutor emudecido que sua mulher se chama Otacília, que ela está recolhida dentro de casa, que é boa e bela e que é a responsável pela aragem de sossego que ele, enfim, tem em sua vida de velhice e de range rede. Então, diante disso, podemos afirmar que a questão que o *GS:V* nos coloca, ou melhor, nos conduz a refletir não é *quem* Riobaldo vai escolher, mas *por que*.

O que devemos então nos perguntar é o seguinte: por que Riobaldo escolheu Otacília, quando, na verdade, amava perdidamente Diadorim? Ou pior e mais pertinentemente ainda: por que Riobaldo escolheu Otacília e vai passar três dias inteiros nos falando sobre Diadorim? Riobaldo diz, se referindo ao amor e ao ódio, mas também aos diferentes tipos de amor e de amadas que *atravessaram* a sua vida: “Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe”. (ROSA, 2001, p. 204). Como bem sabemos, Riobaldo pode ser convenientemente persuasivo quando for do seu interesse defender ou enfeitar para justificar seus atos e suas escolhas, portanto, é da ordem do dia e do seu caráter flexibilizar tudo para que tudo caiba no campo de possíveis que lhe convém entretecer. No capítulo 3, onde discutíamos sobre o inconsciente político de Riobaldo, já polarizando Otacília e Diadorim, iniciamos uma análise que agora complementamos, a saber: que ao escolher Otacília, Riobaldo pulou de uma *fase*

para outra, ou melhor, de uma *frase* para outra, isto é, do *Diadorim tomou conta de mim* para o *Otacília, o prêmio feito esse eu merecia?* Naquela altura, foi dito que Riobaldo fez isso porque é, na verdade, um herdeiro dos donos do poder e que se filiar com Otacília seria um meio de ascender, definitivamente, a este patamar, firmando-se nele, pois *casando-se* com ele. Acompanhemos como Riobaldo descreve o mundo dentro do qual Otacília vive, isto é, a fazenda na qual ela mora:

O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias. A Fazenda Santa Catarina era perto do céu — um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. (ROSA, 2001, p. 204).

Portanto, a Fazenda Santa Catarina é como um quadro pintado dentro da lembrança de Riobaldo, algo que ele tem e lembra, mas é um quadro que dialoga com os céus, um quadro cujas cores e a composição dos traços nos comunicam a sensação de morada ao pé do paraíso. Lembremos de algo fundamental para a devida compreensão deste trecho: anterior à cena *Otacília*, Riobaldo está, justamente, junto com os *Hermógenes*:

Assim ao feito quando logo que desapareamos no acampo do Hermógenes; e quando! Ah, lá era um cafarnaum. Moxinife de más gentes, tudo na desleia da jagunçagem bargada. (ROSA, 2001, p. 174).

Portanto, a cena *Otacília na Alpendrada* é uma espécie de *entre parênteses*, como várias outras cenas do *GS:V*, ou seja, em meio ao que discorre sobre os *Hermógenes*, Riobaldo faz uma pausa digressiva e nela insere uma cena grande sobre Otacília e a Fazenda Santa Catarina; lembremos que no caso da cena dos *Hermógenes* o que temos é uma figuração do jaguncismo naquilo que este possui de pior, um *cafarnaum* dos infernos onde os jagunços afiam os seus dentes por prazer de enfeite, enquanto que no caso da cena de Otacília o que temos é o mundo patriarcal — as fazendas — dos donos do poder, mas justamente naquilo que este tem de melhor: uma casa-grande, emburitizada, sitiada ao pé do paraíso, com uma mocinha sorrindo santinha na alpendrada⁷¹.

⁷¹ E para apagarmos as dúvidas de que no *GS:V* existe sim a presença do mundo patriarcal, façamos uma ligeira interpretação. Uma interpretação lógica, ou seja, que não demanda nenhuma grande teoria por detrás de si, mas somente um conhecimento mediano da língua portuguesa. Nos perguntemos, o que significa *Alpendrada*? Resposta: que possui alpendres. O que é algo que possui alpendres? Resposta: uma casa. Portanto, uma alpendrada significa: *uma casa que possui alpendres*. Dentro de uma fazenda pertencente a um latifundiário, o que seria uma casa que possui alpendres? Definitivamente não é um celeiro, mas antes uma casa-grande. Nesse sentido, quando Riobaldo diz que Otacília está na *alpendrada*, o que ele quer dizer, mas que dissimula metonimicamente, é que Otacília está dentro de uma casa com alpendres ou da casa-grande. Se aceita a nossa

Inferno de um lado, paraíso do outro. Jaguncismo de um lado, patriarcalismo do outro. O acampo dos *Hermógenes* de um lado, a Fazenda Santa Catarina do outro. E por fim, podemos dizer: Hermógenes e (infelizmente) Diadorim de um lado, Riobaldo e Otacília do outro. Como dizíamos antes, essa é a cena na qual Riobaldo vai *escolher* Otacília como quem escolhe aderir ao seu mundo interior ou, para sermos mais precisos, ao seu inconsciente político cujas raízes são de outras extrações, extrações sociais antes patriarcais que jagunças. Mas aqui precisamos acrescentar dois aspectos novos e fundamentais em nossa interpretação dessa cena, pois agora queremos analisá-la em comparação de contraste com uma outra cena, já não a do *Acampo dos Hermógenes*, alinhavada demais junto à da *Otacília na Alpendrada*, portanto mais direta e óbvia e já não tanto no estilo *cartas de Nhorinhá* e *más devassas no contar* que, por terem elos fortíssimos e fractais com aspectos formais ou composicionais mais gerais e disseminados do *GS:V*, queremos agora utilizar.

Primeiramente, se esta cena é apta a contrastar com a cena do encontro e travessia com o Menino e se o que há de mais importante, em termos de contraste dentro de uma épica moderna, é a forma, então isso significa que a cena *Otacília* possui uma forma diferente da cena da *Travessia*. Sendo a cena da *Travessia* pautada em parâmetros composicionais típicos da forma épica, do gênero épico, sendo, portanto, grandiloquente e apresentando um mundo que é todo exterioridade, claridade e coragem, sendo o mundo de Diadorim um mundo do ato, na cena da *Otacília* o que teremos é o contrário, iniciando por uma, digamos assim, *prosa regionalista* que envolve o interior e o exterior do personagem e que varia entre claridade e escuridão, excesso de luz, mas também excesso de sombras, assim como um mundo antes da cogitação e da observação do que do ato. Primeiro, consideremos a *prosa regionalista*. A cena inteira da *Otacília* é acentuadamente descritiva e leve, como que ajudando a assentar os personagens em um momento de pausa rítmica antes do clímax narrativo que em breve será encetado por meio da emboscada que os *Hermógenes* vão fazer ao bando dos *Bebelos*, em

proposta, a grande questão aqui se torna: por que isso não é tão evidente? Quer dizer, por que a presença do patriarcalismo enquanto uma matéria sócio-histórica ativa não é abordada diretamente, mas antes dissimulada e metonimicamente? E para complementar nossa assertiva de que uma casa-grande tradicional é, como diria Riobaldo, *alpendrada*, vale citarmos a descrição de Gilberto Freyre: “A casa-grande de engenho que o colonizador começou, ainda no século XVI, a levantar no Brasil [possui] grossas paredes de taipa ou de pedra e cal, coberta de palha ou de telha-vã, alpendre na frente e dos lados, telhados caídos em um máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais — não foi nenhuma reprodução das casas portuguesas, mas uma expressão nova, correspondendo ao ambiente físico e a uma fase surpreendente, inesperada, do imperialismo português: sua atividade agrária e sedentária nos trópicos; seu patriarcalismo rural e escravocrata”. (FREYRE, 2006, p. 35). Ainda que se referindo a uma casa-grande de engenho, o que não seria o caso de Otacília, filha de fazendeiro, o fato é que a forma clássica destas possuía alpendre na frente e dos lados.

uma cena extremamente escura e de intenso *tirotei*, na qual os personagens Garanço e *montes clarense*, dentre muitos outros, vão morrer.

Frisemos que os momentos altos da cena *Otacília* variam entre dois pontos, sendo que ambos refletem o mundo e as visões interiores de Riobaldo, afinal, como leitores céticos e épico-modernos, temos tudo para acreditar que a Fazenda Santa Catarina era simplesmente uma Fazenda, no entanto, Riobaldo sempre vê e descreve a Fazenda Santa Catarina como um *paraíso*, pois a envolve com uma linguagem que torna a casa-grande e sua habitante figuras altaneiras e belas, puras e claras, figuras que, como o Rio Urucúia e as Veredas, estimulam os sentidos de Riobaldo e acendem suas pulsões, a um só tempo, utópicas e eróticas. Resumindo: Riobaldo quer *muito* trocar o inferno do jaguncismo pelo paraíso do patriarcalismo, trocando os *Hermógenes* pela Otacília, daí seu desejo ser tão simpático com o mundo que se lhe apresenta e assim alçar a fazenda, com sua mais bela prenda, a tais patamares. Evidentemente, a sua escolha é sensata e condiz com um personagem que está plantado no mundo moderno e que ao invés de querer viver em uma eterna e errática juventude de *bang bang*, prefere *aquietar o facho*. Mas sua escolha tem um problema e uma consequência. O problema é: abandonar o jaguncismo com o infernal e pactário Hermógenes, significa também abandonar Diadorim. E a consequência disso é: abandonar Diadorim significa abandonar o mundo épico mesmo naquilo que ele tem de melhor e passar assim, de vez, para o mundo moderno. E é isso que Riobaldo vai fazer, mas aos poucos. Portanto, vamos por partes e, apesar da cena ser imensa, iremos transcrever, integralmente, ao menos o primeiro parágrafo para que seja possível apreciarmos o tom de prosa regionalista dada para as descrições que dão forma para essa cena que é, afirmemos, o contraste perfeito da cena da *Travessia*:

O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias. A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. A gente estava em maio. Quero bem a esses maios, o sol bom, o frio de saúde, as flores no campo, os finos ventos maiozinhos. A frente da fazenda, num tombado, respeitava para o espigão, para o céu. Entre os currais e o céu, tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de donde descem borboletas brancas, que passam entre as réguas da cerca. Ali, a gente não vê o virar das horas. E a fogo-apagou sempre cantava, sempre. Para mim, até hoje, o canto da fogo-apagou tem um cheiro de folhas de assa peixe. Depois de tantas guerras, eu achava um valor viável em tudo que era cordato e correntio, na tiração de leite, num papudo que ia carregando lata de lavagem para o chiqueiro, nas galinhas d'angola ciscando às carreiras no fedegoso-bravo, com florezinhas amarelas, e no vassoural comido baixo, pelo gado e pelos porcos. Figurei que naquela ocasião tive curta saudade do São Gregório, com uma vontade vã de ser dono de

meu chão, meu por posse e continuados trabalhos, trabalho de segurar a alma e endurecer as mãos. Estas coisas eu pensava repassadas. E estava lá, outra vez, nos gerais. O ar dos gerais, o senhor sabe. Tomamos farto leite. Trouxeram café para nós, em xicrinhas. Ao que ficamos por ali, à-toa, depois de uma conversa com o velhinho, avô. Otacília eu revi já foi na sobremanhã. Ela apareceu. (ROSA, 2001, p. 204-205).

Uma prosa regionalista, com cenas que valorizam a plasticidade descritiva dos aspectos regionais e que os intercala com imagens leves ou que remetem ao paraíso, onde entrevemos um gramado entre os *currais* e o *céu* e onde a frente da fazenda respeitava para o *espigão*, mas também para o *céu*. E resumindo: depois de tantas guerras, que legal essa vida besta de fazenda, com vacas sendo ordenhadas, borboletas brancas borboletando, galinhas ciscando, porcos no chiqueiro, enfim, tudo *cordato e correntio*. Como podemos perceber, a cena nos ambienta em uma paisagem onde nada demais acontece, nada de notavelmente elevado pelo menos, pois tudo é cordato e correntio. Não há um grande e turvo rio sendo cruzado em meio a uma *Travessia* aventureira que encerra uma moral que destaca determinado valor que há de ser estável e incontestável: a coragem, que partindo de verdes e profundos olhos heróicos nos forra de dentro afora transformando-nos em seres bons e perfeitos! Aqui não, apenas uma paragem e a possibilidade de ali repousar ou se... *baldar*... Franco Moretti, em sua análise do romance de formação europeu, diz que a prosa do mundo é uma das principais características do romance e que tal característica tem como função a apreensão desse mundo naquilo que ele possui de específico e de prosaico, enquanto um mundo destituído de descritivos empolados, quase um mundo banal que pode até mesmo nos conduzir ao erro de o encararmos como redundante ou irrelevante⁷². E acrescentemos que tal erro, inclusive, poderia nos conduzir a ignorar a relevância das cenas descritivas, como se estas cenas fossem só um enchimento ou

⁷² No livro *O romance de formação*, Franco Moretti inicia relatando a sua primeira experiência de leitura do *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, onde ele ignorou muitas das cenas descritivas desse romance para privilegiar as cenas mais emblemáticas do romance de Goethe. Segundo Moretti, isso foi um sinal de que ele mergulhou naquelas páginas “distraído, esperando episódios célebres [...] Era lá [nos episódios célebres] que esperava encontrar a chave de *Wilhelm Meister*, o resto era pano de fundo, interlúdio; algo lento e viscoso, em que os projetos de Wilhelm eram continuamente interrompidos e desviados, e o sentido do todo corria o risco de se esvaír. ‘Prosa do mundo’, dizia Hegel: verdade [...] Foi só mais tarde [...] que comecei a mudar de ideia e a suspeitar de que na repetição tranquila e regular de episódios como aquele da estalagem residia, na realidade, o verdadeiro segredo do livro. Sejamos claros: o teatro, Mignon, a alma bela, a Sociedade da Torre, tudo isso é importante. Mas a contribuição decisiva de Goethe para o ‘meio milênio burguês’ (Thomas Mann) reside noutro lugar: não nas grandes reviravoltas, mas sim em ter tornado narrativamente ativa, ‘interessante’, a realidade cotidiana”. (MORETTI, 2020, p. 10).

algo parecido⁷³. O que defendemos é que encarar tais cenas descritivas como redundantes é um equívoco, afinal, não há nada nelas de redundante ou de enchimento, mas antes de ritmo, e não um ritmo musical, mas sim um vizinho seu, pois ritmo narrativo: um romance só de *clímax* ia ser intragável e esgotante até mesmo para os ânimos mais hercúleos. Um dos melhores momentos de *Moby Dick*, por exemplo, é quando a baleia branca aparece. Mas por que? Porque antes dela aparecer, mais da metade do livro já está escrito e a nossa expectativa para a vermos já é tão imensa que é impossível não nos *comovermos* com a sua, de repente súbita, aparição “Lá ela sopra! — lá ela sopra! Uma corcova como uma colina de neve. É *Moby Dick!*” (MELVILLE, 2008, p. 566). Na verdade, essa cena é tão envolvente que quase somos obrigados a nos levantar da poltrona como quem diz: *meu Deus do céu, é agora!* Já um dos melhores momentos do *Doktor Faust*, de Thomas Mann, é quando o sobrinho de Adrian morre⁷⁴. Como seria possível nos compadecermos com a dor fulminante de Leverkühn se não o tivéssemos contemplado de longe e por tanto tempo, ele ali como que perdido no seu trono moral e intelectual, com suas dores de cabeça lancinantes, extremamente solitário? Clímax nenhum vive sem os supostos enchimentos, então isso, por si só, flexibiliza a possibilidade de uma hierarquia entre as cenas: qual a função de um teto sem paredes? Portanto, os momentos elevados são fomentados pelos momentos pouco elevados, mas ambos são fundamentais para a composição do ritmo da obra e, especialmente, para nos firmar em uma ideia do que que é o mundo ali representado ou apresentado. Na prosa regionalista em questão, o que temos é a vida como ela é, uma vida simples e afastada dos perigos e loucuras do mundo bandido e heróico, de enformação épica. Não por acaso, ao final dessa cena, Riobaldo vai fazer a sua escolha definitiva, escolha que o vai colocar no rastro definitivo do mundo patriarcal. Mas antes disso, acompanhemos, na mesma cena, os ciúmes de Diadorim.

Riobaldo diz: “Diadorim não me acusava, mas padecia”. (ROSA, 2001, p. 208). E padecia mesmo, pois nessa cena o que teremos é a troca de Diadorim por Otacília e Diadorim *sabe* que isso está acontecendo, ou melhor, que isso está se processando dentro do mundo interior

⁷³ Sobre núcleos e catálises: (BARTHES, 2013, p. 19-62). Sobre enchimentos e bifurcações: (MORETTI, 2007, p. 309-326).

⁷⁴ A morte de Nepomuk, o sobrinho anjinho de Adrian, recém ceifado por “uma doença da qual havia muito não ocorrera nenhum caso nessa região” (MANN, 2015, p. 548), ocorre no capítulo XLV (MANN, 2015, p. 548-555). A certa altura do capítulo, em uma fala um tanto dúbia, onde pressentimos um sentimento de culpa pelo pacto, Adrian, trespassado de dor e inconformação, diz para Serenus que “— Foi um crime horrroso termos admitido que ele viesse, que eu o deixasse se aproximar de mim, que me deleitasse com seu aspecto! Deves saber que crianças são feitas de uma matéria delicada e facilmente permeáveis a influências peçonhentas...”. (MANN, 2015, p. 553).

de Riobaldo, daí padecer de ciúmes. Os ciúmes de Diadorim são tão grandes e intensos que o levam ao seguinte estado:

Deitado quase encostado em mim, Diadorim formava um silêncio pesaroso. Daí, escutei um entredizer, percebi que ele ansiava raiva. De repente. — “Riobaldo, você está gostando dessa moça?”. Aí era Diadorim, meio deitado meio levantado, o assopro do rosto dele me procurando. Deu para eu ver que ele estava branco de transtornado? A voz dele vinha pelos dentes. — “Não, Diadorim. Estou gostando não...” — eu disse, neguei que reneguei, minha alma obedecia. — “Você sabe do seu destino, Riobaldo?”. Não respondi. Deu para eu ver o punhal na mão dele, meio ocultado. Não tive medo de morrer. Só não queria que os outros percebessem a loucura de tudo aquilo. Tremi não. (ROSA, 2001, p. 211).

O assopro do rosto dele me procurando. Deu para eu ver que ele estava branco transtornado? Deu para eu ver o punhal na mão dele, meio ocultado. O trato de Diadorim com Riobaldo é um trato que não se deve quebrar, um *pauto* de destino jurado, sacramentado. No entanto, Riobaldo, diferente de Diadorim, é um personagem moderno e de valores por vezes tão volúveis quanto os de um Ulrich (Musil) ou os de um Serafim Ponte-Grande (Oswald de Andrade). Portanto, logo após isso, temos a cena na qual o comprometimento ideológico enraizado, sanguíneo e profundo de Riobaldo, leia-se, seu inconsciente político, enfim, o doma e o direciona para o seu novo e derradeiro destino: o mundo moderno, ao lado de Otacília, ele ali, enfim, no sossego da *Alpendrada*. A cena segue e logo após essa demonstração desconcertante de ciúmes da parte de Diadorim, Riobaldo fica um tempo deitado, ali no *escurão* da noite. Riobaldo que antes estava profundamente dividido entre Diadorim e Otacília, vai como que tomando a sua decisão, daí produzir esse tipo de frase: “Eu tinha dó de Diadorim, eu ia com meu pensamento para Otacília”. (ROSA, 2001, p. 212). Notemos o que subjaz a essa frase: eu padecia porque estava trocando Diadorim por outra pessoa, sendo essa pessoa Otacília, para quem agora eu voltava os meus pensamentos e os meus desejos. Daí ele se levanta e começa o momento mais revelador da cena *Otacília*, atentemos para a plasticidade anímico-espacial da cena em seu jogo de noturna ambientação, perspectivação, claridade e escuridão:

Com muito, me levantei. Saí. Tomei a altura do sete-estrela. Mas a lua subia estada, abençoando redondo o friinho de maio. Era da borda-do-campo que a mãe-da-lua sofria seu cujo de canto, do vulto de árvores da mata cercã. Quando a lua subisse mais, as estrelas se sumiam para dentro, e até as

seriemas podiam se atontar de gritar. Ao que fiquei bom tempo encostado no cajueiro da beira do curral. Só olhava para a frente da casa-da-fazenda, imaginando Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no cavo dos lençóis lavados e soltos, ela devia de sonhar assim. E, de repente, pressenti que alguém vinha por detrás de mim, me vigiava. Diadorim, fosse? Não virei a cara para ver. Não tive receio. Nunca posso ter medo das pessoas de quem eu gosto. Digo. Esperei mais, outro tempo. Daí, vim voltando. Mas lá não estava pessoa nenhuma, entre claridade e sombras. Ilusão minha, a fantasiação. (ROSA, 2001, p. 212).

Eu tinha dó de Diadorim, eu ia com meu pensamento para Otacília. É exatamente o que acontece nesse trecho, mas agora saindo do restrito âmbito de uma frase e entrando no amplo âmbito da plasticidade narrativa: Riobaldo está abrindo mão de Diadorim e se voltando para o mundo de Otacília. Quando ele acorda no meio da noite e se dirige para um ponto do qual ele consegue enxergar a casa de Otacília e de lá fica pensando nela, seu coração já deu um passo decisivo e ele já assimilou Otacília no seu mundo interior. Otacília está ali dentro e cresce ali dentro, tanto de Riobaldo quanto da casa-grande. O olhar de Riobaldo fita a casa-grande de fazenda e deseja aquilo que é a sua melhor e mais quente prenda; deseja justamente aquilo que o pode filiar de forma mais que decisiva àquele universo: Otacília. Enquanto observa Otacília, ele tem a impressão de que alguém está atrás dele o vendo, o observando. Quem é? Ele desconfia que é Diadorim, mas depois vê que não tinha ninguém ali, que era tudo uma fantasia. Frisemos: em meio a noite escura, Riobaldo fita um novo destino e por detrás dele, imerso na escuridão de uma noite ainda mais profunda, alguém ou algo o observa e ele percebe que está sendo observado, fitado, ele tem esta sensação de que não se encontra sozinho e de que, por detrás dele, algo o espreita. Nos perguntemos: quem estava ali olhando para Riobaldo, o vendo observar e cobiçar a casa-grande com sua gatazinha rezada e toda quentinha lá dentro entocada? Seria Diadorim, como Riobaldo logo desconfia? Nossa resposta, curta e grossa: não era Diadorim, mas sim o diabo. Mas não o *Diabo Rabudo*, o próprio, antes o diabo do seu mundo interior: os seus escuros ou a sua interioridade. Quem cresce na escuridão da noite ao ponto de adquirir uma materialidade quase palpável é o inconsciente político de Riobaldo que aqui adquire contornos plásticos que o fundem e confundem com a escuridão da noite, pois aqui noite e inconsciente confluem e o espaço *anima-se* com as inclinações inconscientemente *políticas* de Riobaldo.

Na cena da *Travessia*, os olhos verdes de Diadorim se fundem com o verde do rio e da natureza, mas aqui é a profundidade do inconsciente de Riobaldo o que se funde com a

escuridão da noite, nos comprovando, poeticamente, aquilo que sabemos desde o início de tudo: Riobaldo vai desistir de Diadorim e vai optar por Otacília. Mas por quê? Porque o seu comprometimento com a sua classe social, comprometimento que deriva do seu inconsciente político, é mais perene e relevante do que sua paixão por Diadorim e porque, acima de tudo, Riobaldo é antes um personagem moderno do que épico, alguém antes fiel aos valores da sua classe do que aos princípios de um destino heróico junto ao jaguncismo. Depois desse encontro com Otacília, Riobaldo vai se sentir ainda pior e mais deslocado junto aos jagunços, pois agora vai sempre lembrar dela e de como ele poderia estar melhor se ao lado dela ao invés de ao lado da jagunçada:

Por que eu não podia ficar lá, desde vez? Por que era que eu precisava de ir por adiante, com Diadorim e os companheiros, atrás de sorte e morte, nestes Gerais meus? Destino preso. Diadorim e eu viemos; vim, de rota abatida. (ROSA, 2001, p. 214).

Vim então junto com os cabras, mas, notemos, de: *rota abatida*. Seguimos caminho, portanto, mas eu cabisbaixo, abatido, baldado. Nos perguntemos: por que Riobaldo precisava seguir com os companheiros quando em seu interior já havia *caçado* coragem para pedir um novo destino? Porque ele ainda ia ser guiado por Diadorim, até certo ponto da sua jornada: eis a resposta. Porque ele ainda tinha um compromisso com aquele mundo épico e porque sua jornada, ou travessia, para o outro lado, o lado de um mundo moderno, ainda não estava completa ou amadurecida, pois ele ainda era só o Tatarana. A sua jornada ou travessia vai se completar em seis cenas, que são: o *Julgamento*, os *Tucanos*, os *Catrumanos*, o *Pacto*, as *Travessias do Liso* e o *Paredão*. Por ora, Riobaldo apenas encontra uma nova pretendente. A cena deixa claro que existe no *GS:V* um mundo patriarcal com o qual Riobaldo almeja filiar-se e com o qual já sabemos que ele há de, efetivamente, se filiar e casar. Do escurão da noite Riobaldo fita a casa-grande alpendrada e a dimensão ideológica e profunda em seu inconsciente, correspondente ao seu enraizamento na classe social dos latifundiários do sertão, se anima e se adensa, como se seu desejo despertasse no interior de si as forças que o vão inclinar, dali para a frente, e sempre progressivamente, no rumo de um novo futuro. É como se nas entrelinhas do mundo e da vida jagunça que Riobaldo leva, uma energia ou um magma interior estivesse em movimento, adquirindo suas formas e sua densidade conforme Riobaldo amadurece e se dirige para um rompimento com o mundo jagunço. Eis um dos motivos para

afirmarmos que Riobaldo encerra em si ao menos dois estratos sócio-históricos, sendo o primeiro o do jaguncismo e o segundo o do mandonismo, pois apesar de ter sido jagunço, Riobaldo foi filho de um senhor rural, cobiçou e se casou com a filha de outro senhor rural e no momento da narrativa para o seu interlocutor, ele é... O que ele é? Um herói metafísico? Um senhor das incertezas? Um Dioniso bêbado? Um personagem eticamente desenvolvido? Alguém que diz ter feito o pacto com o diabo, mas que na verdade fez com Deus? Um filósofo? Um alquimista? Um perscrutador da alma e dos conflitos humanos? Um jagunço? Gostaríamos de encerrar este tópico esclarecendo que nossa intenção não é anular ou diminuir o valor de nenhuma dessas hipóteses, afinal, quando admitimos, desde o primeiro capítulo da tese, que o dispositivo narrativo do *GS:V* é o monólogo-polifônico, nosso intuito já era admitir todas as hipóteses de leitura já levantadas como viáveis, uma vez que a polifonia movente e reversível da matéria vertente, que é a narrativa de Riobaldo, seria responsável por misturar todos os possíveis no mesmo pé de igualdade. Nossa intenção é, na verdade, propor uma divisão e uma organização que enfatiza a dimensão sócio-histórica do *GS:V*, colocando o aspecto polifônico no primeiro plano poético-discursivo e o aspecto monológico no plano de fundo retórico-composicional, almejando, com isso, mostrar algo que julgamos relevante para a compreensão do *GS:V*, a saber: que Riobaldo, no momento em que está narrando, é, ele também, um senhor rural. Portanto, julgamos muito proveitoso admitir que quem se encontra por detrás da matéria vertente, como que à espreita de tudo o que é narrado no *GS:V*, é sim um latifundiário, um fazendeiro. Neste sentido, notemos que quem está à espreita da matéria vertente, quem a configura e administra, é também um senhor rural que é um grande proprietário de terras e de muitas cabeças de gado. Acreditamos, portanto, que a identidade social de Riobaldo narrador não deve ser simplesmente ignorada em uma leitura crítica do *GS:V* para, com isso, mergulharmos de cabeça em uma matéria tão vertente (polifônica) quanto pura (metafísica), concluindo então, fatalmente, que Riobaldo seria um personagem inocente, puro ou eticamente liso e desenvolvido. Como o navio colonizador por detrás do herói existencialista que (supostamente) é Lord Jim, temos por detrás de Riobaldo propriedades rurais que, no mínimo, nos autorizam a inferir que Riobaldo é, ele também, só mais um senhor rural dos sertões mineiros e que, portanto, pode sim ter interesses ideológicos e políticos regendo a sua fala, o que, admitamos, não é uma característica rara na classe dos donos do poder.

4. Bricolagem, digressão e resoluções diplomáticas

Walnice Nogueira Galvão, em sua interpretação do *GS:V*, dá destaque para uma narrativa que surge, de forma estranha, como que independentemente, em meio ao fluxo narrativo do monólogo de Riobaldo. Ela diz:

Num romance tão cerrado, com uma unificação tão forte, mantida sem desfalecimento por mão de mestre num monólogo recitado para um interlocutor-ouvinte, surge como peça estranha este conto, perdido no meio do romance e ocupando várias páginas. (GALVÃO, 1972, p. 117).

O conto é sobre a *Maria Mutema*, uma das muitas estórias dentro da estória que ocorrem no *GS:V*, isto é, o fato de que, em meio ao fluxo narrativo, temos outras narrativas que são narradas como se fossem independentes da trama central, mas que, na verdade, conseguem desenvolver, ainda que em outra chave e por meio da mistura de outras formas, os mesmos temas abordados pela narrativa principal. Walnice Galvão, apesar de frisar a aparente independência do conto, reconhece o seu vínculo profundo com o enredo e diz que a estória da *Maria Mutema* “justifica-se por sua ligação com outros causos portentosos que, embora curtos, ocorrem em massa logo no início da narração e esparsos no restante, a modo de ilustração objetivada dos grandes problemas metafísicos que Riobaldo está tentando elucidar”. (GALVÃO, 1972, p. 118). Portanto, temos causos portentosos que ocorrem em massa no início e de forma esparsa no restante, sendo que eles interrompem a forte unificação do monólogo, mas somente para ilustrar, sob novas perspectivas, os grandes problemas da narrativa em seu todo.

Como dizíamos, o *GS:V* é uma obra polimórfica e misturada, pois possui em si uma pluralidade de formas que vão desde as formas simples até formas maiores e mais complexas, como é o caso da epopeia e do romance. Estas formas ou estórias são narradas durante o fluxo do monólogo, surgem, em um primeiro momento, interrompendo o fluxo principal, mas logo depois aparecem em sua derradeira função: são os meios distintos de desenvolver os mesmos temas, mas agora em nova chave, sob nova perspectiva. Uma narrativa cerrada, mas que está sempre se abrindo para novas perspectivas. Notemos que com isto, o *GS:V* garante, ao mesmo tempo, *unidade* e *pluralidade* narrativa, no sentido de que o monólogo é unitário, pois pertencente a um único fluxo, mas também plural, pois interrompe o fluxo para acrescentar outras narrativas e outras perspectivas. Sendo esta uma característica formal inerente ao *GS:V*,

como nos atestam as leituras de Nunes, Arrigucci Jr., Rosenfield, Hansen e Galvão⁷⁵, nos perguntemos: haveria algum contexto *externo* influenciando na configuração desta característica *interna*?

Seguindo esta lógica argumentativa, mas já em atenção à épica moderna, Franco Moretti diz que sim, ou seja, ele diz que existe um contexto externo influenciando a configuração desta característica interna, e designa esta característica interna como *bricolagem*: a capacidade de ir adicionando e articulando, paulatinamente, uma pluralidade de outras formas no mesmo corpo narrativo, o que conferiria à épica moderna uma elasticidade formal que seria correspondente (no âmbito interno) ao espectro social de um sistema-mundial não-contemporâneo, logo, teríamos uma correspondência entre sistema social externo e gênero literário interno, onde ambos são heterogêneos, pois sempre abertos para reinícios e muito pouco afins a términos definitivos: “Because *bricolage* does not dream of unattainable (and often worse) final solutions, but accepts the heterogeneity inherent in the modern world-system”. (MORETTI, 1996, p. 191). Portanto, a épica moderna é um gênero polimórfico, pois articula uma pluralidade de formas em seu sistema literário, ou melhor, a épica moderna faz uso da *bricolagem*, pois vai adicionando e articulando uma pluralidade de formas ao seu sistema literário, sendo estas formas provenientes, originalmente, de lugares e tempos diferentes uns dos outros, emulando assim, dentro do sistema *interno* do texto, um sistema *externo* que é vasto e que vai muito além das fronteiras nacionais, pois justamente um sistema que admite que existam, entre os seus constituintes, nações, espaços e tempos distintos, e distintos em termos de desenvolvimento histórico, político, econômico, social e também, frisemos, *formal*. Trata-se, no âmbito externo, de um moderno sistema-mundial cujas características desniveladas encontram-se acentuadas justamente naquelas áreas conhecidas como semi-periféricas, ou seja, nas áreas que, diferente dos centros, que são mais homogêneos, são áreas mais afins aos desníveis sociais dos desenvolvimentos não combinados que caracterizam espaços não-contemporâneos ou não-sincrônicos. Sobre isso, Moretti diz:

Non-synchronism [...] is connected with a specific position within the world-system: unknown to the relatively homogeneous states of the core, it is typical of the semi-periphery where, by contrast, combined development prevails. (MORETTI, 1996, p. 50)

⁷⁵ Nunes (2013); Arrigucci Jr. (1994); Rosenfield (2006); Hansen (2000); Galvão (1972).

Em contraste com as áreas centrais, mais homogêneas, temos as áreas semi-periféricas, fundamentalmente heterogêneas e onde o desenvolvimento não-combinado, não-sincrônico ou não-contemporâneo prevalece. Frisemos que é só em áreas como essas que a épica moderna *pode* surgir. Ou seja, segundo Franco Moretti, uma épica moderna, simplesmente, não pode surgir em um país, área ou espaço central, pois estes são relativamente homogêneos, logo, pouco propícios aos contextos acentuadamente heterogêneos das áreas semi-periféricas e não-contemporâneas, áreas onde mundos e formas arcaicas dividem o mesmo espaço com mundos e formas modernas. Notemos então que o que torna possível a gestação de uma épica moderna não é um país ou uma nação, ou mesmo um tempo ou estilo histórico, mas antes uma configuração que é, a um só tempo, histórica, geográfica, geopolítica, social, econômica, política e formal, sendo todas estas configurações, fundamentalmente, não-contemporâneas e atinentes a um espaço semi-periférico *dentro do sistema-mundial*. Vai ser isso, ou melhor, vai ser este contexto externo que vai, segundo Franco Moretti, fomentar a criação interna de uma épica moderna, gênero igualmente heterogêneo, pois constituído por formas arcaicas e modernas que emulam, no âmbito interno, a não-contemporaneidade externa das áreas semi-periféricas:

And it is precisely there [paragens semi-periféricas e não-contemporâneas] that we find many of the masterpieces of the modern epic form: in the still divided Germany of Goethe (and of the early Wagner); in Melville's America (the *Pequod*: bloodthirsty hunting, and industrial production); in Joyce's Ireland (a colony, which nevertheless speaks the same language as the occupier); in certain zones of Latin America. All, as I was saying, sites of combined development: where historically non-homogeneous social and symbolic forms, often originating in quite disparate places, coexist in a confined space. (MORETTI, 1996, p. 50).

Lugares não-homogêneos onde formas sociais e simbólicas provenientes dos lugares mais diferentes, assim como de mundos arcaicos e modernos, ainda dividem o mesmo espaço. E para escrever uma épica moderna dentro de um mundo tão heterogêneo e vasto assim, todos os recursos são necessários, inclusive a articulação de formas e gêneros muito diversos uns dos outros, formas e gêneros que, inclusive, foram gestados em tempos e em espaços muito distintos, como é o caso dos dois gêneros mais complexos e atuantes na configuração total do *GS:V*: a epopeia (originalmente concebida na antiguidade clássica) e o romance modernista

(necessariamente concebido no século XX). Com a *bricolagem*, o que temos é, como diz Franco Moretti:

A heterogeneity of historical times, first of all: non-contemporaneity again, which in the years of modernism becomes a formal fact, giving birth to the two or three different novels that make up *Ulysses*, and to the two or three poems that are contained within *The Waste Land*. (MORETTI, 1996, p. 191).

Uma heterogeneidade não-contemporânea de tempos históricos presente no âmbito externo que encontram uma ressonância formal no âmbito interno através da técnica da *bricolagem*, técnica que permite ao texto ir acrescentando, progressivamente, experimentos simbólicos e formais. Voltando agora para a estória da *Maria Mutema*, Walnice Nogueira Galvão diz que esta narrativa é a “matriz imagética mais importante do romance”. (GALVÃO, 1972, p. 121). Mas nos perguntemos, por que esta estória seria a matriz imagética mais importante? Segundo Galvão é porque esta estória coloca em evidência uma técnica que é fundamental para o *GS:V*, a saber, a técnica que expõe “A imagem da coisa dentro da outra, visualmente tão impressionante e tão rica do significado global do romance — bem como dos fragmentos de significado que o compõem —, reitera-se em suas páginas, em diversas variantes”. (GALVÃO, 1972, p. 121). Uma coisa dentro da outra, imagem presente no sentido global e na constituição das diversas partes. A coisa dentro da outra é como o incerto dentro do certo ou o certo dentro do incerto, assim como o jagunço dentro da mulher ou a mulher dentro do jagunço, mas também o fato de que temos uma estória dentro de outra estória e, acima de tudo, o fato de que temos um Diabo dentro de um redemoinho. Isso é muito interessante, pois para Galvão, a matriz imagética do *GS:V* enfatiza que “A essência da vida é o movimento e a mudança. Esse, o sentido dela: o de um processo dinâmico, sem pressa, constante na sua inconstância. Esse sentido impregna as próprias figuras do falar de Riobaldo”. (GALVÃO, 1972, p. 130). Movimento, mudança e processo dinâmico, constantes nas suas inconstâncias. Nesse sentido, podemos realmente dizer que temos aí a matriz imagética do *GS:V*, especialmente se considerarmos o seu subtítulo, que versa sobre a presença do Diabo dentro de um redemoinho. Galvão diz: “Querer ter alguma certeza no seio do movimento e da mudança é atentar contra a desordem natural das coisas, que é a sua ordem recôndita”. (GALVÃO, 1972, p. 130). Movimento e mudança são as matrizes imagéticas fundamentais do

GS:V, garantindo para a textura desta obra a sua natureza de matéria vertente onde são os valores moventes, ambíguos, reversíveis, misturados, agônicos e polifônicos que ocupam o primeiro plano narrativo, a sua identidade primária. Sobre esta questão, Galvão diz algo fundamental para darmos continuidade aos nossos argumentos:

Deixar-se levar pelo movimento e aceitar a mudança é a maneira de viver com plenitude. Querer subjugar o mundo e fazê-lo curvar-se às suas ordens pode redundar em danação. Assim agiu Riobaldo, vendendo sua alma e perdendo Diadorim. (GALVÃO, 1972, p. 130).

Portanto, trazendo agora para os nossos termos, o que temos é uma unidade formal que se expande, continuamente, pois sempre adicionando a si uma pluralidade de formas. Unidade e pluralidade, ou seja: o fractal ou desdobramento formal perfeito do monólogo-polifônico. Eis o motivo para Galvão dizer que a *Maria Mutema* aparece como se fosse uma peça estranha que interrompe o fluxo cerrado do monólogo, mas eis também o motivo para ela escolher, logo depois, esta mesma estória como sendo a matriz imagética do *GS:V*, pois o que temos nesta obra é uma correspondência cerrada entre *unidade* e *pluralidade*. Digamos assim, no *GS:V* temos um corpo, mas de baile, sendo que a interrupção do movimento é o próprio mal a ser evitado, enquanto que, a continuidade do movimento em si, é o bem a ser buscado. E a *bricolagem* é, justamente, uma das técnicas que permitem que o movimento continue, pois por meio dela é sempre possível adicionar um novo elemento, uma nova narrativa, uma outra forma, mais um gênero ou mesmo: mais um livro.

E isso é de extrema relevância para compreendermos o *GS:V*, afinal, é sabido que este livro saiu de dentro de um outro, o *Corpo de Baile*, que, por sua vez, demorou mais de dez anos para ser pensado, arquitetado e escrito⁷⁶. A obsessão entre unidade e pluralidade já está presente no *Corpo de Baile* desde o seu título, pois, se o lemos como uma unidade (*corpo de baile*), somos logo remetidos ao teatro, mas se o lemos como uma pluralidade (*corpo + baile*), somos logo remetidos para a relação entre o corpo-unidade e o baile-pluralidade. Não por acaso, a primeira epígrafe da edição original de *Corpo de Baile*, a edição que comporta as sete histórias em dois volumes, é uma citação, justamente, de Plotino, e assim segue: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”. Um centro imóvel (um corpo ou uma unidade), mas com uma

⁷⁶ Sobre o projeto e as relações existentes entre contos, novelas e romances até a culminância no *GS:V*, consultar o texto “*De Sagarana a Grande sertão: veredas*”, de Benedito Nunes (NUNES, 2013, p. 243-266).

circunferência que é móvel (um baile ou uma pluralidade). Segundo Rónai, Rosa demorou incríveis dez anos entre a publicação de *Sagarana* e *Corpo de Baile*, correndo assim “o risco de sair do cartaz por um decênio”, porque não quis comprometer ou “sacrificar a unidade do seu livro”. (RÓNAI, 2006, p. 20). E logo depois de escrito o *Corpo de Baile*, em suas, mais do que primorosas, oitocentas páginas, que Rosa publica de uma só vez, como se fosse uma *Suma* inteira na qual ele lança os seus leitores “em vez de num caminho reto, num verdadeiro labirinto”. (RÓNAI, 2006, p. 20), logo depois deste feito, já em si notável, vem em seguida, nada mais nada menos, que o *GS:V*. Um longo período de gestação dando como fruto dois rebentos muito distintos, mas interconectados, afinal, quando consideramos o sinal — : —, presente no meio do título *Grande Sertão: Veredas*, como se fosse um rio que corta em duas bandas ou margens distintas o título do livro, nos cabe perguntar se este sinal possui valor semântico adversativo ou não. Caso sim, teríamos, novamente, a mesma relação já apontada: uma unidade (grande sertão) de um lado, mas com uma pluralidade (veredas) do outro. Unidade e pluralidade, centro estável e circunferência móvel, um monólogo cerrado e a inserção paulatina de uma pluralidade de formas, uma coisa dentro da outra, uma estória dentro da outra, e, ainda podemos acrescentar, este pouco usual subtítulo que coloca, no meio de um redemoinho, um Diabo. Para facilitar a visualização, reproduzimos abaixo o título e o subtítulo do nosso objeto de análise:

Grande Sertão: Veredas

“o diabo na rua, no meio do redemoinho...”.

Diante disso, nos perguntemos: se no *Corpo de Baile* temos uma pluralidade de histórias com uma pluralidade estonteante de personagens que, no entanto, convergem para uma mesma unidade encerrada tanto em um espaço comum (o sertão) quanto em um enredo correlacionável (o *Corpo de Baile* como um ciclo de narrativas), o que teríamos no *GS:V*? Fácil: justamente a pluralidade polifônica do primeiro plano discursivo, mas ela inteira sendo regida pela unidade cerrada do monólogo. Neste sentido, ganhamos muito ao considerarmos o *GS:V* dentro do contexto *composicional* do *Corpo de Baile*. Evidentemente, isso não é nenhuma novidade, pois o próprio Rosa considera como uma única caminhada espiritual e criativa a sua trajetória iniciada com *Sagarana* e logo seguida de *Corpo de Baile* para então culminar no *Grande Sertão: Veredas*, ele diz para Lorenz “Eu diria que Grande sertão foi para

mim o término de um desenvolvimento e, ao mesmo tempo, algo que um dia, espero, levar-me-á à meta final”. (COUTINHO, 1983, p. 94). E ao lado de Rosa, podemos colocar Benedito Nunes, que escreveu um texto denominado “*De Sagarana a Grande Sertão: Veredas*”, onde aborda a organicidade do projeto estético de Rosa. Atentemos:

Tanto no díptico quanto no livro de estréia, a Natureza é um todo vivo e animado, interior e exterior ao mesmo tempo: o nasce, o cresce e o morre da *physis* grega. E os personagens vivem na sua proximidade, sintonizados ao movimento cíclico regente dos céus e da terra, à trajetória do sol e das estrelas. As atividades que primam nesse universo projetado nas três obras, dentro de um mundo mais bárbaro e rude do que primitivo, algumas vezes idílico, outras cruel, próximo tanto da Natureza quanto da idade heróica, ainda anômica, pré-civil, extra ou contra racional, da qual falou Hegel, e que entram na composição dos enredos, são vaquejar, plantar, pelejar ou guerrear, vingar-se de afrontas, revidar ofensas, mas também cortejar, fornicar, cantar e poetar. (NUNES, 2013, p. 245).

As três primeiras obras em prosa de Guimarães Rosa são então lidas como uma grande unidade que comporta uma pluralidade de semelhanças, mas também de diferenças. E atentemos para a expressão *díptico*, como escrito acima por Nunes, afinal, o *díptico* para ele é, exatamente, o *Corpo de Baile* e o *GS:V*, encarados então como uma grande unidade, ou, digamos assim, como um *grande sertão* no qual as múltiplas estórias narradas em tais obras seriam como as suas *veredas*. Desconsideremos *Sagarana* e foquemos no dito *díptico* e, para tornar a comparação do *díptico* algo viável, coerente e simples, façamos uma escolha de ordem formal, nos perguntando: composicionalmente falando, o que irmana o *díptico*? Nossa resposta: acima de tudo, a relação entre unidade e pluralidade, ou seja, a relação entre o que seria o corpo (a unidade) e o que seria o baile (o movimento que insere pluralidade no corpo). O que irmana o *díptico* é, então, a relação composicional entre unidade e pluralidade, mas se ambas fazem uso dessa relação, o que diferencia o *GS:V*? Notemos como a resposta para essa pergunta é muito fácil e muito simples, mas cheia de implicações: Riobaldo.

Sim, Riobaldo. Defendemos que quem está sendo gerado durante os mais de vinte anos de escrita que incluem *Sagarana* e *Corpo de Baile* é, justamente, o personagem que vai ser a unidade perfeita de uma estonteante pluralidade, o eixo perfeito de um redemoinho endiabrado: Riobaldo. Neste sentido, notemos como a solução formal encerrada em Riobaldo já se encontrava dentro do *Corpo de Baile*, presente, no caso, desde o seu título, mas passando também pelas citações iniciais e culminando no projeto mais geral deste livro que é o do

enredo em forma de ciclo narrativo, mas que, não obstante a solução formal já estar presente, foi preciso terminar de escrever o *Corpo de Baile* para então surgir este novo personagem. Organizemos assim: existe uma obsessão composicional gerenciando o universo estético de Guimarães Rosa que é a da coisa dentro da outra ou a da pluralidade dentro da unidade e vice-versa. No *Corpo de Baile*, os elementos composicionais que enformaram e viabilizaram a relação unidade-pluralidade foram o *espaço* e o *enredo*, elementos composicionais da prosa literária que estabeleceram os eixos comuns para uma multiplicidade de personagens e de situações distintas, nos possibilitando ler o *Corpo de Baile* como um ciclo de narrativas que se entrecruzam em um mesmo espaço ou que dialogam em um mesmo enredo, que formam, portanto, um corpo de baile. Mas logo depois desta obra, surge uma outra que, podemos dizer, desdobra a anterior, mas em uma chave tão distinta que surge um outro texto. Ou seja, o *link* composicional que estabelecia uma relação entre unidade e pluralidade no *Corpo de Baile* vai passar por uma mudança radical, ela será, portanto, refuncionalizada, pois agora, ao invés de ser o *espaço* (sertão) e o *enredo* (ciclo de narrativas) vai ser o *narrador* e o *personagem*, ou melhor, vai ser, a um só tempo, a figura condensada do *narrador-personagem* (Riobaldo). Em nossa opinião, este processo criativo é simplesmente genial, mas ao mesmo tempo é um processo de trabalho árduo e calmo onde uma parte nasce de dentro da outra e onde os problemas vão surgindo e, ao lado deles, as soluções vão aparecendo. Sendo assim, notemos como estamos diante de um paradigma distinto sobre a concepção da criação literária, pois um paradigma que rejeita a noção de gênese poética espontânea para privilegiar a noção de engenharia poética seriada, ou seja, um paradigma que diz não para as concepções que afirmam ser o texto literário um fruto de um projeto poético que é desde o início consciente para fazer uso de um paradigma que diz que o texto literário é fruto de um processo criativo que evolui aos poucos e que conta, inclusive, com o acaso para dar os seus saltos evolutivos e criativos. Mas se a nossa hipótese está certa, lembrando, se realmente o elemento composicional comum ao *díptico* é a relação criativa e metafísica entre unidade e pluralidade, então podemos, realmente, considerar que o que houve foi uma evolução formal notável do *Corpo de Baile* para o *GS:V*, pois a unidade, neste segundo, é de um alcance e de uma problematidade que não estavam previstas no projeto inicial do *Corpo de Baile*, mas que surge como o desdobramento perfeito deste, pois atualiza essa problematidade, que já possui um amplo alcance de ordem metafísica e composicional, mas que é atualizada dentro de um âmbito sócio-histórico que é novo e muito relevante: o do personagem-narrador Riobaldo, o

nosso patriarca-pactário que conduz, parafraseando Walnice Nogueira Galvão, com mão de mestre um monólogo cerrado que, não obstante, está sempre aberto para a mudança e o movimento. Günter Lorenz diz: “Este Riobaldo — conforme li em várias ocasiões — seria considerado um Fausto, um místico, um homem do barroco [...] Como você delinea o seu Riobaldo?”. (COUTINHO, 1983, p. 95). Guimarães Rosa responde:

Não, Riobaldo não é Fausto, e menos ainda um místico barroco. Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão. Muitos de meus intérpretes se equivocam [...] Riobaldo é mundano demais para ser místico, é místico demais para ser Fausto; o que chamam de barroco é apenas a vida que toma forma na linguagem [...] Gostaria de acrescentar que Riobaldo é algo assim como Raskolnikov, mas um Raskolnikov sem culpa, e que entretanto deve expiá-la. Mas creio que Riobaldo também não é isso; melhor, é apenas o Brasil. (COUTINHO, 1983, p. 95-6).

Nem Fausto, nem místico; apesar da linguagem barroca, nem barroco; inclusive nem eu, mas meu irmão; mundano demais para ser místico, mas místico demais para ser mundano; um Raskolnikov, mas sem culpa, mas que, notemos, deve expiar essa culpa que não tem; um Fausto ou um Mefisto sertanejo; ou melhor, o sertão feito homem; ou melhor ainda e talvez por fim: Riobaldo é o Brasil! Honestamente, depois de todo esse zigue-zague de Rosa, nos perguntemos, o que é Riobaldo? Tatarana? Urutu-Branco? Cerzidor? Um jagunço mandante? Um jagunço mandatário? Um latifundiário? Um herói? Um dono do poder? Um herói metafísico? Um senhor das incertezas? Um Fausto sertanejo? Um Mefisto sertanejo? Sim, o pior (ou melhor...) é que Riobaldo é tudo isso! Eis o motivo para afirmarmos que houve uma evolução formal do *Corpo de Baile* para o *GS:V*, pois apesar da leitura do *Corpo de Baile* ser muito mais agradável, envolvente, fluente e mesmo comovente do que a leitura entrançada e (para muitos) dificultosa do *GS:V*, foi esta segunda parte do *díptico* que logrou encontrar a unidade formal perfeita ao conferir uma nova função para a dupla *espaço-enredo* atualizando-a na dupla composicional do *personagem-narrador*, tornando então a unidade, digamos assim, realmente unitária, mas ao mesmo tempo, realmente plural ou mais plural do que nunca: pois o diabo agora está na rua, mas bem no meio do redemoinho. Neste sentido, vejamos o que Moretti fala sobre a evolução formal dentro da épica moderna:

For literary evolution does not normally proceed by inventing new themes or new methods out of the blue, but precisely by discovering a new function for those that already exist. (MORETTI, 1996, p. 20).

A evolução literária não ocorre, necessariamente, através da invenção de novos métodos ou temas, mas sim ao descobrir uma nova função para aqueles temas e métodos que já existem. Levando isso em consideração, o *GS:V* é o desdobramento ou a evolução quase necessária do *Corpo de Baile*, pois ele atualiza a temática relacional e composicional existente entre unidade e pluralidade, que são originalmente concebidas, como as epígrafes do *Corpo de Baile* nos sugerem, dentro de um âmbito metafísico, mas que vão manter o tensionamento metafísico e ainda por cima estendê-lo para um novo tensionamento sócio-histórico já dentro do *GS:V* e através do seu personagem-narrador que será a solda perfeita para este rearranjo formal: Riobaldo. É por isso que o designamos como *o nosso patriarca-pactário*, pois, dentre outras características, este ato simbólico também funde uma dimensão sócio-histórica (o patriarcalismo) com uma dimensão metafísica e mítica (o pacto com o diabo), fundindo tudo isso em um mesmo personagem cuja elasticidade semântica é tão vasta quanto o moderno sistema-mundial e tão plural e heterogênea quanto uma semiperiferia não-contemporânea. Moretti diz: “Refunctionalization can occur only in an elastic structure, able to absorb novelty without disintegrating”. (MORETTI, 1996, p. 21). E quando consideramos o *díptico*, notamos que sua estrutura é não só grande como, substancialmente, elástica. Afinal, consideremos a estrutura do *Corpo de Baile* e comparemos, muito brevemente, algumas das suas sete novelas, nos perguntando: o que o comovente *Campo Geral* tem a ver com o desconcertante *Cara de Bronze*? Ou então: o que o perfeito *Dão-la-la-lão* tem a ver com o fora-de-todas-as-medidas *O Recado do Morro*? Estas novelas ou poemas ou romances são, na verdade, tão distintas umas das outras, em todos os seus níveis, que é difícil acreditar que formam uma unidade. No entanto, formam. E ainda por cima, não só formam uma unidade entre elas como permitem e fomentam o nascimento de uma outra obra através de novas funções atribuídas para a matriz imagética e relacional da dupla unidade-pluralidade por meio da atualização desta função que, repetindo, foi trabalhada através do espaço-enredo e depois re-trabalhada (ou re-funcionalizada) através da nova chave encerrada na dupla composicional do personagem-narrador. Vejamos o que Moretti diz sobre a épica moderna:

Bricolage, then. And refunctionalization. The former is a *macro*-structural concept: it describes how a text functions as a whole. The latter is a *micro*-structural concept: it describes what happens to the elementary components of a work. Yet, in this case, there is a profound need for agreement between micro and macro [...] *Bricolage*, for its part, requires versatile ‘bits’, able to add a new function to the

original one. It is a circle, in which the parts and the whole presuppose one another and support one another. At times, moreover, it is a genuinely virtuous circle: Mephistopheles and the growth of *Faust*; the historical material and the development of *War and Peace*; dissonance and serial music [em *O Anel dos Nibelungos*]; the stream of consciousness, as we shall see, and the [polyphonic] metamorphosis of *Ulysses*. (MORETTI, 1996, p. 21).

Para Moretti, não é Fausto, mas sim Mephistopheles o responsável pelo crescimento do projeto inicial do *Fausto*, assim como é o responsável por ter tornado o *Fausto* um projeto que durou, praticamente, a vida inteira de Goethe, pois sendo Mephistopheles o personagem aberto e polifônico que é, permitiu ao *Fausto* um processo aberto e quase interminável; do mesmo modo, não é o fluxo de consciência, a técnica não só inicial do *Ulysses* como também a que lhe rendeu a sua maior fama, que vai ser a responsável, ao fim, pelo *Ulysses* ser o que é, afinal, conforme avançamos na sua leitura, o fluxo de consciência vai ficando, paulatinamente, em segundo plano para que a polifonia, tornada sensível através da diferença radical dos estilos de escrita de cada capítulo, assuma o papel principal, tornando o livro quase interminável e, para muitos, ilegível; podemos acrescentar *O Homem sem Qualidades*, livro igualmente polifônico que, depois de mais de mil páginas, ainda tem fôlego para inserir uma nova trama amorosa (envolvendo um casal de irmãos) que vai estender a trama geral do livro a um ponto, literalmente, interminável, pois o projeto se tornou tão longo e tão aberto que Robert Musil acabou morrendo no meio do caminho (lembramos que Goethe termina o *Fausto* pouco antes de morrer); e no caso do *díptico*, o que podemos dizer? Podemos dizer que o surgimento do personagem Riobaldo demandou a escrita de um novo livro, mas de um livro que soube dar um acabamento perfeito para a questão da *bricolagem* enquanto uma abertura contínua para a *pluralidade* que vem de fora e que vai sendo acrescentada aos projetos iniciais, tornando os livros, assim, quase intermináveis. No caso do *GS:V*, a junção da sua matéria vertente com o sinal do infinito ao fim do livro alça a sua pluralidade estonteante ao patamar do infinito, mas se dizemos que o acabamento é perfeito, isso acontece porque esta pluralidade infinita se encontra, também infinitamente, encerrada em uma única voz. É como dizíamos antes: quando a épica moderna chegar em um país enraizadamente patriarcal como o Brasil, que tem como seu pano de fundo sócio-histórico a presença constante do mandonismo, esta pluralidade polifônica vai ser engolida por uma única voz. Nesse sentido, como disse Rosa, Riobaldo é realmente o Brasil, pois ao se fundir com o mundo, o submete a uma voz patriarcal; e ao lado disso, Riobaldo é também uma figura do

poder muito notável, pois sua voz patriarcal é severa e bondosa, logo, monológica e polifônica, conseguindo, portanto, encerrar a pluralidade do mundo em uma única voz que, apesar de ser a presença mais constante da obra inteira, ainda assim consegue se fazer de ausente... Lembremos da indignação de João Gaspar frente a suposta inverossimilhança de Riobaldo e lembremos também que ele designa o monólogo como um *fogo de vistas*, mas lembremos também de trabalhos que analisam, exclusivamente, a atomização estilística que a escrita rosiana imprime na linguagem e, ainda por cima, a existência de dicionários lexicográficos que visam dar conta da riqueza da linguagem rosiana e, diante de tudo isso, nos indaguemos: por que é tão raro considerar Riobaldo como uma figura do poder? Por que ele, que é um latifundiário, é visto antes como um metafísico ou um Dioniso ou um alquímico do sertão?

Essas perguntas são fundamentais e foram elas que nos impulsionaram para escrever esta tese, sendo que a tese só pôde começar a ser escrita quando descobrimos que um verdadeiro patriarca dos sertões, para durar em um mundo moderno, sendo aceito e aclamado por este, precisa ser severo, mas também bondoso, ou seja: precisa ser monológico, mas também polifônico. Mas isso é um truque do nosso patriarca-pactário e, como diz Moretti a respeito da *épica moderna*:

A trick with pure intentions, of course, designed to make clear the independence of the polyphonic form from the narrative material, and the fact that the same material could easily be formed in very different ways. (MORETTI, 1996, p. 205).

No caso do *GS:V*, podemos dizer que é uma retórica do poder o que empreende este truque ardiloso, ou melhor, o que empreende este *truque diplomático* que é feito para separar a matéria polifônica da matéria regional (o mandonismo), dando com isso a sensação de que a polifonia vive por si, como um fogo de vistas, totalmente independente de alguma base sólida ou ideologicamente orientada. Notemos que com isso, o Cerzidor efetiva, novamente, algo notável, pois oferece ao doutor emudecido, com a mão direita, o passado heróico das andanças jagunças e épicas de Tatarana e do seu Urutu-Branco; já com a mão esquerda, o Cerzidor oferece ao doutor emudecido a possibilidade utópica de uma continuidade ou libertação efetivas, seja no amor, como viu Dalila Pereira, ou seja no paraíso, como viu Heloisa Araújo, ou seja na *Délivrance*, como viu Consuelo Albergaria. Portanto, na mão

direita temos um longo passado épico e aventureiro, enquanto que na mão esquerda temos um futuro libertador e redentor que é tão improvável quanto desejável, mas, frisemos que com isso: não sobra nada para o presente! E ao não sobrar nada para o presente, o que acontece? Nossa resposta: o Cerzidor consegue sair insuspeito e inocente. Nesse sentido, a respeito do *Anel dos Nibelungos*, de Wagner, onde temos, de um lado, um enredo arcaico-monológico e, do outro, uma música futurista-polifônica, Moretti nos diz, atentando então para mais uma característica da épica moderna: “It is already the great modernist polarity of Archaism and Utopia — with nothing for today“. (MORETTI, 1996, p. 88).

Arcaísmo e utopia ou mundo épico e continuidades utópicas, eis um excelente ingrediente para apagar o tempo presente e com isso abrandar o peso do anel (no caso dos *Nibelungos*) ou da voz (no caso do *GS:V*) que nos encerra. E notemos que ao desaparecer o peso do presente, ou melhor, ao desaparecer, totalmente, o peso do poder como um magma possível para a configuração da voz e dos interesses do Cerzidor, o que temos é, realmente, uma *bricolagem* puramente *polifônica*. Ou seja: se retirarmos o tempo presente com tudo o que o pólo monológico pode trazer como implicância para a composição do *GS:V*, o que sobra é só a matéria vertente do pólo polifônico, com suas estruturas moventes, ambíguas, reversíveis, agônicas, polifônicas e, acrescentemos, modernistas. Façamos uma brincadeira, considerando, de forma lúdica, o seguinte: o *GS:V*, mas sem a voz de Riobaldo! Como seria isso? Bem, ora ora, na verdade isso meio que já existe, através do grupo *Miguilins* que narram partes diversas do *GS:V*, correlacionando cada parte do *GS:V* a um espaço específico do sertão, mas sendo cada parte narrada ou cantada por um narrador ou cantador diferente, atualizando, por meio do teatro, o potencial de *bricolagem* inerente ao *GS:V*, onde esta obra seria antes uma vasta enciclopédia de narrativas independentes e distintas umas das outras, ou seja, como se o *monólogo* fosse, na verdade, exclusivamente uma *bricolagem polifônica*⁷⁷. É por isso que dizíamos que todos os leitores do *GS:V* cujas leituras versam, exclusivamente, sobre os valores moventes, ambíguos, reversíveis, misturados, agônicos e polifônicos, estavam corretos nas suas análises, pois eles, digamos assim, acataram a proposta do *GS:V* e ignoraram a instância do tempo presente como sendo uma instância válida e atuante sobre a fatura das suas análises para então se lançarem — já sem o peso do presente e sem a presença da casa-grande no plano de fundo — no passado épico ou nos futuros utópicos da matéria vertente, enxergando em Riobaldo somente um senhor das incertezas ou alguém que está em

⁷⁷ Os *Miguilins*: <http://www.iber museos.org/pt/recursos/boas-praticas/grupo-de-contadores-de-estorias-miguilim/>

busca constante de libertação em meio a um mundo misturado, entrançado, labiríntico e confuso. Nesse sentido, notemos, a *bricolagem* é um desdobramento formal da polifonia assim como o complemento necessário de uma épica moderna que, de saída, admite para si que para apreender o mundo em sua complexidade sistêmico-mundial é necessário fazer uso da multiplicidade de formas que já o engendraram um dia, pois são nessas formas que encontraremos as marcas ou o DNA histórico dos tempos e dos seus espaços originais, isto é, dos tempos e dos espaços que serviram de contexto e berço efetivos para tais formas, fazendo convergir todas estas formas, geográfica e historicamente afastadas, em um mesmo corpo narrativo ou espaço literário, tornando as épicas modernas “veritable stylistic deposits, in which techniques from different epochs outcrop from one another like so many geological strata”. (MORETTI, 1996, p. 191).

A *bricolagem* então permite ao *GS:V* ir adicionando novas formas ao seu corpo narrativo, sendo que quando cada uma dessas novas formas adentram o corpo inicial, elas como que entram em baile, no sentido de que se correlacionam, passam a fazer parte de um todo cujas partes se interiluminam, ou seja: o conto inicialmente estranho da *Maria Mutema* vai se convertendo em matriz imagética do *GS:V*. Mas lembremos que a pluralidade da *bricolagem* não é o suficiente para a caracterização de uma épica moderna, pois é necessário, também, uma técnica complementar, pois apta a efetivar a costura das partes e a viabilizar um transitar livre em meio a toda essa pluralidade. E se dizíamos que a *bricolagem* é o desdobramento formal da polifonia ou do pólo polifônico, qual seria o desdobramento formal do monologismo ou do pólo monológico? Justamente, a técnica que viabiliza um trânsito livre em meio à pluralidade das formas, mas também, como explicaremos melhor mais à frente, um trânsito igualmente livre em meio à pluralidade dos mundos: a *digressão*.

4.2. Digressão

Sobre o *GS:V*, Roberto Schwarz diz: “Sem ser rigorosamente um monólogo, não chega a diálogo”. (SCHWARZ, 1981, p. 37). Mas, podemos nos perguntar, se não é monólogo e nem diálogo, o que seria então? Schwarz também diz:

Tem muito de épico, guarda aspectos da situação dramática, seu lirismo salta aos olhos. O modo original e entranhado pelo qual obtém essa combinação dos gêneros parece-nos uma das chaves para seu próprio modo de ser. (SCHWARZ, 1981, p. 37).

Não é monólogo e nem diálogo, tem muito de épico, aspectos dramáticos e um lirismo que salta aos olhos. Acima de tudo, o modo original e entranhado pelo qual obtém tal combinação de gêneros e, acrescentemos, procedimentos, estilos, formas e discursos é uma das chaves para compreendermos o seu modo de ser. Schwarz: “O livro de Guimarães Rosa, em atenção à sua linhagem de obra-prima, furta-se à composição usual dos conceitos críticos”. (SCHWARZ, 1981, p. 37). E continuará se furtando, pois uma das características do *GS:V* assim como da épica moderna é, justamente, essa dificuldade de interpretação que advém com a pluralidade de elementos que a obra acessa por meio dos seus desdobramentos polifônicos e da sua estrutura aberta ou em abertura. No entanto, se for realmente como Bakhtin e Moretti querem, e nós endossamos, ou seja, se realmente a verdade profunda das obras literárias for a forma ou sua plataforma maior, o gênero, então devemos deixar de ver a proliferação plural e algo selvagem de sentidos em sua superfície fenomênica-policrômica e passar a enxergar o que subjaz à tal superfície e produz, em abundância, tais fenômenos. O que devemos então é identificar suas estruturas subterrâneas ou as constantes que a caracterizam enquanto gênero. Bakhtin diz:

Por trás da policromia superficial e do tumulto do processo literário, eles [os críticos que não atentam para as questões de gênero literário] não enxergam os grandes e essenciais destinos da literatura e da linguagem, cujas personagens centrais são, antes de mais nada, *os gêneros*, enquanto que as tendências e escolas são apenas personagens de segunda e terceira ordem. (BAKHTIN, 2019, p. 71).

Uma análise da literatura onde os personagens centrais são os gêneros. Eis a escolha de Bakhtin, eis a escolha de Moretti, eis a nossa escolha. É nesse sentido que estamos analisando o *GS:V* e, tendo isso em vista, podemos dizer que a policromia superficial do seu texto não é

um acaso, mas sim produto de uma série de elementos e procedimentos estilísticos e formais que engendram, como dizíamos acima, efeitos mundiais, ou seja, que nos dão a sensação de que nos encontramos diante do mundo, ou melhor, diante de um mundo muito específico: um mundo aberto e em expansão, um mundo inconcluso e heterogêneo, um mundo cuja ideologia em voga é a da pluralidade e da abertura de possibilidades, um mundo do *somemos: tudo é e não não é*; portanto, um mundo já avesso a sistemas imperiais que possuem e servem a um único centro, mas já sujeito a um sistema-mundial plural que demanda a existência de vários centros econômicos e de uma imensa multiplicidade de centros políticos e institucionais. Um moderno sistema-mundial que, acima de tudo, está em constante movimento de expansão inconclusa.

É chegada a hora de retomarmos tudo o que dizíamos acima, especialmente no tocante ao procedimento polifônico, para então fundirmos as nossas três hipóteses de leitura, lembrando: A. Nossa *primeira* hipótese é de que o narrador do *GS:V* emula o pano de fundo constante do mandonismo brasileiro ao mesmo tempo em que emula o moderno sistema-mundial por meio do elemento interno que designamos como monólogo-polifônico; B. Nossa *terceira* hipótese é de que o *GS:V* é um ato simbólico expresso na figura de um patriarca-pactário, entendido aqui como um patriarca que fez o pacto com o diabo da modernidade conservadora, ou seja, de uma modernidade que conserva em si lastros de um mundo e de um sistema ainda pré-moderno no qual a violência e o autoritarismo são as forças presentes e atuantes; C. Agora foquemos na nossa *segunda* hipótese, a de que o *GS:V* é uma épica moderna, gênero literário que surge nas semiperiferias do sistema-mundial e que tensiona o gênero épico com algum gênero moderno. Por ora, vamos focar na questão do procedimento polifônico, pois será ele que vai nos permitir fundir as três hipóteses em um todo coerente. Sendo assim, notemos o que Schwarz, em sua análise da fala no *GS:V*, diz:

O discurso anuncia uma direção, lança uma *gestalt* que se sobrepõe à gramática e tem força para incorporar, segundo a sua dinâmica de sentido, os segmentos mais diversos; estes não precisam entrar em conexão gramatical explícita, podem simplesmente se acumular, guardando seu modo de ser mais próprio; não é a sintaxe normativa que determina seu posto, ainda quando com ela concordam; enquadram-se na configuração (referentes, misturadamente, a dados sensíveis e emocionais), visando uma recriação quanto possível integral da experiência. Trata-se de uma espécie de técnica pontilhista. Caminho semelhante deverá seguir a fruição da obra: deixa-se tomar pela dinâmica da frase e vai recebendo a sequência das impressões; importante não é o desenho lógico da sucessão, mas o acúmulo;

o efeito é dado pelo curto-circuito (recurso poético) entre segmentos cuja ligação gramatical, fosse importante, seria precária. (SCHWARZ, 1981, p. 39-40).

Uma técnica pontilhista que demanda uma fruição multi-impulsiva onde o relevante não é o desenho lógico da sucessão, mas sim o acúmulo dos momentos poéticos com os seus efeitos engendrados por curto-circuitos que rompem a ligação gramatical para inserir outros tipos de pausas e conexões. Mais à frente, seguindo a mesma linha de raciocínio, Schwarz continua, mas agora analisando uma frase específica do *GS:V* onde ele percebe a técnica pontilhista em ação, isto é, em ação pois criando uma frase onde a ligação entre as imagens construídas não é direta ou lógica, mas antes fragmentária, como se entre uma imagem e outra dentro do corpo da frase houvesse um micro intervalo ou micro abismo ligando-as ao mesmo tempo em que desconectando-as, quer dizer: gerando uma ligação de outra espécie, uma ligação, nos termos de Schwarz, não-gramatical ou então *pontilhista*, portanto, uma ligação que demanda uma leitura *lançadeira*, ou seja, estamos diante de uma ligação sintática que valoriza a existência de cada ponto em sua especificidade e singularidade, nos quais cada ponto possui uma parcela de independência e que, por possuir essa natureza pontilhista, demanda uma leitura *lançadeira* ou uma leitura que salta de ponto em ponto, respeitando a especificidade de cada um desses, mas também conectando-os após o efeito de curto-circuito da sua poeticidade cuja elasticidade está apoiada no intervalo poético que funde os pontos singulares da frase. Se a leitura de Schwarz terminasse aqui, já seria incrivelmente precisa e mesmo bela, pois reproduz com riqueza de detalhes um fato estilístico realmente presente nas frases do *GS:V*, mas Schwarz ainda vai além disso, pois reconhece que abaixo da técnica pontilhista subjaz uma outra força que lhe confere continuidade e embalo. Acompanhemos:

Notamos, pouco acima [na frase por Schwarz analisada], um fato paradoxal: a segmentação miúda da frase, a fragmentação em partículas tornadas equivalentes pela menor estruturação gramatical, acompanham a presença de um poderoso jorro verbal. A atenção como que não se detém no desenho da frase, oscila entre o fluxo como direção geral e os segmentos isolados. Pela ausência relativa do mediador (o desenho sintático), aumenta a importância dos extremos. O mesmo dá-se com relação à palavra. O poder do fluxo não lhe limita a força, pelo contrário, possibilita que, liberta de conexões gramaticais secundárias, exista mais solitária e apresente mais pleno o seu sentido [...] Voltando: o relato épico serve uma situação dialógica, trazendo o fluxo para o nível da palavra falada; revela-se uma dicção narrativa que suspende, pela extrema segmentação, a estrutura gramatical; do acúmulo segmentar nasce a dinâmica do discurso, que, por sua vez, como totalidade, localiza o sentido de cada

segmento; este localizar não se confunde com determinar, a relativa inarticulação dá margem à plenitude do vocábulo; a palavra, símbolo dela mesma, tende a absoluta; é o que chamamos lirismo. (SCHWARZ, 1981, p. 40-41).

A segmentação miúda da frase acompanha um poderoso jorro verbal e a atenção, do leitor, oscila entre o fluxo como orientação geral e os segmentos isolados. Agora sim, pedimos desculpa pela reprodução integral desses trechos grandes, mas eles atestam, em grande estilo e precisão, o que dizíamos antes sobre o monólogo-polifônico do Cerzidor, ou seja, sobre o fato de que temos um narrador articulando por meio de uma única voz narrativa uma matéria vertente ou, nos termos de Schwarz, um jorro verbal conduzindo uma técnica pontilhista. Schwarz diz que o relato épico se serve de uma situação dialógica para encenar o “curso épico das aventuras”. (SCHWARZ, 1981, p. 38). Mas já esclarecemos que não é só isso. Não existe só um se servir de situação dialógica, mas antes uma simulação de situação dialógica que enceta, ao fim, uma retórica da inclusividade que é o recurso retórico de um monólogo que se veste de diálogo para assim servir melhor aos interesses unitários e, logo, *autoritários*, dessa voz ou jorro conducente, afinal, este outro que dialoga não dialoga em momento nenhum ou então dialoga sem voz: ele é um doutor emudecido que tem a impressão de fazer parte do relato, mas que, na verdade, é conduzido do início ao fim pelo Cerzidor que o doma com seu discurso de alta voltagem poética cujos quadros pontilhistas elevam o seu ouvinte a uma esfera de impressões líricas, como as observadas, por exemplo, por Jameson no *Lord Jim*, mas que ao mesmo tempo o conduzem em um jorro único, ou seja, esse impressionismo lírico pode ocultar a natureza desse jorro único, exatamente como no caso de *Lord Jim* onde o que se dissimulava via impressionismo estético era o urro das caldeiras do navio.

Portanto, notemos que o dito por Schwarz é muito próximo do que dizíamos, mas só que Schwarz diz com outras palavras e em um âmbito sintático. O que propomos é saltar do âmbito sintático para dentro do âmbito do gênero ou para dentro do quadro conceitual próprio ao gênero da épica moderna, onde poderemos, assim, converter conceitualmente o dito por Schwarz. Resumindo, as nossas três hipóteses de leitura afirmam que temos no *GS:V* um monólogo-polifônico firmemente conduzido por uma única voz, mas serialmente cerzido por um patriarca-pactário que concerta por meio de *digressões* uma pluralidade ou *bricolagem* de formas e gêneros literários, exatamente o que precisamos para compor, segundo Franco Moretti, uma épica moderna.

Nos voltemos então para o que falta explicar: a conceituação teórica da digressão. Na verdade, ela já estava presente desde o início da nossa análise, pois o que subjaz à palavra *Cerzidor* é, justamente, o método *digressivo* de cerzir que Riobaldo enceta em seu relato. Voltando à Schwarz, notemos como tudo o que ele diz sobre a frase se aplica ao que dizíamos sobre *as más devassas no contar*, mas só que, evidentemente, Schwarz opera em escala menor, na escala da frase, enquanto que nós propomos ver essas características na escala composicional da voz ou do foco narrativo. Isso acontece porque o que temos no *GS:V*, repetamos, é o monólogo-polifônico do Cerzidor, ou seja, um monólogo que é polifônico e *digressivo*, pois peculiarmente cerzido. Schwarz diz que no *GS:V* temos uma dicção narrativa que suspende a estrutura gramatical por meio da extrema segmentação advinda com a técnica pontilhista cujo objetivo é gerar um acúmulo de *segmentos* a um só tempo dependentes e independentes uns dos outros, sendo que dessa *independência* adviria a força lírica de cada segmento. Trazendo para os nossos termos, diremos que temos na frase, então, um procedimento polifônico que se alastra fractalmente pelo *GS:V* inteiro e que encontra seu equivalente estilístico, em escala maior, nas más devassas do contar, escala narrativa onde já temos, ao invés dos segmentos acumulados nas frases, cenas que se acumulam no enredo e que estão como que segmentadas e suspensas, mas ao mesmo tempo conectadas por intervalos digressivos. Acreditamos que Schwarz estava certíssimo quando disse que é o modo original e entranhado através do qual o *GS:V* empreende essa combinação ou (para lembrarmos de Arrigucci Jr.) mistura de gêneros o que constitui a chave para o seu próprio modo de ser, pois é de fato um método original e entranhado o que temos diante de nós quando nos deparamos com as técnicas narrativas do Cerzidor. Existe uma harmonia muito grande, ou melhor, entranhada, entre todos os procedimentos existentes no *GS:V*, e, como dizíamos no início, nossa proposta é analisar todos esses procedimentos como pertencentes a um único gênero literário cujo escopo é mundial: a *épica moderna*.

Notemos: monologismo, polifonia, digressão e bricolagem. *Monologismo*, procedimento responsável por centralizar o jorro narrativo em uma única e, portanto, autoritária voz; *polifonia*, procedimento responsável por gerar efeitos mundiais que nos dão a impressão de que nos encontramos diante de um mundo aberto, heterogêneo e em formação; *digressão*, método através do qual Riobaldo articula as cenas da narrativa ao bel prazer dos seus afetos mnemônicos, gerenciando e organizando imensos blocos narrativos por meio de pausas ou intervalos digressivos; *bricolagem*, comunhão de uma pluralidade de formas e de gêneros

literários provenientes de espaços e de tempos distintos e distantes uns dos outros, reproduzindo assim, na forma ou na composição do texto literário, o escopo sincrônico do sistema-mundial que converte a diacronia histórica em sincronia geopolítica, ou seja, que emula no corpo do texto a não-contemporaneidade de um sistema-mundial desnivelado através do acúmulo de gêneros e formas que carregam consigo as impressões digitais dos seus estratos *espaçotemporais* originais ou, em outras palavras, que são os fósseis remanescentes de outras eras então justapostos em um mesmo corpo contrastante e sincrônico, mas leia-se, eles são tanto *formal* quanto *temporalmente* contrastantes, resumindo: temos na épica moderna uma não-contemporaneidade (externa) que é convertida em *bricolagem* (interna). Como dizíamos, existe uma relação entre, de um lado, *monologismo* e *digressão* e, do outro, *polifonia* e *bricolagem*. Os dois primeiros versam e viabilizam o controle do Cerzidor, os dois últimos materializam a multiplicidade expansiva de um sistema-mundial não-contemporâneo emuladas no espaço do sertão, ou melhor, emuladas no espaço de um *grande sertão* que encontra-se em vias de dissipar-se em múltiplas *veredas*. Nos voltemos então para a digressão. Moretti:

Large dimensions [do texto literário] are probably favourable to formal innovation. They allow more time, more chances, greater freedom. And the epic form allow greater freedom for another reason too — a structural one, this time. The epic, as we saw with *Faust*, is a form prone to digressions: full of episodes flanking the basic Action. Marginal episodes — and, for that very reason, favourable to experimentation. (MORETTI, 1996, p. 189).

Um texto grande que graças ao seu tamanho propicia experimentos e inovações formais, mas também, ao lado disso, propicia momentos digressivos ou o acúmulo de episódios que flanqueiam as cenas principais e que, com isso, aumentam ainda mais as possibilidades de inovação e de experimentação formal. Podemos lembrar, novamente, das cenas proliferadas pelo método da *bricolagem*, como a cena da *Maria Mutema*, mas podemos, também, lembrar de cenas como a da *Guararavacã do Guaiacuí*. Honestamente, ambas as cenas poderiam ser cortadas do *GS:V*, mas não podemos dizer que a obra seria a mesma caso essas cenas fossem cortadas. Na verdade, a obra seria pior sem elas. *Maria Mutema* não é a única estória dentro da estória, mas é, sem sombra de dúvidas, uma das mais interessantes. Quanto à cena da *Guararavacã do Guaiacuí*, essa cena, aparentemente um enchimento ou uma pausa rítmica entre o *Julgamento* de Zé Bebelo e os acontecimentos que se darão logo depois da morte de

Joca Ramiro, é, na verdade, uma cena fundamental, pois é nela, nessa cena de matizes idílicos, que Riobaldo percebe, de uma vez por todas, que está loucamente apaixonado por Diadorim e que já não tem mais jeito para ele. Riobaldo se diz: “‘Se é o que é’ — eu pensei — ‘eu estou meio perdido...’”. (ROSA, 2001, p. 308). Logo após perceber isso, ele diz para si mesmo: “Acertei minha ideia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo”. (ROSA, 2001, p. 308). Podemos dizer então que a cena da *Guararavacã do Guaiacuí* é um momento digressivo ou um episódio que flanqueia a ação principal. Inclusive é exatamente como Moretti diria, pois ao flanquear a ação principal ela vai viabilizar um momento de experimentação formal na qual teremos, no caso do *GS:V*, o seu momento mais idílico, ao menos o mais exclusivamente idílico envolvendo diretamente Riobaldo e Diadorim, apesar de ser uma cena idílica meio que atípica, afinal, cena onde o idílio acaba ou pelo menos onde se certifica a sua inviabilidade em termos de efetivação ou de continuidade amorosa. Portanto, ao adentrar o quadro do *GS:V*, essa cena se torna inerente a ele e passa a atuar de forma decisiva para o desenvolvimento do seu enredo. Afinal, logo depois dessa cena Riobaldo vai seguir o roteiro de Deus que, em termos metafísico-religiosos ou utópicos, pode até vir a ser aquilo que Heloísa Vilhena de Araújo⁷⁸ disse no seu livro, mas que, em termos de uma leitura cética e épico-moderna que frisa a dimensão ideológica desse patriarca-pactário, não é nada mais que o caminho para a *Fazenda Santa Catarina*:

E que, com nosso cansaço, em seguir, sem eu nem saber, o roteiro de Deus nas serras do Gerais, viemos subindo até chegar de repente na Fazenda Santa Catarina. Nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda. Que's borboletas! E era em maio, pousamos lá dois dias, flôr de tudo, como sutil suave, no conhecimento meu com Otacília. O senhor me ouviu. Em como Otacília e eu ficamos gostando um do outro, conversamos, combinados no noivável, e na sobremanhã eu me despedi, ela com sua cabecinha de gata, alva no topo da alpendrada, me dando a luz de seus olhos; e de lá me fui, com Diadorim e os outros. (ROSA, 2001, p. 323).

Acreditamos que esse trecho é um dos melhores para explicarmos a digressão no *GS:V*. Mas ainda antes de nos determos na análise da digressão como presente nele, frisemos, novamente, que o *roteiro de Deus* não é somente ou exclusivamente um caminho para o paraíso, mas antes o caminho para a *Fazenda Santa Catarina*. Chegar nos céus ou próximo do paraíso é se aproximar de Otacília, isto é, se aproximar do mundo patriarcal, da

⁷⁸ Araújo, 1996.

casa-alpendrada ou da casa-grande-alpendrada. Significa cobiçar o buritizal em dote como nos usos dos antigos e lembrar-se de ser, na verdade, um dono do poder, filho de Selorico Mendes, um fazendeiro poderoso que mora, também ele, em uma casa-grande de fazenda. Sem espaço para elevados metafísicos exclusivos e puros, portanto. Na verdade o que temos, ao menos assim propomos, é uma fachada discursiva e utópica dissimulando o profundo e enraizado comprometimento sanguíneo e ideológico de Riobaldo, não interessando aqui se ele chama isso de céu ou mesmo se ele é consciente ou não das intenções ideológicas que o movem e configuram as suas pulsões e interesses rumo ao outro: pois para uma leitura cética e épico-moderna, não há espaço para ações exclusivamente éticas ou para pulsões exclusivamente utópicas ou mesmo para uma força poética e polifônica que seja exclusivamente estética, mas antes, tais ações, pulsões e forças são erguidas sobre uma base que comporta e viabiliza desdobramentos e tensionamentos políticos, ideológicos e retóricos que saltam aos nossos olhos quando passamos a desconfiar do foco narrativo de Riobaldo.

Mas voltando para a digressão, frisemos que o mais importante é que o trecho citado ligeiramente acima é a cena que antecede, cronologicamente, a cena da *Otácia na Alpendrada*, como analisamos mais acima, mas, graças às más devassas do contar ou graças à organização digressiva do *GS:V*, nós só temos conhecimento agora, portanto, são duas cenas coladas, cronologicamente, uma na outra, mas muito afastadas na exposição narrativa. O que esse embaralho super-generalizado do enredo nos propicia concluir? Que temos a seguinte ordem *cronológica* de acontecimentos no *GS:V*: 1. Julgamento; 2. Momento idílico na Guararavacã; 3. Morte de Joca Ramiro; 4. Otácia na Alpendrada; ou seja, quando Riobaldo se defronta com o seu inconsciente político e com a possibilidade real de enfim ascender à classe dos donos do poder, como explicamos acima, o *Julgamento* já ocorreu, Riobaldo já percebeu que está perdido de amores por Diadorim e que, portanto, precisa negá-lo a todo custo, seguindo fielmente a *lei de rei* e, por fim, Joca Ramiro, nesse ponto, já morreu. Resumindo, os tempos antigos com seus antigos senhores plantados em um cronotopo pré-moderno estão passando e novos tempos com seus novos senhores e amores estão surgindo. Intrincado e labiríntico? Sim, demais, mas por que? Resumindo: porque uma polifonia digressiva que organiza uma *bricolagem* e que nos dá a sensação de que estamos diante de um mundo moderno que é heterogêneo e misturado, um mundo aberto e em expansão. Definitivamente, podemos dizer que não é fácil plasmar uma obra de fôlego épico em plena modernidade, pois sua fragmentação, além de excessiva, tende também a dispersiva.

E na cena transcrita acima, é onde temos os sinais claros de que Riobaldo chegou em um ponto *já cruzado* da sua narrativa, por isso que dizíamos que essa cena é uma das melhores para explicarmos a digressão, afinal, aqui *flagramos* a existência da técnica por meio dos *gaps* que ela deixa na narrativa. É por isso que acima Riobaldo diz: o senhor *já* me ouviu, como quem diz: *já narrei isso tudo para o senhor e, portanto, não preciso repetir*. Um ciclo narrativo se fecha, com duas cenas não alinhavadas então se complementando e se alinhando, mas em outro plano, antes no estilo *cartas de Nhorinhá*: vindas de recantos distantes do passado ou do enredo, mas que quando se encontram, articulam sentido. Novamente, a técnica pontilhista descrita por Schwarz, mas em uma escala maior, ou seja, ao invés de serem dois pontos ou segmentos lógicos mas intervaladamente conectados na frase, com um abismo afeito a curto-circuitos poéticos, temos duas cenas não alinhavadas ou não seguidamente conectadas no corpo do texto, mas articuladas por um enredo totalmente sobredeterminado por um conjunto de técnicas narrativas específicas, resumindo: um monólogo-mnemônico-digressivo. Portanto, no trecho acima o que temos é uma cena que *expõe* o mecanismo digressivo, que nos permite vê-lo em ação e que nos permite perceber como ele atua e como ele conecta as cenas; digamos que com isso flagramos o Cerzidor *cerzindo* e nos *confundindo* em uma das suas ações digressivas. Acompanhemos a transcrição extremamente elucidativa de Moretti sobre a digressão na épica moderna:

Digressions — indeed, their very proliferation — as substance and purpose of the Action. And why not? Digression, Alessandro Portelli has written, is the technique that seeks ‘to fit the whole world inside a single text’: just what is needed for the modern epic. Faust’s movement from world to world is a sign of his power: it indicates the freedom of movement, the spiritual mobility, the cynicism even, that are necessary in the new world-system. After all, the closed ending of Bloomfield and Quint was the appropriate conclusion for a territorial empire: for the rectilinear Action of the military campaign, which aims precisely to eradicate any alternative development. But in the case of the world-system, the teleology of this premodern plot is replaced by the perpetual digression of exploration: an activity that by no means excludes violence, but that operates in a system with too many variables to obtain definitive results. (MORETTI, 1996, p. 49).

Portanto, assim como o movimento de Fausto de um mundo para o outro é um sinal do seu poder, o movimento de Riobaldo Cerzidor, nosso patriarca-pactário, de uma cena para a outra de acordo com os movimentos dos seus afetos mnemônicos, é um sinal do seu poder também. Ele seleciona aquilo que lhe é mais relevante e é assim que ele nos conta a narrativa. Como

dizíamos, a liberdade espiritual de movimento de Riobaldo é pautada e viabilizada pela sua memória, ou seja, pelo seu mundo interior e pela sua vontade. A matéria narrada é a matéria por ele selecionada e na ordem por ele ditada. Novamente: a narrativa que se repete infinitamente no *GS:V* é a narrativa cíclica de um dono do poder que venceu a batalha e que com isso adquiriu o direito de narrar a *sua* versão da história da assimilação do sertão aos trilhos do progresso moderno. Os finais fechados dos enredos de narrativas pré-modernas são afins aos sistemas imperiais e às suas campanhas militares que visavam erradicar desenvolvimentos laterais e alternativos, objetivando, com isso, centrar os domínios conquistados no halo de um único poder de gravitação centrípeta, mas quando vamos para um plano externo compreendido como o moderno sistema-mundial, o que interessa é um processo aberto que permite desenvolvimentos alternativos que flanqueiam as ações principais e que viabilizam um perpétuo movimento digressivo de exploração que não visa resultados definitivos, mas sim operar em um amplo conjunto de variáveis: abrir e expandir, mas para melhor encerrar e dominar. Portanto, acompanhemos esta reflexão sócio-formal onde elementos externos atuam na constituição lógica de elementos internos, no caso, o enredo: para um mundo fechado, uma forma e enredo que ao fim se fecham. Para um mundo aberto, uma forma e enredo que ao fim se abrem. Eis o resultado da conjunção das técnicas e dos procedimentos narrativos encetados pelo monologismo, a polifonia, a *bricolagem* e a digressão. Resumindo: Riobaldo Cerzidor é aquele que orchestra um monólogo-polifônico e digressivo, articulando sincronicamente uma *bricolagem* não-contemporânea que corresponde ao sistema-mundial como perspectivado *a partir* de um sertão que é do tamanho do mundo ou que visa resumir o mundo todo em si. Não acabar então significa poder recomeçar, significa poder continuar se movimentando e ainda dando corpo ao suceder. Daí o final infinito do *GS:V*. Moretti:

All weak, indecisive endings, that neither conclude the text nor settle its meaning once and for all. Does this mean that the modern epic remains an ensemble devoid of unity, an archipelago of 'independent worlds' like that of Eckermann? No, not necessarily. It merely means that the unity of this form does not lie in a definitive conclusion, but in its perennial ability to begin again. A unified world is not necessarily a closed world: and if *Faust* is made up almost entirely of digressions, that does not mean that it lacks any unitary Action — but that the digressions have themselves become the main purpose of the epic Action. (MORETTI, 1996, p. 48-49).

A *digressão* como o movimento principal da ação épica, técnica que emula seu objetivo mais relevante, pois plasma um narrador composicionalmente aberto e apto a recomeçar e a acumular cada vez mais novas cenas, assim como o sistema-mundial está apto a absorver cada vez mais novos domínios, sendo este o contexto sócio-histórico que subjaz à forma da épica moderna, ou melhor, que fomenta (externamente) a constituição (interna) do gênero da épica moderna: um gênero que visa apreender o mundo inteiro em sua forma, mas não por ser uma forma universal, isto é, dominante mas ingênua de sua violência unificadora, antes uma forma que já admite de saída o seu compromisso de domínio dentro de um certo registro ou sistema moderno que se expande dominando, mas prometendo progresso e liberdade por meio de suas pulsões de abertura. E é como Roberto Schwarz dizia, a forma entranhada com que o jorro verbal e os segmentos singulares se articulam no *GS:V* são a chave para o seu modo de ser. Podemos complementar dizendo algo que Schwarz não disse, mas que a épica moderna nos permite dizer: que o modo de ser do *GS:V* é o de uma épica moderna, pois articula em si um monólogo-polifônico tonificado por pausas digressivas que acentuam o domínio movente do seu narrador e que, por fim, viabilizam uma estrutura que há de ser multi-perspectivada por uma *bricolagem* não-contemporânea de formas e gêneros literários.

4.3. Uma resolução diplomática

Antes de avançarmos, retomemos, de forma geral, alguns pontos da tese. Primeiramente, como dizíamos, nossa segunda e mais importante hipótese é que o *GS:V* é uma *épica moderna*, mas por que afirmamos isso? Porque o *GS:V* é uma epopeia que visa abarcar em si a totalidade do mundo, desde suas origens míticas até a sua fragmentação moderna. E eis aqui um grande problema, pois ainda que o gênero épico tenha este apetite por totalidade, este mesmo apetite está condenado a esbarrar e a se frustrar quando diante da fragmentação problemática e complexa do mundo moderno. Temos então *totalidade épica* de um lado, mas do outro nós temos uma *complexidade moderna*, sendo que a pulsão por totalidade épica (*Rio*) está condenada a se frustrar frente a complexidade moderna (*Baldo*)⁷⁹. E de acordo com a teoria que estamos seguindo, onde, como dizíamos, as formas épicas só podem ter vez em um mundo ainda pré-estatal ou pré-moderno, a epopeia seria incapaz de adquirir forma, por si só, em um mundo que já fosse moderno, daí ela precisar se associar com um outro gênero literário, o que lhe permitiria, atentemos, *comungar e contrastar composicionalmente* com ele, o que percebemos, por exemplo, na relação tensionada entre os gêneros epopeia e romance, como desdobrada e explorada, de forma magistral no *GS:V*, através da bela e interdita relação entre Diadorim (heroína épica) e Riobaldo (protagonista moderno). E ao lado disso, frisemos que estas relações *internas* conseguem plasmar, simbolicamente, os conflitos *externos* atinentes a um mundo pré-moderno e outro moderno, ou seja, os gêneros (epopeia e romance) desdobram em um âmbito formal e composicional as marcas sócio-históricas atinentes a um cronotopo pré-moderno (épico) e outro moderno (romance), criando assim ressonâncias, *internas* e *externas*, que são aptas a nos dar (via doutor emudecido) a sensação de que nos encontramos diante da complexidade de um mundo vasto mas muito específico, pois um mundo como sendo *assimilado* e *envolvido* pelo moderno sistema-mundial, um sertão-mundo que está sendo, portanto, configurado pela *ideologia estrangeira* desse outro mundo que é heterogêneo, aberto e descentrado, um mundo que nos oferece, como seu principal fulcro e fruto, a ideologia da abertura progressiva das possibilidades, ainda que só como efeito estético, ou melhor, como *efeito mundial*.

⁷⁹ Sobre este aspecto, na *épica moderna*, Moretti diz que há uma “discrepancy between the totalizing will of the epic and the subdivided reality of the modern world”. (MORETTI, 1996, p. 5). A partir disso, podemos dizer, inclusive, que a discrepância entre totalidade épica e as subdivisões modernas se encontram configuradas, já no *GS:V*, tanto no nome de Riobaldo (sendo o *Rio* a porção épica e o *baldo* a moderna), quanto no título do *Grande Sertão: Veredas* (sendo o *Grande Sertão* a porção épica e as *Veredas* as subdivisões modernas).

GS:V seria então um romance, mas que plasmou em si características pertinentes ao gênero da epopeia ao absorver este gênero entre os seus constituintes, ou melhor, frisemos: ao *assimilá-lo* entre os seus constituintes internos. Sim, notemos como, nesse sentido, podemos dizer que assim como o moderno sistema-mundial *assimila* o sertão pré-moderno, o gênero romance *assimila* o gênero épico. Dito isso, podemos então afirmar o que consideramos ser o ponto principal da nossa tese: *o Cerzidor narra uma narrativa épica, mas com uma perspectiva moderna* e, com isso, acaba plasmando composicionalmente, e em si mesmo, os dois mundos, o pré-moderno e o moderno, sendo que ele só oferece esses mundos ao doutor emudecido enquanto uma ação verbal que abrandando o peso do presente ao mesmo tempo em que enfatiza um passado heróico e um futuro utópico, sobrando assim pouco espaço para o momento presente. Lembremos e ressaltamos que a aventura do doutor emudecido no sertão-mundo *não é real*, mas sim simbólica, imaginária, ficcional. Ele não adentra o sertão-mundo, ele não vai lá devassá-lo, mas sim o recebe de segunda mão por aquele que já o devassou e que agora, digamos, o eterniza, narrando. Portanto, por meio da fusão de dois elementos composicionais, o personagem-narrador, Guimarães Rosa cria uma épica moderna, desde o início formalmente densa e perfeita, pois onde, iniciando com o foco narrativo, nós já temos os tensionamentos formais e ideológicos afins às épicas modernas. Resumindo, o Cerzidor é um personagem épico-moderno perfeito, pois cerze, fundindo e contrastando: *Rio* com *Baldo*, personagem épico com narrador moderno, grande sertão com veredas, diabo com redemoinho, unidade com pluralidade, totalidade com complexidade, narrativa épica com perspectiva moderna, mundo pré-moderno com mundo moderno, digressão com *bricolagem*, monologismo com polifonia, epopeia com romance, e, frisemos, ele cerze tudo isso ao mesmo tempo em que emula internamente a assimilação externa do sertão ao moderno sistema-mundial.

GS:V, uma épica moderna escrita na semiperiferia (Brasil) do moderno sistema-mundial e que conta a narrativa da assimilação do sertão aos progressos do mundo moderno, notemos que é exatamente o que acontece com outra épica moderna, *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez⁸⁰. Comparemos então as duas obras, pois por meio dessa comparação vai ficar mais claro por que dizemos que Riobaldo é um personagem perfeito e, portanto, digno de ser o protagonista do livro que é a culminância do longo processo criativo de Rosa. Iniciemos: as duas obras se passam na América do Sul, em áreas consideradas semiperiféricas

⁸⁰ Franco Moretti aborda *Cem Anos de Solidão* no último capítulo do seu livro (MORETTI, 1996, p. 233-250).

e não-contemporâneas, logo, em áreas materialmente propícias ao surgimento de uma épica moderna, onde temos formas e mundos arcaicos e modernos ainda dividindo um mesmo espaço, ou melhor, ainda configurando e dividindo, ativa e intensivamente, um mesmo espaço que podemos chamar de espaço dividido, pois habitado por modos de vida e modos de produção pré-modernos e modernos. Tendo isso em vista, lembremos que Macondo será assimilado ao moderno sistema-mundial, assim como o sertão. No entanto, Macondo é muito diferente do sertão, afinal, as forças do sistema-mundial que atuam em Macondo são diversificadas, são muitas. Temos ali, por exemplo, o mercado exterior presente através da *Companhia Bananeira* assim como estrangeiros que formam uma micro cidade no entorno de Macondo, uma micro cidade cercada de muros e que fica bem ao lado de Macondo, mas cheia de *gringos* norte americanos fascinados por dinheiro e moda⁸¹. No sertão também temos a presença de escola, lojas, comércios, trens e de estrangeiros, mas isso tudo é secundário, uma vez que o mundo moderno se faz presente mesmo é, assim afirmamos, no foco narrativo do patriarca-pactário, através da sua perspectiva que engloba e assimila tudo. E não por acaso, Macondo vai ser destruída pelas forças modernas do sistema-mundial, mas o sertão vai se manter em pé e vai se perpetuar, será infinito. Dois países na semiperiferia do moderno sistema-mundial, a Colômbia e o Brasil, emitindo duas perspectivas *muito* diferentes do que é ser assimilado pelos trilhos do progresso como encabeçado pelo mundo moderno. No primeiro caso, temos um final apocalíptico, muito triste e impressionante: difícil não sofrer nas últimas páginas de *Cem Anos de Solidão*, pois elas são extremamente comoventes⁸². Mas

⁸¹ Atentemos, no excerto a seguir, na influência perniciosa e devastadora que a presença dos gringos exercem em Macondo, lembrando que este é só um dentre vários exemplos possíveis a esse respeito: “Não houve, porém, muito tempo para pensar no assunto, porque os desconfiados habitantes de Macondo mal começavam a se perguntar que diabos estava acontecendo, quando o povoado já havia se transformado num acampamento de casas de madeira com tetos de zinco, atopejado de forasteiros que chegavam no trem de ferro, vindos de meio mundo, e não apenas nos assentos e estribos, mas até mesmo nos tetos dos vagões. Os gringos, que depois levaram suas mulheres lânguidas com roupas de musselina e grandes chapéus de gaze, construíram um povoado à parte, do outro lado da linha do trem, com ruas ladeadas de palmeiras, casas com janelas de tela metálica, mesinhas brancas nas varandas e ventiladores de pás dependurados nos tetos, e extensos prados azuis com pavões e codornas. O setor estava cercado por uma malha metálica, como um gigantesco galinheiro eletrificado que nos frescos meses de verão amanhecia negro de andorinhas estorricadas. Ninguém ainda sabia o que é que procuravam, ou se na verdade não passavam de filantropos, e já haviam ocasionado um transtorno colossal, muito mais perturbador que o dos antigos ciganos, mas menos transitório e compreensível. Dotados de recursos que em outros tempos estavam reservados à Providência Divina, modificaram o regime das chuvas, apressaram o ciclo das colheitas, e tiraram o rio de onde sempre esteve e o puseram com suas pedras brancas e suas correntes geladas no outro extremo do povoado, atrás do cemitério. Foi nessa ocasião que construíram uma fortaleza de concreto armado sobre a desbotada tumba de José Arcádio, para que o cheiro de pólvora do cadáver não contaminasse as águas”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 264-265).

⁸² Já próximo do fim de *Cem Anos de Solidão*, nas suas últimas páginas, as descrições apocalípticas, desesperançadas e mórbidas vão se acumulando e prenunciando a esterilidade e a decadência de tudo. Um pequeno exemplo: “Ferido [o último dos Aurelianos] pelas lanças mortais das nostalgias próprias e alheias,

no *GS:V*... O que temos? Uma conclusão que assim podemos resumir: *mire e veja, a vida é uma travessia infinita e perigosa e nela só existe o homem humano*. Já em *Cem Anos de Solidão*, temos algo terrível, pois no fim do romance o ciclo se fecha e abre ao mesmo tempo quando descobrimos que o livro que estava sendo escrito por Melquíades, desde o início, já contava o futuro de Macondo: é uma narrativa em sânscrito sobre Macondo e sobre a família Buendía, sendo que este livro prevê a aniquilação de ambos e ao mesmo tempo. Quando Aureliano decifra o manuscrito, o destino inscrito no mesmo já está se realizando e o mundo está se acabando, o efeito estético desencadeado pelo desfecho do enredo é o de um ciclo narrativo perfeito que se repete indefinidamente, ou seja, apesar do final trágico, podemos recomeçar a leitura, mas já sabemos onde ela vai acabar e já sabemos que o final trágico onde o velho e o novo se chocam é também irreversível. O velho e o novo, aqui, é o primeiro e o último Buendía, José Arcádio Buendía e o Menino que acabou de nascer e que vai ser devorado pelas formigas ruivas e gigantes, mas podemos também dizer que, simbolicamente, o velho aqui é o velho mundo e o novo aqui é o novo mundo cujos contatos coincidem com a aniquilação de ambos⁸³. Sim, nada de otimismo neste fim cíclico. No caso do *GS:V*, o sinal do infinito nos impulsiona a recomeçar a leitura ou ao menos a concluir: “olha só, não acabou, a travessia segue, e segue infinitamente, e talvez o diabo nem exista, mas só um homem humano, tão humano quanto eu, diga-se de passagem”. Portanto: tragicidade de um lado, mas certa acomodação do outro.

A questão aqui é que as duas semiperiferias do sistema-mundial dão respostas diferentes aos processos de assimilação dentro das quais são enredadas, sendo uma apocalíptica e a outra não. Em *Cem Anos de Solidão*, não sobra nada no fim, até o leitor sai tonto e arrasado. No *GS:V*, sobra algo: Riobaldo. Ele diz que o sertão já acabou e que já não tem mais nada para vermos dele, mas ele, Riobaldo, é o nosso vínculo com o que ainda é possível enxergar dos recantos *lontões* do sertão. Ele nos conduz a esse passado e narra epicamente este mundo para o leitor via doutor emudecido, portanto, podemos afirmar que é *ele* a estrutura daquele mundo

admirou a impavidez da teia de aranha nos roseirais mortos, a perseverança da erva daninha, a paciência do ar no radiante amanhecer de fevereiro”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 445).

⁸³ Desnorteados frente a decadência e destruição de tudo, Aureliano vê o Menino sendo carregado pelas formigas e é então que ele compreende o manuscrito de Melquíades e o fim (do enredo) coincide com o seu início: “E então viu o menino. Era um pedaço de carne inchada e ressecada, que todas as formigas do mundo iam arrastando trabalhosamente até suas tocas pela vereda de pedras do jardim. Aureliano não conseguiu se mexer. E não porque estivesse paralisado pelo estupor, mas porque naquele instante prodigioso as chaves definitivas de Melquíades se revelaram e viu a epígrafe dos pergaminhos perfeitamente ordenada no tempo e no espaço dos homens: *o primeiro da estirpe está amarrado a uma árvore e o último está sendo comido pelas formigas*”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 445).

pré-moderno que ainda perdura no novo mundo moderno, é *ele* o elo que cerze ambos mundos em um mesmo plano ou ciclo que se pretende perfeito e eterno (∞). Para Gabriel García Márquez, não vai sobrar nada dessa passagem de uma Macondo pré-moderna, pois árcade e perfeita, para um mundo moderno que advém com ideologias liberais e trilhos de trenzinhos amarelos⁸⁴. Para João Guimarães Rosa, algo muito diferente resulta desse choque de mundos, pois para ele: vai sobrar sim, e vai sobrar tudo, pois as elites locais vão se adaptar aos novos tempos para se conservar no poder e se perpetuar eterna e diversificadamente dentro dele. Novamente, o mandonismo brasileiro ganhando forma por meio de Riobaldo, como se ele nos dissesse: “O sertão se foi, mas eu continuo. Logo, o sertão se foi mesmo ou eu o dissimulo?”. Nossa resposta: Riobaldo, nosso dono do poder, primeiro o atualiza e depois o dissimula, isto é, primeiro atualiza o sertão, conduzindo-o de um cronotopo pré-moderno para um cronotopo moderno, o que se efetiva com a derrota dos *Hermógenes* pelos, digamos, *Urutus-Branco*, mas depois, quando já no cronotopo moderno, Riobaldo dissimula o sertão pré-moderno que existe dentro de si, mantendo-o presente, mas curiosamente ausente. Isso é que é ser pactário: Riobaldo faz um pacto *à brasileira* com o *Diabo da modernidade* e com isso consegue articular um monólogo-polifônico, isto é, consegue desenvolver um sistema que é dominador, autoritário e velho, mas que nos comunica por meio da palavra uma sensação rejuvenescedora de liberdade e inconclusibilidade polifônicas. Um personagem terrível como o próprio sistema-mundial e como os próprios donos do poder, pois ele entrega para o doutor emudecido, isto é, para a classe intelectual brasileira, uma espécie de Hamlet das dúvidas ou Fausto das inseguranças ou Paradoxalista dos paradoxos ou Lord Jim dos existencialismos. A classe intelectual pega esse personagem tão interessante e instigante, se enreda nos seus labirintos intelectuais e poéticos, se encanta com a polifonia e a *bricolagem* de tudo, reconhece ali, enfim, a voz original de um filósofo e sociólogo e antropólogo brasileiro, pura antropofagia, o macunaíma dos macunaímas, o mais concreto dos

⁸⁴ A chegada do trem em Macondo é um fenômeno muito mais valorizado pela narrativa do que a sua chegada no sertão do *GS:V*. Mas o interessante em *Cem Anos* é que o trem chega trazendo destruição, mas sob um manto de inocência: “— ‘Vem vindo aí — conseguiu explicar — uma coisa espantosa, feito um fogão arrastando uma cidade’. Naquele momento a população estremeceu com um uivo de ressonâncias pavorosas e uma descomunal respiração ofegante. Nas semanas precedentes tinham sido vistos bandos de homens que estendiam dormentes e trilhos, mas ninguém prestou atenção porque se pensou que era um novo artifício dos ciganos que voltavam com sua centenária e desprestigiada ladainha de apitos e chocalhos apregoando as excelências de sabe-se lá que maldito xarope dos gênios esfarrapados de Jerusalém. Mas quando todos se restabeleceram do desconcerto dos apitos uivantes e dos gigantescos suspiros ofegantes, os habitantes saíram às ruas e viram Aureliano Triste na locomotiva, acenando com a mão, e viram, enfeitiçados, o trem adornado de flores que chegava com oito meses de atraso. O inocente trem amarelo que tantas incertezas e evidências, e tantas alegrias e desventuras, tantas mudanças, calamidades e nostalgias haveria de levar a Macondo”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 260).

concretistas, mas ao mesmo tempo essa mesma classe intelectual ignora a mão de ferro do seu novo pai ou patriarca-pactário plantado no mundo moderno, Riobaldo, um dos muitos filhos do pai da mentira ou, como podemos depreender através de uma análise anagramática do seu nome, o próprio diabo: *R-i-o-b-a-l-d-o*.

Portanto, Riobaldo pode ser encarado como o próprio diabo ou o nosso patriarca-pactário. *GS:V*, nesse sentido, é realmente a história da assimilação do sertão pelo mundo moderno, mas no caso, notemos, este mundo moderno, aqui, *é o próprio Riobaldo*. Riobaldo é um personagem do mundo moderno, um personagem polifônico, aberto e inconcluso. Na verdade, a nossa primeira ideia para essa tese era dizer que Riobaldo era um personagem errático, problemático e em *desassossego*, como se ele tivesse sido, eternamente, um jovem Tatarana engastado na forma narrativa de um *Bildungsroman*, mas de um *Bildungsroman* sem fim, o que já nos soava muito estranho. E naquela altura acreditávamos também que Riobaldo estava tão em desassossego quanto um Bernardo Soares⁸⁵. Mas tudo mudou quando percebemos que a maior obsessão daquele que está em desassossego é o sossego, isto é, encontrar o sossego. Soares procurou o sossego, mas nunca o encontrou, daí a forma do *Livro do Desassossego*: fragmentos atrás de fragmentos, sem um começo ou um fim ou mesmo um meio⁸⁶. E Riobaldo? Bem, na verdade mesmo o *GS:V* só começa depois que ele já encontrou o sossego, portanto, digamos assim, Riobaldo narra de uma posição de quem já se encontra sossegado, daí a forma do *GS:V*: pontilhado sim, mas seguindo um único jorro. E se o sossego, para Soares, era a possibilidade de casar com a filha da lavadeira que morava defronte da sua casa, a de Riobaldo é seguir o roteiro de Deus, isto é, como já explicamos acima: seguir o roteiro para a *Fazenda Santa Catarina* ou, o que dá no mesmo, ir correndo para o regaço de Otacília e receber o buritizal em dote, como de uso dos antigos, ou seja: tornar-se enfim patriarca. Bernardo Soares vai morrer em desassossego e deixar suas páginas de fragmentos para um

⁸⁵ Assim Bernardo Soares se descreve: “E assim sou, fútil e sensível, capaz de impulsos violentos e absorventes, maus e bons, nobres e vis, mas nunca de um sentimento que subsista, nunca de uma emoção que continue, e entre para a substância da alma. Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa; uma impaciência da alma consigo mesma, como uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual. Tudo me interessa e nada me prende”. (PESSOA, 2006, p. 49).

⁸⁶ Sobre a forma do *L. do D.*, Richard Zenith diz: “A falta de um centro, a relativização de tudo [...], o mundo todo reduzido a fragmentos que não fazem um verdadeiro todo, apenas texto sobre texto sem nenhum significado e quase sem nexos — todo este sonho ou pesadelo pós-modernista não foi, para Pessoa, um grandioso discurso. Foi a sua íntima experiência e tênue realidade. E este livro-caos de desassossego foi o seu testemunho”. (ZENITH, 2006, p. 8). E complementando sua análise sobre a forma sem fim e sem meio do *L. do D.*, Zenith também diz: “[Forma] Inacabada e inacabável. Sem enredo ou plano para cumprir, os seus horizontes foram alargando, os seus confins ficaram cada vez mais incertos, a sua existência enquanto livro cada vez menos viável — como, aliás, a existência de Pessoa enquanto pessoa”. (ZENITH, 2006, p. 9).

conhecido de recente data com quem teve, porventura, a sorte de entabular uma conversa em uma casa de pasto na cidade de Lisboa, um seu recém conhecido: Fernando Pessoa⁸⁷. Já Riobaldo, esse vai dar vazão para o desassossego da sua narrativa, atormentado pelo diabo e por um profundo sentimento de culpa relativo à Diadorim, mas só quando muito bem amparado, isto é, quando sobre um tripé que lhe ofereça conforto e segurança, um tripé que lhe ofereça sossego: 1. Otacília; 2. Sua fazenda; 3. Alguém apto a dizer para ele aquilo que ele quer ouvir, ou seja, que o Diabo não existe (Quelemém e o Doutor). Daí, digamos assim, Riobaldo narrar ou cerzir, mas só enquanto range rede:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquéim: quem mói no asp'ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, sem pequenos dessorsegos, estou de range rede. E me inventei nesse gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito, abrenúncio. (ROSA, 2001, p. 26).

Um personagem moderno, sim. Impossível imaginar Riobaldo figurando em uma *Iliada* ou mesmo na *Odisséia*, pois no mínimo a sua covardia e o seu relativismo exacerbados não condizem com os meandros mais planos e contínuos daquele mundo, uma vez que a sua interioridade densa e problemática gravitaria toda a necessidade de ação para a inatividade. Há quem diga que Riobaldo está dividido entre Deus e o Diabo, mentira, pois na verdade Riobaldo termina o seu relato concluindo que o que existe mesmo é o homem humano em sua travessia, ou seja, Riobaldo troca Deus e o Diabo por uma filosofia de *ethos* existencialista e humanista, uma vez que esta, muito solidariamente, o acalenta, afinal, ele pode até ser assassino e estuprador, mas não deixa de poder ser um bom pai de família e, logo, um ser humano, apesar de *eventuais* defeitos. Uma conclusão nada pré-moderna, portanto, mas antes moderna, dissimulada, onde ao fim do *GS:V* a violência até parece que some: e notemos que é como se ele estivesse se valendo do doutor emudecido para dar mais esse passo de modernidade em sua vida: a aniquilação intelectual do *Rabudo*, e com ela... a aniquilação intelectual *da culpa*. É por isso que dizemos que Riobaldo é o próprio mundo moderno assimilando o sertão, pois Riobaldo é aquele que muito bem assimilou a lógica ideológica profunda desse mundo, mas, frisemos, sem deixar de ser o patriarca que é. Um patriarca-pactário ou uma junção do patriarcalismo enquanto autoritarismo estrutural

⁸⁷ Nos referimos, aqui, ao prefácio do *Livro do Desassossego*, onde Pessoa narra o seu encontro com Bernardo Soares (PESSOA, 2006, p. 37-39).

brasileiro (a presença constante do mandonismo) com um mundo que é moderno e algo endiabrado: o patriarca é um pré-moderno com um *monólogo-digressivo*, mas o pactário é um moderno que concerta uma *bricolagem-polifônica*. Por meio do monólogo-digressivo, ele garante o controle sobre a matéria narrada, seja por meio do monologismo discursivo ou seja por meio das interrupções digressivas que acentuam o controle e a liberdade de trânsito mnemônico-espacial e de seleção dramática por parte do Cerzidor; por meio da bricolagem-polifônica, várias narrativas e formas vão adentrando a matéria narrativa, então vertente, conferindo ao *GS:V* a sua identidade mais palpável, mais inconfundível, pois justamente a identidade que ocupa o primeiro plano discursivo onde encontramos uma narrativa multi-enciclopédica, pois um depósito de discursos, saberes, mundos, cronotopos e formas literárias *sem fim*.

Para que isso fique mais claro, voltemos ao *Cem Anos de Solidão*. Macondo abre suas portas para o mundo que lhe é exterior. Primeiro, quem se abre é José Arcádio Buendía, mas se abre para o mundo mágico dos ciganos e para o mundo alquímico de Melquíades, portanto, ainda estamos no domínio do pré-moderno, pois *arcádico*⁸⁸. Depois quem se abre é Úrsula, pois descobre, graças ao seu jeito desconcertantemente prático de ser, um caminho que liga os de Macondo com outros povoados das regiões próximas⁸⁹. Depois, novamente, Úrsula, mas dessa vez contratando um italiano, de bumbum empinado, que vai montar uma pianola em sua casa e enlanguescer o coração de duas das suas filhas⁹⁰. Depois, uma forma totalmente diferente de abertura: o coronel Aureliano Buendía, desgostoso com os métodos políticos dos ditos conservadores, abre-se, mas *ideologicamente*, para os liberais: ele assimila o liberalismo como sua ideologia, luta como um louco em nome dessa causa, tem mil filhos e

⁸⁸ Encantado com as maravilhas ciganas, José Arcádio Buendía diz para Úrsula: “— ‘No mundo estão acontecendo coisas incríveis’, dizia a Úrsula. ‘Ali mesmo, do lado de lá do rio, existe tudo que é tipo de aparelho mágico, enquanto nós continuamos vivendo feito burros’”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 50).

⁸⁹ Após cinco meses desaparecida, Úrsula reaparece trazendo para Macondo novos moradores e, com eles, novos hábitos e uma nova fase para a vida em Macondo: “De repente, quase cinco meses depois de ter desaparecido, Úrsula voltou. Chegou exaltada, rejuvenescida, com roupas novas, de um estilo desconhecido na aldeia [...] José Arcádio demorou muito tempo para se restabelecer da perplexidade quando saiu à rua e viu a multidão. Não eram ciganos. Eram homens e mulheres como eles, de cabelos lisos e pele parda, que falavam a mesma língua e se lamentavam das mesmas dores [...] Vinham do outro lado do pantanal, a apenas dois dias de viagem, onde havia aldeias que recebiam o correio todos os meses e conheciam as máquinas do bem-estar. Úrsula não tinha alcançado os ciganos, mas encontrara o caminho que o marido não tinha conseguido descobrir em sua frustrada procura das grandes invenções”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 77-78).

⁹⁰ Úrsula compra uma pianola cujas partes, que vêm separadas, foram produzidas em diferentes países do mundo. Junto com a pianola, vem um personagem italiano, responsável por montar a nova maravilha: “A casa importadora enviou por sua conta um especialista italiano, Pietro Crespi, para que armasse e afinasse a pianola, instruisse os compradores em seu manejo e os ensinasse a dançar a música da moda impressa em seis rolos de papel”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 101).

escapa de mil emboscadas, para depois perecer lentamente frente ao tremendo desengano de tudo⁹¹. Portanto, com Aureliano Buendía, temos uma abertura para o mundo exterior, mas dessa vez de ordem ideológica e política: exatamente o que faltava para comprometer de vez Macondo com o mundo moderno: o liberalismo. O coronel Aureliano Buendía diz para si que “— ‘Se tivesse de ser alguma coisa, seria liberal — disse —, porque os conservadores são uns safados”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 138).

Riobaldo é também esse tipo de personagem, alguém que vai se abrir e absorver o mundo moderno, mas a partir de uma instância ideológica e política que se faz presente e sensível através da modalidade discursiva como configurada pelo monólogo-polifônico. Lembremos que Riobaldo simpatiza com Zé Bebelo tanto quanto com Quelemém de Góis, com um progressista e um espírita portanto, assim como simpatiza ou faz que simpatiza com o doutor emudecido e, acima de tudo, simpatiza com estrangeiros. Suas conexões com o mundo moderno são de natureza variada, mas apesar de plurais, temos que admitir que são sutis. Será antes por meio da lógica ideológica subjacente ao seu *somemos: tudo é e não é* que conseguiremos flagrá-lo em pleno ato ideológico conectado a um tempo antes moderno do que pré-moderno, ou seja, antes de um patriarca-pactário do que de um raso jagunço. Por meio do *somemos: tudo é e não é*, uma das lógicas composicionais que perpassam a narrativa inteira, podemos afirmar aquilo que Moretti afirma sobre a épica moderna de forma geral, onde, através da sua forma polifônica: “We can glimpse [...] what will be the most typical ideology of the twentieth century: ideology as an opening of possibilities, rather than their repression”. (MORETTI, 1996, p. 49). Uma ideologia antes conectada com uma abertura progressiva das possibilidades, e não com a sua repressão, como dizíamos: abrir e expandir, mas para melhor encerrar e dominar. Novamente, monologismo e digressão no plano de fundo composicional, mas polifonia e *bricolagem* no primeiro plano discursivo, sendo que este primeiro plano visa apagar o plano de fundo para assim brilhar, de forma exclusiva, como uma pura força estética que é movente, ambígua, reversível, misturada, agônica, dionisíaca e polifônica.

Riobaldo é um personagem cindido, pois comporta dois mundos em si, sendo que estes dois mundos são não-contemporâneos, e isso é exatamente o que Riobaldo precisava ser para protagonizar esta épica moderna que conta a história de uma assimilação antes orgânica do

⁹¹ Como quase todos os demais, o coronel Aureliano Buendía também tem um final triste e desnordeado: “Extraviado na solidão do seu imenso poder, começou a perder o rumo [...] Sentiu-se disperso, repetido, e mais solitário que nunca”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 205).

que trágica de um mundo pré-moderno por um mundo moderno. Essa é uma das grandes questões do *GS:V* e, especialmente, de João Guimarães Rosa quando o consideramos sob a ótica teórica da literatura como uma resolução (simbólica) de problemas (reais). Pois se, como Fredric Jameson e Franco Moretti dizem, a literatura tem como função a resolução de problemas reais por meio da sua forma simbólica, então temos que admitir que García Márquez e Guimarães Rosa propõem resoluções simbólicas diferentes para o mesmo problema real advindo com a assimilação das áreas semi periféricas da América Latina pelo mundo moderno como impulsionado e configurado pelo sistema-mundial. Comparemos: 1. A resolução trágica e *espetacular* do *jornalista* García Márquez: o apocalipse do mundo moderno vai engolir tudo, inclusive o amor e os amantes, e ao fim vai sobrar só... cem anos de solidão. 2. A resolução *ponderada* do *diplomata* Guimarães Rosa: o mundo moderno vai assimilar o sertão, mas também vai ser assimilado por este e, com isso, teremos a manutenção das políticas autoritárias, mas estas serão dissimuladas pela retórica da inocência, da inclusividade e, especialmente, pela retórica do poder ou o caráter diabólico da linguagem. Por que temos estas duas propostas, ou melhor, estas duas resoluções simbólicas, tão distintas, sendo emitidas por duas obras gestadas na semiperiferia não-contemporânea do sistema-mundial? É que Guimarães Rosa é afeito ao que podemos designar ou conceituar como *resoluções simbólicas diplomáticas*, algo que ele faz com uma maestria quase divina (logo, utópica) através do desenvolvimento dos seus enredos.

Honestamente, quando o assunto é literatura em prosa, João Guimarães Rosa é um mestre em absolutamente tudo, de uma criatividade extremamente abundante, onde até a morfologia das palavras e a sintaxe das frases que, admitamos, poderiam ser pouco significativas ou convencionais, quando na sua mão adquirem tonalidades poéticas por vezes desconcertantes e extremamente aptas a mergulhar qualquer leitor dentro de conjuntos muito complexos de emoções e reminiscências. É como se as estruturas das palavras e das frases adquirissem vida e movimento nas suas mãos, como se elas comportassem, em si, a própria lógica da pluralidade na unidade, daí alguns críticos elaborarem leituras tão profundas e amplas sobre o significado de palavras como *nonada*, como dizíamos acima. Mas defendemos que João Guimarães Rosa se destaca mesmo é na criação do enredo, na manipulação do ritmo narrativo, na disseminação dos supostos encontros e, por fim, nas grandes revelações finais que rearticulam absolutamente tudo, ressignificam todo o material narrado de forma surpreendente: quem não ficou surpreso com o desfecho do enredo em *A Hora e a Vez de*

Augusto Matraga? Nossa resposta: só aquele que não leu o conto ou que não entendeu nada. E é exatamente no desfecho dos seus enredos que conseguimos perceber com mais clareza o que estamos conceituando como *resoluções simbólicas diplomáticas*, onde as tensões narrativas são resolvidas e, conseqüentemente, as contradições reais (externas) que geraram tais tensões (internas) também o são (ainda que só no plano do simbólico). Nesse sentido, é muito válido lembrarmos do *díptico*, isto é, lembrarmos que o *GS:V* nasce de dentro da longa gestação criativa do *Corpo de Baile*, pois lembremos que no *Corpo de Baile*, não só um ou outro, mas *todos* os finais são surpreendentes e desencadeantes de acontecimentos tão ressignificantes quanto algo *libertadores*.

Mas voltemos para o contraste entre o *GS:V* e *Cem Anos de Solidão*, uma vez que ambos já nos propiciam concluir a diferença de postura frente aos progressos modernos, e nos centremos na conceituação teórica da noção de *resolução simbólica diplomática* para que, em um segundo momento, possamos considerar como a mesma é exercida na narrativa.

Em sua antológica entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa, quando percebe que Lorenz o está arrastando para um terreno perigoso, diz: “Não preciso ser diplomata de carreira para me negar redondamente a fazer declarações respondendo sua pergunta. Você me induziu a fazer confissões e agora pretende levar-me para um terreno perigoso”. (COUTINHO, 1983, p. 74). Um diplomata de carreira que fica receoso diante de um terreno perigoso, ou seja, um terreno no qual suas opiniões podem vir a desagradar outras pessoas e acabar como que *encrencando* o Rosa, o comprometendo. Rosa percebe o ardil argumentativo do seu interlocutor e dá um passo para trás ao mesmo tempo em que avisa ao outro que está ciente do que está se passando e que não é do seu interesse entrar nesse tipo de discussão. E por detrás dessa postura cautelosa, notemos que espreitam uma profissão e uma carreira, ou seja, uma função diplomática exercida durante um longo período de vida, uma função de alguém que sabe, no mínimo, *negociar* interesses distintos por meio das palavras, por meio da fala. E nos perguntemos: por que é importante saber negociar *diplomaticamente*? Nossa resposta: para assim saber podar os extremos encontrando uma saída razoável, uma saída ou uma resolução *diplomática* para a questão perigosa ou delicada então em consideração. Mais à frente, temos, novamente, Günter tentando envolver Rosa em assuntos que não são tão do interesse de Rosa abordar. Frisemos que Rosa, como reza o mito do mineiro da gema, não gosta de ficar falando sobre si mesmo, muito menos se for para ficar se exaltando ou exibindo suas qualidades, daí sempre que tentam encurralá-lo em uma sinuca de bico desse estilo, ele sair pelas beiras, de

mansinho, e, na nossa opinião, sempre em grande estilo, com seu sorrisinho e seu olhar que *se faz* de desatento e ausente: um *desconversador* de assuntos perigosos. Mas Günter Lorenz, como reza o mito do alemão da gema, logo, metódico e determinado, quer abordar, de qualquer jeito, aquele que foi, sem sombra de dúvidas, o maior feito diplomático (informal) de Rosa: salvar judeus dos campos de concentração Nazista durante a segunda guerra mundial. Lembrando que nesse tenebroso momento histórico, Guimarães Rosa, nosso mineiro, estava trabalhando na Alemanha em uma embaixada localizada na cidade de Hamburgo. Novamente, Günter Lorenz perde o embate e Rosa sai de mansinho, diminuindo a relevância e o perigo da sua ação: salvar das garras mais perigosas da *História*, algumas possíveis vítimas judias, nada demais!

Mas atentemos na citação a seguir, pois nela temos o momento em que Rosa consegue se desfazer do *nó* no qual querem enredá-lo. Notemos como que ele sai desse nó já retomando aquele assunto sobre o qual ele quer falar e sobre o qual ele se propôs a falar, literatura. Mas notemos também que ao fazer isso, ele mesmo, Rosa, relaciona literatura com diplomacia a partir de um elemento muito específico, que uniria ambos. Acompanhemos:

um diplomata é um sonhador e por isso pode exercer sua profissão. O diplomata acredita que pode remediar o que os políticos arruinaram. Por isso agi daquela forma e não de outra. E também por isso mesmo gosto de ser diplomata. E agora o que houve em Hamburgo é preciso acrescentar mais alguma coisa. Eu, homem do sertão, não posso presenciar injustiças. No sertão, num caso desses imediatamente a gente saca o revólver, e lá isso não era possível. Precisamente por isso idealizei um estratagema diplomático, e não foi assim tão perigoso. (COUTINHO, 1983, p. 77).

Gosto de ser diplomata porque sou um sonhador. Ou, melhor dizendo, pois dentro do contexto inteiro da entrevista inferir isso é muito razoável: gosto de ser *diplomata* e *escritor* porque sou um *sonhador* e tento remediar o que os políticos arruinaram. Ou seja: ser sonhador habilita Rosa a escrever e a ser diplomata. Portanto, e agora considerando tudo o que estamos dizendo na tese, ser sonhador habilita Rosa a ser utópico tanto quando exerce sua profissão *diplomática* quanto *narrativa*, daí ele dizer, na mesma entrevista, um pouco mais à frente: “Sou escritor e penso em eternidades. O político pensa em minutos. Eu penso na ressurreição do homem”. (COUTINHO, 1983, p. 78). Penso na ressurreição do homem para a eternidade e por isso sou escritor. Como dizíamos, Rosa diminui o valor da sua ação diplomática ao dizer que por ser um homem do sertão ele não admite injustiças e ao dizer que o que ocorreu em

Hamburgo não foi nada assim tão perigoso e que não passou de um *estratagema diplomático*. Mas na verdade, convenhamos, seu feito não poderia ter sido mais perigoso, uma vez que se Hitler e o partido Nazista descobrissem que um homem do sertão estava elaborando *estratagemas diplomáticos* para salvar judeus bem de baixo do nariz deles, acreditamos que o *GS:V* não seria escrito, opinião que julgamos razoável dada a descabida sanguinolência nazista e o seu ódio tão profundo quanto irracional pelos seus maiores inimigos, ou melhor, bodes expiatórios: os judeus. Mas mais importante aqui do que o sonho utópico da libertação do homem para a eternidade, é que, diante de impasses, João Guimarães Rosa idealiza, como ele mesmo diz: “estratagemas diplomáticos”. (COUTINHO, 1983, p. 78). Esses *estratagemas diplomáticos* lhe permitem tanto burlar impasses com os nazistas quanto se esquivar das perguntas perigosas do seu interlocutor. Diante disso, apresentamos nossa hipótese de leitura: se diante de impasses políticos de altíssima monta histórica, como o próprio Nazismo, ou mesmo diante de impasses ocorridos em uma tão mera quanto aparentemente inocente entrevista, Guimarães Rosa idealiza *estratagemas diplomáticos*, podemos inferir que em sua literatura existem também esses *estratagemas diplomáticos* ou devemos admitir que não, que Rosa não é nada diplomático na literatura quando diante de impasses perigosos? Nossa resposta é simples e direta: Guimarães Rosa é um dos escritores mais diplomáticos de todos! A sua literatura aborda e nos mergulha em toda sorte de impasses, contradições, perigos e problemas, uma obra que nos inquieta e nos desconcerta por inteiro, mas quase sempre propõe uma resolução que aponta para a *ressurreição do homem* ou que pelo menos a visualiza e ambiciona. Sim, *Augusto Matraga* é o primeiro que vem à mente, como poderia ser diferente? Mas não só *Augusto Matraga*, uma vez que o exemplo mais contundente, nesse sentido, é todo o *Corpo de Baile*. Para não nos prolongarmos muito, fiquemos só com o final dos dois livros. Lembremos: no final do *Sagarana* (com *A hora e a vez de Augusto Matraga*) assim como no final do *Corpo de Baile* (com *Buriti*), o enredo nos envolve, assim propomos: exatamente no mesmo *estratagema diplomático-narrativo*, pois todas as tensões narrativas apontam para um fim trágico e triste, estilo *Cem Anos de Solidão*, mas eis que a luz do sol reaparece para varrer as sombras da escuridão, alinhemos: Matraga *ascese*, Miguel *reaparece*, Maria da Glória *amanhece*, Lalinha *floresce* e Iô Liodoro *enlanguesce*. E o efeito desses desfechos de enredos na experiência de leitura do leitor é o mesmo: as contradições foram resolvidas e agora podemos nos sentir mais livres e mais felizes ou menos oprimidos pelo peso

de tudo e, se tudo der certo, um pouco mais interessados em acreditar na possibilidade de ressurreição do homem.

Dito isso, nos voltemos para o mais que peculiar e fascinante *triplo* desfecho do enredo do *GS:V*. Primeiro, temos o final revelador e desconcertante: Diadorim não é um homem, mas uma mulher! Isso, ao invés de libertar Riobaldo, o aprisiona em um sentimento de culpa ou, pelo menos, o lança, de forma definitiva, no arrependimento e na saudade. Curiosamente, após o desfecho revelador, a narrativa ainda se estende, com certo desencanto e abrandamento do ritmo narrativo. Na verdade, é como se a narrativa ainda se arrastasse por mais algumas poucas páginas, onde Riobaldo resume grandes acontecimentos em poucas palavras, exatamente o contrário do que ele fazia antes, dando voltas e mais voltas em torno de todo tipo de assunto, desde um buriti simpático até o fluxo de um rio, nos sugerindo, com isso, que a presença ainda viva e quente de Diadorim conseguia dilatar o tempo, mas que sua ausência encurta e desencanta o mesmo. E então, ele termina o *GS:V*, dizendo que só existe é o homem humano em sua travessia, eis o segundo final. Mas esse segundo subentende um terceiro, afinal, o que o doutor emudecido, apesar de mudo, vai pensar disso tudo? Nossa hipótese: quando *Riobaldo* conclui que o que existe é o homem humano e não o *diabo*, ele se despe do peso da culpa e absolve-se, conveniente e auto-complacientemente, frente a si mesmo e ao doutor que então pode ou não acreditar nele. A reação do doutor ao dito pelo Cerzidor é o terceiro final da narrativa que, aqui, queremos encarar como sendo uma conclusão utópica, modernista ou cética. Nas duas primeiras, o doutor é omissos e solidário com o pactário, seja por acreditar que a matéria vertente versa exclusivamente sobre o paraíso (conclusão utópica) ou exclusivamente sobre uma pura e movente força estética que é plural e multiperspectivada (conclusão modernista). Na última conclusão, a cética, o doutor desconfia do pactário ou, digamos assim, desconfia que pode existir algo de *diabo* entranhado em *Riobaldo*. Mas o fato aqui é que as recepções de orientações metafísicas, utópicas ou modernistas do *GS:V* já são extremamente abundantes, ou seja, as provas de que ele consegue sim convencer a si e ao doutor da sua inocência já existem há longa data e já constituem, inclusive, uma tradição muito sólida e extremamente pertinente na recepção da obra. Portanto, podemos dizer que, independentemente dos *infelizes céticos*, há um efeito de acomodação desencadeado no final do *GS:V* quando Riobaldo conclui que o diabo não existe e o doutor, omissos e solidário, acata o dito e com ele se conforma. Mas se for assim, com o que nos conformamos? Com que tipo de dono do poder nos conformamos quando somos solidários e omissos? Nossa resposta: nos

conformamos com um protagonista do mundo moderno, com um personagem cindido cujas intenções propagadas não coincidem, de forma absoluta e orgânica, com as suas ações efetivas. Mas para realmente conseguirmos responder a essa pergunta, precisamos acompanhar a ascensão gradual do Tatarana para o Urutu-Branco, ascensão essa que se inicia, de forma mais efetiva, na cena do *Julgamento*.

5. O Julgamento ou do herói épico ao protagonista moderno

A respeito da natureza dos protagonistas da épica moderna, Moretti diz algo simples, mas muito relevante. Repetindo:

We were seeking a hero, and have found a spectator. (MORETTI, 1996, p. 16).

Ao invés de um herói, um espectador. Ou melhor, digamos assim: tudo indica que há um herói por ali (*Rio*), mas ao fim percebemos que era só um espectador (*Baldo*). Não é a nossa intenção nos aprofundarmos na caracterização do que é ou deixa de ser um herói, portanto, iremos focar em um único aspecto e em algumas das suas consequências, o aspecto, a saber, será: o ato ou a ação heróica. Será a partir do ato heróico que faremos uma breve comparação entre o herói clássico e o protagonista moderno. Para Hegel, a ação do herói épico é total, pois só adquire expressão ao mobilizar todas as circunstâncias e relações pertinentes a um mundo e a uma época, ou seja: na ação do herói pulsam todos os valores de um tempo, todos os valores de uma era, sendo sua ação, em decorrência disso, sempre exemplar e apta a ser assumida como um modelo a ser seguido por todos aqueles cujos valores encontram-se condensados e representados na figura heróica. O herói épico, nesse sentido, é anterior ao mundo das instituições, ele é pré-estatal e pré-constitucional. Em um mundo já *Estatal*, quem rege a nação são as instituições; mas em um mundo ainda pré-estatal, a ação do herói pode ser assumida como o exemplo máximo a ser seguido, pois é por meio do herói que se atualizam os valores de uma era e de uma nação. Sobre os monarcas de um mundo já moderno, Hegel diz, comparando-os com os heróis da antiguidade:

unlike the heroes of the mythical ages, [they] are no longer the concrete heads of the whole, but a more or less abstract centre of institutions already independently developed and established by law and constitution. (HEGEL, apud MORETTI, 1996, p.12).

A lei e a constituição geridas por instituições apagam o brilho exemplar do herói, cuja integralidade e exemplaridade emana dos seus atos, perfeitos em si, pois condizentes com a visão de mundo e com os valores de toda uma nação, de todo um povo, algo que já não acontece com os monarcas, representantes antes legais do que simbólicos de uma nação. Sobre o ato e a ação do herói, Maurice Blanchot nos diz:

O herói combate e conquista. De onde vem essa virilidade conquistadora? Dele próprio [...] Herói que nada deve a não ser a si próprio, é por isso mesmo divino, mas, por isso, para sempre e desde sempre deus, e não é mais sua ação que é gloriosa e que se afirma e se verifica em seus atos, se consagra e se denuncia em seu nome. Nisso, o herói ensina-nos algo. De início, o invencível pendor essencialista: o herói é apenas ação, a ação torna-o heróico, mas esse fazer heróico não é nada sem o ser; só o ser — a essência — nos satisfaz, nos reassegura e nos promete o futuro. É que a ignóbil obscuridade faz medo. A glória é suspeita, se vem da noite. (BLANCHOT, 2010, p. 126-127).

O herói é apenas ação, pois é a ação que torna-o heróico, ou melhor, o que o torna heróico é uma ação organicamente conectada com o ser, fundida ao invés de cindida com o ser. E como a glória é suspeita se vem da noite, faz-se necessário que uma ação heróica e gloriosa venha do dia, ocorra no dia, às claras e sem simulações, ou seja, digamos assim: por meio de uma *ação* que reflita e esteja fundida, clara e organicamente, com a sua *intenção*. Portanto, intenção e ação comungam no ato heróico, são só uma e são claras e objetivas como a luz do dia.

Riobaldo, um dos personagens mais modernos do século XX e, portanto, devidamente transido de recruzadas e misturadas dúvidas e contradições, vê claridade e escuridão em absolutamente tudo no *GS:V*, inclusive nos algo retos e planos jagunços. Pois onde tem o bem, ele também vê o mal. Onde tem Deus, também espreita o diabo, afinal: “este mundo é muito misturado...”. (ROSA, 2001, p. 237). Personagem errático, problemático e em desassossego, Riobaldo fica indignado ante o quão comum é o julgamento dos demais jagunços, tão seguros de si próprios e do que estão fazendo, como é o caso do Paspé que é um “Rio de homem, esse Paspé: que não temia nem se cansava”. (ROSA, 2001, p. 243). Riobaldo se percebe diferente deles, percebe ser de outros extratos, de um outro lado da vida, pois ele não só tem dúvidas, mas é radicalmente atravessado por elas, chega a ter febre delas, pois ele é antes “senhor de certeza nenhuma”. (ROSA, 2001, p. 370). São muitos os momentos onde percebemos esse contraste de identidade entre Riobaldo e os demais jagunços. Em alguns desses momentos, percebemos não só o contraste em termos de retidão, mas também em termos de classe, onde Riobaldo frisa sua distância frente aos demais jagunços. Um dos exemplos possíveis:

Dos outros, companheiros conosco, deixo de dizer. Desmexi deles. Bons homens no trivial, cacundeiros simplórios desse Norte pobre, uns assim. Não por orgulho meu, mas antes por me faltar o raso de

paciência, acho que sempre desgostei de criaturas que com pouco e fácil se contentam. Sou deste jeito. (ROSA, 2001, p. 164).

Bons homens no trivial, esses cacundeiros simplórios do Norte, dos quais nunca gostei muito, pois que se contentam com pouco. Como podemos perceber, por vezes a simpatia de Riobaldo pelos demais jagunços é de pequeníssima monta, inclusive um tanto agressiva, acentuando-se com a escolha de descritivos que afinam e concentram o seu menosprezo: triviais, cacundeiros, simplórios e pobres. Mas acreditamos que o melhor exemplo para abordarmos o contraste entre Riobaldo e os demais jagunços é quando Riobaldo ousa atribuir o balancê vacilante do seu olhar moderno para aquele que é o maior herói de todos, o mais excelso, o mais soberano, Joca Ramiro, justamente aquele que reina como se fosse um deus, pois que sua mera presença já impõe respeito e voluntária submissão. Riobaldo pergunta para Titão Passos o que este acha de Joca Ramiro, ou melhor, ele pergunta para Titão se ele acha que Ramiro é um homem bom, deixando assim subentender, em sua pergunta, que Ramiro poderia ser um homem ruim, portanto, se bom ou se ruim é a pergunta de Riobaldo. Titão fica tão desconcertado com a pergunta que não consegue responder, mas o preto de-Rezende responde, acompanhemos:

Quando que conversamos, perguntei a ele [Titão] se Joca Ramiro era homem bom. Titão Passos regulou um espanto: uma pergunta dessa decerto que nunca esperou de ninguém. Acho que nem nunca pensou que Joca Ramiro pudesse ser bom ou ruim: ele era o amigo de Joca Ramiro, e isso bastava. Mas o preto de-Rezende, que estava perto, foi quem disse, risonho bobecento: — “Bom? Um messias!...”. (ROSA, 2001, p. 164-165).

Titão Passos regulou um espanto, pois acho que nunca pensou que Joca Ramiro pudesse ser bom ou ruim, Joca Ramiro era o amigo e isso bastava. E ao lado da resposta enviesada de Titão, ainda temos o preto de-Rezende que, para não deixar margens para dúvidas, complementa afirmando: um messias! Essa cena deflagra algo que soa simples, mas que acreditamos ser de grande relevância para a compreensão épico-moderna do *GS:V*. Afinal, são contrastes dessa monta que nos permitem afirmar que Riobaldo possui uma perspectiva antes moderna do que épica, leia-se, antes movente e misturada do que reta, logo, uma perspectiva que não é enformada por padrões de comportamento e de valores afins aos tempos heróicos, onde aqueles que são bons são bons e ponto final. Mas o mais interessante no contraste é que

ele nos permite afirmar o seguinte: os jagunços são enformados por valores épicos e heróicos, pois são retos e decididos, *mas Riobaldo não!* Nesse sentido, é como se Riobaldo fosse um personagem moderno transitando em meio a um mundo épico, exatamente o que a nossa tese defende quando afirmamos que o *GS:V* é uma épica moderna que contrasta mundos e formas distintas. Mas quem vai complementar, de forma definitiva, a descrição a respeito de Joca Ramiro vai ser, justamente, a segunda maior representante da forma e dos valores épicos, a personificação da coragem, Diadorim. Notemos como Diadorim responde para Riobaldo:

Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom!?
(ROSA, 2001, p. 165).

Portanto, para Diadorim, personagem de um cronotopo pré-moderno e cujos valores, estáveis e duráveis, não condizem muito com o *balancê* de Riobaldo, para ela uma qualidade em si positiva e gloriosa não convive com outras de pouca monta: quem é bom é bom e ponto, quem é corajoso é corajoso e ponto. Aquele que é bom é *bom* desde a raiz do coração até às últimas consequências dos seus atos e aquele que é corajoso é corajoso do início ao fim da travessia, sem titubeios. Voltemos para Blanchot e a questão do ato heróico:

O herói, se não é glorioso, não é nada. A palavra façanha assinala essa relação com o exterior, o heroísmo ignora o foro íntimo, tal como ignora o virtual e o latente. A glória é a irradiação da ação imediata, ela é luz, ela é fulgor. O herói mostra-se, essa manifestação que ofusca é a do ser num ser, a transfiguração da origem no começo, a transparência do absoluto numa decisão ou numa ação todavia particulares e momentâneas [...] O heroísmo é revelação, esse brilho maravilhoso do ato que une a essência e a aparência. O heroísmo é a soberania luminosa do ato. Só o ato é heróico, e o herói não é nada se não age e não é nada fora da claridade que ilumina e o ilumina. (BLANCHOT, 2010, p. 128).

Um herói glorioso cuja glória emana de ações que revelam a essência que o move: o heroísmo como a soberania luminosa do ato. Joca Ramiro é justo e sábio, um político *real* e pré-estatal, cujas ações são exemplares em si próprias, são soberanas. Vejamos como Luiz Roncari define este aspecto de Joca Ramiro:

A 'realeza' de Joca Ramiro está, segundo nos parece, mais perto dessa "dos tempos heróicos", descrita por Aristóteles, do que da moderna, que culminou com a formação das monarquias nacionais européias. Isto, principalmente, pelo fato do mando se "exercer com o consentimento dos súditos". No romance (o

que não quer dizer que o mesmo tenha se dado na história, que, como veremos, está aqui sendo também alegorizada), a chefia de Joca Ramiro é consensual, ele tem carisma e os que o seguem o admiram e confiam nele”. (RONCARI, 1999, p. 227).

Joca Ramiro é antes dos tempos heróicos do que dos tempos modernos, pois sua chefia é consensual e aqueles que o seguem o admiram e confiam nele. Acreditamos que Roncari não poderia ter sido mais certo em sua avaliação, uma vez que Ramiro, muito antes de aparecer pela primeira vez na frente de Riobaldo, só é descrito pelos demais jagunços como se fosse, de fato, um deus, logo alguém antes dos tempos heróicos do que dos tempos modernos: “Joca Ramiro... Esse nem a gente conseguia o exato real, era um nome só, aquela graça, sem autoridade nenhuma avistável, andava por longe, se era que andava”. (ROSA, 2001, p. 197-8). Esse a gente nem conseguia o exato real... Mas, como dizíamos, o contraste entre formas épicas e modernas se acentua mesmo é na dupla de amigos, Diadorim-Riobaldo, onde a primeira é a coragem e o segundo é a mistura diabólica de tudo (*Rio/Baldo* e *R-i-o-b-a-l-d-o*). Deodorina, heroína: esta é a corajosa, personagem destemida e heróica, baseada no modelo das donzelas guerreiras das épicas medievais, como já disse Cavalcanti Proença, mas atualizada aqui no *GS:V*, pois aqui ela há de dividir espaço com uma outra espécie de personagem, já não mais um herói no sentido épico, mas sim um protagonista no sentido moderno, inclusive, seu grande amor sufocado: Riobaldo. Como dizíamos, em uma épica moderna temos dois mundos em contato, mas esse contato é da ordem do não-contemporâneo, uma vez que não se torna vínculo efetivo, pois o vínculo aqui é em si impossível, pois imiscível, daí não haver uma relação efetiva entre Diadorim e Riobaldo, mas antes uma *amizade tensionada*, pois assim como Diadorim e Riobaldo podem conviver e contrastar mas não podem se fundir ou casar, o mundo e as formas épicas e modernas também não podem, pois estas instâncias afirmam e mobilizam características contrárias umas das outras: são mundos, formas e relações não-contemporâneas tensionadas por meios composicionais selados e viabilizados, no campo do enredo, pelo dúbio vínculo da amizade interdita ao invés do vínculo do amor. E com isso, o que se tensiona e se contrasta são gêneros literários distintos: a épica e o romance. E diante disso, podemos agora nos perguntar: se as ações de um herói são claras e totais, sem espaço para titubeios e sem serem arquitetadas em meio aos escuros, como são então as ações de um protagonista moderno?

Aproveitando os breves argumentos expostos acima, vamos seguir por meio de contrastes. Se os feitos heróicos se dão por meio das ações claras, dadas em meio à claridade, perfeitas e orgânicas em si, onde ação e intenção estão fundidas, então podemos dizer que as ações de Riobaldo, protagonista moderno, seriam dúbias e escuras? No sentido de que, ação e intenção, nos atos de Riobaldo, estariam cindidas e, ainda por cima, se dariam em meio à escuridão? Caso sim, isso seria comprovável por meio das cenas do *GS:V*? Nossa resposta: sim, claro que sim. Citemos dois momentos em que isso acontece e depois passemos para a análise de um terceiro momento inaugurador. Já descrevemos um desses momentos extensamente na análise da cena *Otacília na Alpendrada*, ou *Otacília*, onde notamos Riobaldo, na calada da noite, observando a casa-grande onde Otacília se encontra adormecida, como uma gatinha. Ali Riobaldo se endereça para ela como quem se endereça para a classe social dos donos do poder e, da escuridão, alguém o espreita e observa. Não temos como saber quem é, ou ao menos não temos como saber, exatamente, quem é, pois pode ter sido só uma impressão, só uma sensação. Riobaldo cogita ser Diadorim, mas defendemos que quem o observa é o diabo, ou melhor, a porção ideológica depositada no fundo do inconsciente político de Riobaldo: o seu comprometimento com uma lógica de mundo, o seu enraizamento *sanguíneo* no mundo patriarcal e *axiológico* no mundo moderno: o seu futuro como patriarca-pactário, que há de ser selado no pacto com o diabo, pois Riobaldo, diferente de Diadorim, é aquele que funde os contrários dentro de si, os movimenta, ponteando os opostos. Mas de qualquer maneira, aquela foi uma ação decisiva para a trajetória ou destino de Riobaldo que ocorreu durante *a escuridão da noite*. Outra cena, a do pacto com o diabo, essa se dá não é nem no escuro, mas antes no escurão, meia-noite na encruzilhada: só o breu. Riobaldo sozinho agindo às escuras, encomendando de vez sua alma e seu ser ao diabo que é o mundo moderno, um mundo atravessado por contrastes, onde escuridão e claridade se alternam e convivem nos mesmos corpos. Sim, o diabo é o turvo da vida, essa mistura de contrários e de opostos em uma alternância contínua, como se ele fosse o cerne, a um só tempo denso e movente, como a imagem do magma que persegue, desde sempre, Guimarães Rosa, mas essa imagem já no meio de um redemoinho e ali: cindindo, complicando, desconectando e reconectando tudo. Mas cronologicamente anterior às cenas da *Otacília* e do *Pacto*, temos uma outra cena, uma cena inaugural, onde Riobaldo age do início ao fim, mas age de uma maneira diferente, de uma maneira escura e encoberta, dúbia, onde *ação e intenção* contrastam. Trata-se da cena do *Julgamento*, cena onde defendemos que é o caráter sorrateiro e curiosamente *passivo* das

ações de Riobaldo que darão início para uma nova era. Mas antes de nos determos nessa cena, vejamos o que Moretti nos diz sobre tais questões dentro do contexto geral da épica moderna:

Perhaps, to begin with, we can reverse the argument and see in Faust's inertia the only chance for the modern epic totality. If Hegel is actually right, and in the modern world 'the vitality of the individual appears as transcendent', then nothing is left but to seek 'the universal individual of mankind' in passivity. In this new scenario, the grand world of the epic no longer takes shape in transformative action, but in imagination, in dream, in magic. (MORETTI, 1996, p. 16).

O indivíduo universal da raça humana, no mundo moderno, já não se encontra mais alojado ou refletido em sua ação, como no caso dos heróis épicos, mas sim na sua passividade, pois na épica moderna nós *procuramos um herói, mas encontramos um espectador*. Riobaldo na canoa, não na proa ou na popa, mas no meio, sendo conduzido por aquele que rema e aquela que diz: atravessa. E se Moretti tivesse desenvolvido sua pesquisa em cima do *GS:V*, como estamos fazendo, ele teria que acrescentar, ao acima dito, o seguinte: neste novo cenário, o grande mundo épico já não adquire mais forma por meio da ação transformativa, mas na imaginação, no sonho, na mágica e na *ação verbal*. Falar e narrar, eis as ações mais efetivas de Riobaldo. Ele consegue movimentar tudo, mas parado, quer dizer, movimentando os lábios, pensando, argumentando. A ação transformativa de Riobaldo se dá por meio da fala e da narrativa, daí todo o *GS:V* ser o fruto da sua voz, ser a materialização daquilo que ele diz e vir no rastro da sua ação verbal. O passado do sertão já não existe mais, mas existe a narrativa de Riobaldo e é essa que vai nos embalar. Honestamente, a não ser em imaginação, o doutor emudecido não viu Riobaldo fazer *absolutamente nada* do que ele diz ter feito, mas só ouviu e imaginou o que ele disse; e isso, frisemos, foi o suficiente.

Mas para flagrarmos Riobaldo em meio à sua mais relevante e fundante ação verbal, para o flagrarmos justamente quando a sua curiosa passividade ativa engrena, façamos agora a nossa interpretação da cena do *Julgamento* para, ao fim da nossa interpretação, a contextualizarmos dentro de outras três já existentes. Lembremos primeiro que logo depois dessa cena, na qual Zé Bebelo é julgado e absolvido, Joca Ramiro será emboscado por Ricardão e Hermógenes, ambos descontentes com o desfecho do julgamento que favoreceu um inimigo deles, um inimigo que, na lei jagunça, deveria estar já morto e enterrado, segundo a vontade de Ricardão e Hermógenes. Ao assassinato de Joca Ramiro por ambos, segue-se uma nova etapa no *GS:V*, pois depois disso a guerra renasce totalmente renovada, com novos propósitos. Dali para a

frente, o objetivo será matar os *Judas*. O final desse embate vai se dar na cena do *Paredão*, onde Hermógenes e Diadorim morrerão e onde o bando comandado por Riobaldo — lembrando e frisando que nessa ocasião ele observa tudo de cima do sobrado — vencerá a guerra. Portanto, no final das contas, notemos algo fundamental: a ação de libertação de Zé Bebelo *desencadeia enredo*, no sentido de que vai ocasionar a morte de Joca Ramiro e a morte de Joca Ramiro vai ocasionar a morte do Hermógenes e de Diadorim, pois Hermógenes e Ricardão, jagunços como são, não poderiam aceitar a decisão contrária do julgamento, a *mamãezada*, como diz irônica e criticamente Hermógenes, pois este julgamento acabou dando liberdade para um que deu muitos prejuízos e que matou muitos jagunços dos bandos de Ricardão e Hermógenes. Igualmente, Diadorim jamais poderia admitir a traição de Hermógenes e de Ricardão, afinal, não só traíram o chefe maior e melhor de todos, Joca Ramiro, como também mataram o seu pai. A partir dali, o destino de Hermógenes já está traçado: ele vai ser morto por Diadorim. Em momento nenhum, Diadorim cogita a possibilidade de o perdoar, não, sem espaço para dramas à moda Hamlet, mas todo espaço para decisões à moda Laerte, portanto, sem espaço para dúvidas e titubeios, como dizíamos antes, mas só uma clara e indubitável certeza: a morte recruzada do Hermógenes, pois esse cão agora vai é morrer!

E se assim for, seguindo, primeiramente, um raciocínio estritamente lógico e pautado no desenvolvimento do *enredo*, teremos que acrescentar um terceiro agente efetivo aos outros dois já apontados e analisados pela recepção sócio-histórica realizada por Heloisa Starling, Luiz Roncari e Willi Bolle a respeito da cena ora em foco, o *Julgamento*. O interessante na interpretação dos três autores citados é que eles partem de personagens distintos, ou seja, eles escolhem um personagem como o centro irradiador da ação do *Julgamento* e, a partir da perspectiva deste personagem eleito, tiram as suas conclusões críticas. Heloisa Starling e Luiz Roncari colocam no centro da ação Joca Ramiro, mas Willi Bolle faz uma escolha diferente, pois para ele: “Na verdade, quem propôs a ideia do julgamento foi Zé Bebelo. No círculo daqueles quinhentos homens armados até os dentes, é ele o único desarmado, que domina todos, inclusive Joca Ramiro, pelo poder da palavra”. (BOLLE, 2004, p. 132). Aproveitando este trânsito de perspectivas já presente na recepção sócio-histórica do *GS:V*, nós propomos uma segunda mudança de perspectiva que foca a cena em um terceiro agente efetivo, pois o que afirmamos é que o responsável pela libertação de Zé Bebelo, assim como pelo que há de mais significativo na cena do *Julgamento*, não é Joca Ramiro ou mesmo Zé Bebelo, mas sim

Riobaldo. Se aceita a proposta, teremos que admitir algo que passou ao largo das considerações dos três autores citados, pois teremos que admitir que vai ser graças a Riobaldo que Joca Ramiro será assassinado. Logo, será também graças a Riobaldo que Hermógenes e Diadorim terão que se matar. Nesse sentido, notemos, é Riobaldo quem liberta Zé Bebelo, um personagem ligado ao cronotopo moderno, e com isso viabiliza, *colateralmente*, a morte de Joca Ramiro, Hermógenes e Diadorim, três personagens ligados ao cronotopo pré-moderno e às convenções épicas. E a questão que propomos como sendo a principal desta cena é que Riobaldo faz tudo isso, mas à socapa. Acompanhemos:

Arresto [eu, Riobaldo] gritei: — “Joca Ramiro quer esse homem vivo! Joca Ramiro quer este homem vivo! Joca Ramiro faz questão!...” A que nem não sei como tive o repente de isso dizer — falso, verdadeiro, inventado... Firme gritei, repeti. (ROSA, 2001, p. 268).

Falso, verdadeiro, inventado, firme gritei, repeti. Como podemos claramente, ou melhor, enviesadamente perceber, Riobaldo é um mentiroso. E um mentiroso da pior estirpe, daquele tipinho que abrandava o peso da sua mentira, pois coloca, ali no meio do *falso* e do *inventado*, nada mais nada menos que um *verdadeiro*. Novamente, retórica da inocência. Ele jamais admitiria uma mentira desse quilate, pelo menos não totalmente, pois seu *zigzague* labiríntico não lhe permite isso, daí o recurso retórico, digamos, triádico, onde em meio ao falso-inventado irrompe um verdadeiro que mina e tensiona tudo, nos legando um falso inventado que é igualmente verdadeiro. Mas mais importante do que isso, notemos o que está se construindo no substrato dessa cena: Zé Bebelo e seu bando, depois de terem causado muitas mortes aos jagunços, são derrotados. Zé Bebelo vai ser morto agora, vai ser fuzilado ou coisa pior. Riobaldo assume o poder e o respeito de Joca Ramiro, assume a identidade de Joca Ramiro, diz que Joca Ramiro disse algo que, na verdade, ele não disse. Riobaldo assume então aquilo que designamos como sendo um dos seus maiores poderes, pois Riobaldo vai falar *no lugar* de Joca Ramiro e com isso ele vai efetivar, frisemos, não uma ação, mas uma manipulação. Repetindo: não uma *ação*, mas uma *manipulação*. Ou seja, é por meio de uma fala falsa e inventada, mas que também é verdadeira, portanto, é a partir de *uma fala cindida que é e não é* (onde intenção e ação diferem), que Riobaldo vai manipular os demais jagunços para realizarem *a sua vontade*. Esses sucumbirão frente à manipulação de Riobaldo e começarão a gritar também, repetindo assim o *falso inventado* de que Joca Ramiro queria

aquele homem vivo e, assim, frisemos, contribuirão para a implementação do que julgamos ser uma nova modalidade de *verdadeiro*. Notemos que na citação a seguir, o gênio detalhista de Rosa ainda encontra espaço para sugerir, por vias do sobrenome de um personagem, a sua associação com o pássaro *curió*, conhecido pela beleza, excelência e clareza do seu canto, acentuando assim, ainda que só sugestivamente, a boa qualidade do canal que há de repetir o falso inventado e assim contribuir na efetivação do então novo *verdadeiro*. Acompanhemos o que Riobaldo diz:

Os outros companheiros aceitavam aquilo [o falso inventado], diziam também, até João Curiol [o *curió*]: — “Joca Ramiro quer este homem vivo!” — “É ordem de Joca Ramiro!”. De lá não atiravam mais. Só bala ou outra, só [...] — “Ordem de Joca Ramiro: é pegar o homem vivo...” — ainda eu [Riobaldo] disse. (ROSA, 2001, p. 268).

Diante disso, Riobaldo conclui algo que é fundamental para o nosso argumento:

Ali Zé Bebelo eu salvasse. Todos aprovaram. (ROSA, 2001, p. 268).

Portanto, para Riobaldo é extremamente claro que é a sua ação, quer dizer, não a sua ação, pois se fosse realmente ação, ele seria um herói que age às claras, mas é sim a sua *manipulação*, ocorrida à socapa, falsa e inventada, cindida e nada verdadeira: *é ela que salva Zé Bebelo*. Mas logo em seguida, Riobaldo raciocina o seguinte: se eles não matarem Zé Bebelo agora, no imediato, talvez seja ainda pior, pois daí o farão prisioneiro e talvez o processo, ao invés de ser o limpo assassinio de um balaço, de mete-bucha, bem no meio da testa, pode acabar sendo um assassinio de grande depravação e humilhação para Zé Bebelo. Então Riobaldo se diz:

Me mordi, me abri, me amargo. Tanto tudo ia sendo sempre por minha culpa. (ROSA, 2001, p. 269).

Notemos: *eu me mordi, eu me abri, eu me amarguei*, pois tudo ia sendo sempre a *minha* culpa. Novamente, e como sugerido pela reincidência seriada de pronomes pessoais, é Riobaldo aqui o herói da ação, quer dizer, não é bem isso, conceituemos assim: *é Riobaldo o protagonista da manipulação*. E ele o é pois age na escuridão e ninguém, além dele mesmo, sabe o que está acontecendo ali naquele falso inventado que agencia um acontecimento

verdadeiro, pois devidamente manipulado. Riobaldo se sente mal, pois acredita que sua escolha e sua manipulação foram um equívoco e que isso vai ocasionar um final ainda pior para Zé Bebelo, pois agora iam matá-lo, e mais terrivelmente. Mas não, pois ações cindidas confundem tudo, desnorteiam o sertão e o mundo, daí o que acontece ser o seguinte:

Meus olhos firmavam no chão, agora eu via que tremia. — “Ipa! Zé bebelo, oxém, ganhou patente. É estragador!” Eu falei: — “É?” — e neste entretanto. Ao menos Diadorim raiava, o todo alegre, às quase dansas: — “Vencemos, Riobaldo! Acabou-se a guerra. A mais, Joca Ramiro apreciou bem que a gente tivesse pegado o homem vivo...” Aquilo me rendia pouco sossego. E depois? — “Para que, Diadorim? Agora Matam? Vão matar?” Mal perguntei. Mas o João Curiol virou e disse: — “Matar não. Vão dar julgamento” [...] prometeu julgamento já... — isto o que me falou João Curiol, para me dar explicação. [Eu] Agradei mesmo isso, a cisma não era para pôr peso em meus peitos. (ROSA, 2001, p. 270).

Sem prévio planejamento, mas sim impulsionado pelo momento, o falso inventado de Riobaldo, depois de repercutido pelos seus e de ter sido tocado pelas engrenagens de um aparente acaso, acabaram salvando, de fato, Zé Bebelo. Ou seja: a mentira de Riobaldo se tornou uma verdade apreciada por todos, inclusive Zé Bebelo e, mesmo, Joca Ramiro. O julgamento vai se iniciar. Da parte de Zé Bebelo, vai ser um, como diz Riobaldo: “puro lorotal”. (ROSA, 2001, p. 276). Ou seja, durante o julgamento, Zé Bebelo vai agir de forma dissimulada, cheio dos trejeitos e de encenações: um personagem do cronotopo moderno. Exatamente o contrário de Joca Ramiro, esse vai conduzir o julgamento inteiro de forma célebre e hierática, quase um Zeus ou, para combinar melhor com o seu nome, um Jove em meio ao Olimpo conduzindo um julgamento: ações exemplares de um herói do cronotopo pré-moderno. Em dado momento, vem uma das falas seminais dessa cena, Joca Ramiro diz para Zé Bebelo:

O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei [...] O senhor não é do sertão. Não é da terra. (ROSA, 2001, p. 276).

Zé Bebelo veio desencaminhar e desnortear o costume velho de lei dos jagunços do sertão, mas agora nos perguntemos: só ele? Não, pois na verdade, ali nesse julgamento, temos um outro personagem agindo à socapa e que está contribuindo ativa, mas também *passivamente*, com o iniciar e o desenrolar de tudo, Riobaldo: um protagonista moderno que substituiu a

ação pela manipulação, assim como o *ato* pela dúbia e cindida passividade da sua *fala*. O julgamento segue e um dos seus atores principais, Hermógenes, entra em cena:

O Hermógenes limpou a goela. De primeira entrada eu vinha sabendo — esse Hermógenes precisava de muitas vinganças. (ROSA, 2001, p. 278).

Hermógenes quer a morte de Zé Bebelo, Ricardão e ele querem. Hermógenes diz, bem no estilo jagunço: “Acuso é isto, acusação de morte. O diacho, cão!”. (ROSA, 2001, p. 279). Mas tanto Hermógenes quanto Ricardão são contrariados. Todos os líderes votam, nenhum fica do lado de Hermógenes e Ricardão. Todos acham, por motivos diversos, que Zé Bebelo deve ser libertado. Mas a verdade é que o destino de Zé Bebelo e do Hermógenes já estão traçados, pois Zé Bebelo, com seus gracejos de *enfinta*, o provoca. Vejamos o que o Hermógenes diz logo depois do ultraje de Zé Bebelo:

Tibes trapo, o desgraçado desse canalha, que me agravou! Me agravou, mesmo estando assim vencido nosso e preso... Meu direito é acabar com ele, Chefe! (ROSA, 2001, p. 281).

É por isso que dizemos que o destino de ambos já estava selado, pois em outros momentos do *GS:V*, como na cena do Fancho-Bode e Fulorêncio, na qual eles ofendem as feições finas de Diadorim, Riobaldo diz que toda ofensa no meio dos jagunços se paga mesmo é com a morte, afinal: “Homem é rosto a rosto; jagunço também: é no quem-com-quem”. (ROSA, 2001, p. 176). E Riobaldo ainda diz que se a morte não ocorrer, ela vai ficar como uma dívida para os filhos daqueles ou para os filhos dos filhos daqueles, ou pior, para os netos dos netos, e por aí vai:

Cá pensei, silencioso, silenciosinho: “Um dia um de nós dois agora tem de comer o outro... Ou, se não, fica o assunto para os nossos netos, ou para os netos dos nossos filhos...” [...] Agora, com uma coisa, eu concordo: se eles não tivessem morrido no começo, iam passar o resto do tempo todo me tocaiando, mais Diadorim, para com a gente aprontarem, em ocasião, alguma traição ou maldade. (ROSA, 2001, p. 176-7).

Se eles não morrerem, vão ficar o resto todo do tempo tocaiando à espera da oportunidade de realizar alguma traição ou qualquer outra maldade. A questão, assim propomos, é que o

Hermógenes não está errado, ele quer a morte de Zé Bebelo e isso, de acordo com o sistema jagunço, é justo e correto, especialmente depois que Zé Bebelo o provocou. De acordo com a lei jagunça, Zé Bebelo tem que ser morto, e ponto final! No entanto, isso não acontece. A votação foi aberta, Hermógenes e Ricardão estão perdendo e a *mamãezada*, vencendo. Porém, quando Ricardão vota, acontece algo notável com Riobaldo. Ricardão diz:

Agora, eu sirvo a razão de meu compadre Hermógenes [...] A gente não tem cadeia, tem outro despacho não, que dar a este; só um: é a misericórdia numa boa bala, de mete-bucha, e a arte está acabada e acertada. Assim que veio, não sabia que o fim mais fácil é esse? Com os outros, não se fez? Lei de jagunço é o momento, o menos luxos. (ROSA, 2001, p. 284).

A misericórdia de uma boa bala, de mete-bucha, e a arte está acabada, afinal: *lei de jagunço é o momento, o menos luxos*. Diante disso, Riobaldo diz:

Mire e veja o senhor: e o pior de tudo era que eu mesmo tinha de achar correto o razoado do Ricardão, reconhecer a verdade daquelas palavras relatadas. Isso achei, meio me entristeci. Por que? O fato que era, aquilo estava certo. Mas, de outros modos — que bem não sei — não estava. (ROSA, 2001, p. 284-5).

De outros modos, que bem não sei, aquilo estava certo. Acima, falamos sobre retórica da inocência, retórica da inclusividade e retórica do poder. Até então, já explicamos as duas primeiras, mas nem uma palavra, ainda, sobre a retórica do poder. Nos voltemos então, brevemente, para ela. Para Fredric Jameson, em sua interpretação política do *Além do Bem e do Mal*, de Nietzsche, uma retórica do poder consiste na possibilidade de apontar ou de determinar o que é o bem e o que é o mal. Dizer o que está além do bem e além do mal, mas também determinar o que é o bem e o que é o mal: eis o poder em ação, pois com isso se selecionam e se organizam os aspectos da realidade de acordo com os princípios daquele que escolhe e seleciona, daquele que aponta⁹². Immanuel Wallerstein, em sua análise da retórica

⁹² Um exemplo da leitura política que Jameson faz de Nietzsche: “To think dialectically about such a process means to invent a thought which goes ‘beyond good and evil’ not by abolishing these qualifications or judgments but by understanding their interrelationship. Briefly, we can suggest that, as Nietzsche taught us, the judgmental habit of ethical thinking, of ranging everything in the antagonistic categories of good and evil (or their other binary equivalents), is not merely an error but is objectively rooted in the inevitable and inescapable centeredness of every individual consciousness or individual subject: what is good is what belongs to me, what is bad is what belongs to the Other (or any dialectical variation on this nondialectical opposition: for example, Nietzsche showed that Christian charity — what is good is what is associated with the Other — is a simple structural variant of the first opposition)”. (JAMESON, 1981, p. 223).

do poder no continente europeu, diz, a partir de Edward Said, que o poder retórico do continente europeu repousou na sua habilidade de dizer o que era bom e o que era ruim e quem estava atrasado e quem estava adiantado. Com esse mecanismo retórico, que é tão rústico quanto simples e efetivo, o continente europeu justificou alguns séculos de ações, dominações e colonizações⁹³. Tendo isso em vista, podemos dizer que a retórica do poder de Riobaldo atua em duas linhas, sendo a primeira delas o fato de ser o seu narrar um jorro único, monológico e autoritário, mas que é ao mesmo tempo polifônico. Quanto à segunda linha, esta se encontra alinhada, por proximidade, com os argumentos sobre retórica do poder como defendidos por Jameson e Wallerstein, ou seja: Riobaldo escolhe quem é o mal no *GS:V* e, com isso, fica mais fácil justificar as suas manipulações e legitimar o seu poder. Acompanhemos uma das descrições mais negativas que Riobaldo faz de Hermógenes, onde Riobaldo o impregna de qualidades tenebrosas e como que nos contagia, via doutor emudecido, com certo sentimento de ranço e desconfiança frente o belzebú do Hermógenes:

E mesmo forte era a minha gastura, por via do Hermógenes. Malagourado de ódio: que sempre surge mais cedo e às vezes dá certo, igual palpite de amor. Esse Hermógenes — belzebú. Ele estava caranguejando lá. Nos soturnos. Eu sabia. Nunca, mesmo depois, eu nunca soube tanto disso, como naquele tempo. O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros. (ROSA, 2001, p. 197).

Ele estava caranguejando lá, nos soturnos, eu sabia! Mas apesar das qualidades tenebrosas e infernais, a verdade é que, como o próprio Riobaldo em mais de uma ocasião percebe, a diferença entre qualquer grande líder e o Hermógenes não é assim tão grande. Pois na verdade, em certa perspectiva não de todo equivocada, todos são bandidos, uns mais violentos que os outros, mas ao fim todos são bandidos, pois todos são jagunços. Mesmo Riobaldo que, diga-se de passagem, além de bandido é também pactário, o que o aproxima, ainda mais, daquele que carangueja nos soturnos. Walnice Nogueira Galvão, uma das autoras céticas em

⁹³ Bandeira diz a respeito da retórica do poder em Wallerstein: “Civilização era o código ideológico que significava, no século XIX, a expansão do capitalismo, destruindo economias não capitalistas e pré-capitalistas ainda existentes na América do Sul”. (BANDEIRA, 2007, p. 14). Já Wallerstein assim resume os argumentos básicos da retórica do poder como exercida pelo mundo moderno encabeçado pela Europa: “Como se pode ver, esses são os quatro argumentos básicos que têm sido usados para justificar todas as ‘intervenções’ subsequentes dos ‘civilizados’ do mundo moderno em zonas ‘não civilizadas’: a barbárie dos outros, o fim das práticas que violam os valores universais, a defesa de inocentes em meio aos cruéis e a possibilidade de disseminar valores universais”. (WALLERSTEIN, 2007, p. 35).

relação a Riobaldo, ainda que argutamente cética, nesse momento do seu livro mostra certa condescendência com o comportamento e com a retórica, frisemos sempre que astutamente persuasiva, de Riobaldo, e acaba dizendo o seguinte:

Mas Riobaldo não quer ser um assassino e um estuprador, embora isso seja parte integrante do ofício de jagunço, e ele mesmo venha a cair nisso. (GALVÃO, 1972, p. 107).

Notemos: e ele mesmo venha a *cair* nisso. Riobaldo é destituído de sua capacidade de escolher e é arrolado e salvo pelas circunstâncias do mundo jagunço, como se fosse antes uma vítima daquele ambiente. E no caso dos leitores solidários, a situação é incrivelmente mais, digamos, solidária. Talvez excessivamente solidária. Para eles, como dizíamos, Riobaldo é o herói metafísico que segue um roteiro de Deus e compõe uma epopeia do amor. A perspectiva desses autores se encontra no exato pólo oposto de como encaramos Riobaldo. Em uma perspectiva cética e épico-moderna, Riobaldo é tudo, menos inocente, pois só faz uso das ações épicas para legitimar as suas intenções modernas. Assassino e estuprador, sim, mas além disso, persuasivo e autocondescendente. E ainda além disso, autoritário e dono do poder. Portanto, Riobaldo não *cai* nisso, mas faz parte disso tudo: foi um jagunço e hoje é um mandão muito ciente do seu poder e com impulsos assassinos, como fica evidente na cena com o Jazevedão e em sua predisposição para entrar novamente em guerra, arrastando consigo os seus súditos, caso e quando isso venha a ser necessário, como analisamos acima. Tendo isso em vista, podemos dizer então que ele, Riobaldo, não é tão diferente assim do Hermógenes, ao menos não em termos de culpa no cartório. Portanto, quando ele diz: “O fato que era, aquilo estava certo. Mas, de outros modos — que bem não sei — não estava”. (ROSA, 2001, p. 284-5), devemos nos indagar: o que significa esse *que bem não sei*? Significa exatamente o mesmo que a tríade *falso, verdadeiro, inventado*, como analisamos acima, significa, ou seja, Riobaldo dissemina em seu discurso uma rede de possíveis que encobrem e *desencobrem* os seus atos. Com isso nunca sabemos ao certo se ele é inocente mesmo ou culpado, mas se seguirmos a sua lógica do *somemos: tudo é e não é*, ele seria, ao mesmo tempo, inocente e culpado, culpado e inocente, o que tornaria tudo ainda mais complicado e impreciso, muito vacilante e, com isso, Riobaldo sairia, de novo, inocentado ou, ao menos, parcialmente inocentado, como se tivesse *caído* ali no meio de tudo. Mas nossa proposta é diferente, pois quando dizemos que estamos desenvolvendo uma leitura cética e

épico-moderna, queremos dizer que já desconfiamos de Riobaldo de saída (somos céticos) e que já partimos do princípio de que ele é um protagonista dissimulado e, consciente ou inconscientemente, astutamente persuasivo, pois visa manter-se como um patriarca epicamente aureolado, mas isso em pleno mundo moderno (somos épico-moderno). Riobaldo é no mínimo dois, cindido como toda personagem moderno⁹⁴. Ele não coincide consigo mesmo, muito menos suas ações com suas intenções. Ele é um na fachada e outro nos fundos, um no primeiro plano discursivo e outro no plano de fundo composicional, pois um personagem cindido, sendo possível, portanto, perceber essa porção cindida dele em diversos momentos do *GS:V*, basta estarmos de sobreaviso. Um desses momentos é quando diz *que bem não sei*, pois aqui transparece o caráter arbitrário do seu julgamento relativo à causa de Hermógenes e Ricardão.

Portanto, notemos como as três estratégias retóricas de Riobaldo se harmonizam com os seus interesses e são, ao fim, desdobramentos de si próprias. Com a retórica da inclusividade, Riobaldo faz com que o doutor emudecido se sinta fazendo parte do relato, como se esse pudesse de fato interferir em algo no qual ele não tem voz; com a retórica da inocência, Riobaldo é condescendente consigo próprio, abrandando a relevância dos seus próprios crimes e dos seus atos; com a retórica do poder, Riobaldo dirige, à socapa, os demais personagens no rumo da sua vontade, manipulando-os, e um dos seus maiores trunfos vai ser criar o inimigo e o mal que deve ser combatido. O mal, para ele, é o Hermógenes, ainda que Diadorim, de início, não concorde com isso: “O Hermógenes é duro, mas leal de toda confiança. Você [Riobaldo] acha que a gente corta carne é com quicé, ou é com colher-de-pau?”. (ROSA, 2001, p. 187-8). Mas apesar de ser difícil cortar carne com colher de pau, o fato é que Riobaldo identifica no Hermógenes, e isso desde o início, o inimigo maior a ser combatido. E neste sentido, notemos como a cena do *Julgamento* acaba sendo o momento em que a retórica do poder de Riobaldo é exercida pela primeira vez e já de forma extremamente efetiva, pois nessa cena, retomando a análise de onde paramos, logo após todos os grandes chefes votarem, Joca Ramiro vai abrir para os demais jagunços e Riobaldo vai ser aquele que melhor discursa, aquele que contribui para fechar de vez a questão e frustrar de vez o Hermógenes e o Ricardão. Sendo assim, frisemos, é ele, Riobaldo, quem abre e fecha o *Julgamento*, mas não o abre às claras e nem mesmo o fecha às claras, pois fechar por meio de

⁹⁴ Marshal Berman assim define o que é ser moderno, em uma fórmula resumida e precisa: “Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição”. (BERMAN, 2007, p. 21).

um discurso enviesado e que super valoriza a dimensão heróica e épica dos feitos jagunços, pode também ser visto como uma tática de *astúcia persuasiva* de Riobaldo, um meio para conseguir, enfim, libertar Zé Bebelo e frustrar o Hermógenes. Mas ainda antes de expor os seus argumentos para a jagunçada, Riobaldo diz para si mesmo algo que é de extrema relevância para a nossa interpretação:

Sus, pensei, com um empurrão de força em mim. Ali naquel'horinha — meu senhor — foi que lambi ideia de como às vezes devia de ser bom ter grande poder de mandar em todos, fazer a massa do mundo rodar e cumprir os desejos bons da gente. (ROSA, 2001, p. 287).

Fazer a massa do mundo rodar e cumprir os desejos *bons da gente*. Aqui fica evidente a pulsão por poder de Riobaldo, mas também ficam semi-evidentes tanto a sua astúcia persuasiva quanto as suas estratégias retóricas, afinal, Riobaldo não diz que é bom fazer a massa do mundo rodar para *cumprir os meus desejos*, mas sim para cumprir os desejos *bons da gente*, amenizando, como sempre, a violência do *seu* poder e dos *seus* atos que, definitivamente, não são *da gente* e nem precisam ser, necessariamente, *bons*. Ou seja, notemos que aqui, ele, muito sabiamente, funde retórica da inocência (os desejos são *bons*) com retórica da inclusividade (os desejos são *da gente*), inocentando e democratizando interesses autocráticos e, com isso, efetivando e legitimando a sua retórica do poder. E depois disso, ele dá início ao seu belo e comovente discurso que há de fechar em grande estilo o julgamento de Zé Bebelo e que há de selar o destino de todos os demais personagens, especialmente o destino de alguns dos heróis mais relevantes do *GS:V*: Joca Ramiro, Hermógenes e Diadorim. Riobaldo, depois de ter pedido licença estalando os dedos como menino de escola, começa então solene:

O que tenho é uma verdade forte para dizer, que calado não posso ficar... (ROSA, 2001, p. 289).

Com esse início triunfal, Riobaldo chama a atenção de todos e passa a exercer o seu poder de fazer a massa do mundo rodar para cumprir os desejos bons... mas dele! Seu desejo: libertar Zé Bebelo e frustrar o Hermógenes. O dito por Riobaldo, inclusive, é um excelente exemplo de todas as suas táticas retóricas assim como dos seus interesses épico-modernos, pois ele começa falando algo que é verdadeiro sobre Zé Bebelo, mas que, ao mesmo tempo, alça Zé Bebelo a um patamar épico-heróico, pois de ações e intenções orgânicas, inteiras.

Com isso, ele aproxima Zé Bebelo dos demais jagunços, angariando a simpatia dos mesmos para a sua causa e a causa de Zé Bebelo:

Mas, agora, eu afirmo: Zé Bebelo é homem valente de bom, e inteiro, que honra o raio da palavra. (ROSA, 2001, p. 290).

Zé Bebelo é inteiro. E depois de dizer algo sobre Zé Bebelo que realmente coincide com a personalidade deste personagem, mas que também o equipara com os valores heróicos, Riobaldo inicia um discurso elevado sobre os jagunços, versando habilmente sobre as dimensões heróicas desses bandidos e, com isso, colocando ao seu lado as raízes míticas dos feitos jagunços para comungarem com os seus interesses pessoais e projetarem, à socapa, uma aura de vergonha junto à causa defendida por Hermógenes e Ricardão que, como dizíamos, querem a morte de Zé Bebelo agora, no exato instante, sem delongas, não importando se a morte será como a de boi de corte ou qualquer outra coisa, mas só o *nada de luxos*. Acompanhemos:

... A guerra foi grande, durou tempo que durou, encheu este sertão. Nela todo o 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... Pois então, xente, hão de se dizer que aqui na Sempre-Verde vieram se reunir os chefes todos de bandos, com seu cabras valentes, montoeira completa, e com o sobregoverno de Joca Ramiro — só para, no fim, fim, se acabar com um homenzinho sozinho — se condenar de matar Zé Bebelo, o quanto fosse um boi de corte? Um fato assim é honra? Ou é vergonha?... (ROSA, 2001, p. 290).

A conclusão de todos, especialmente os mais incendiários, como Sô Candelário, é que um fato assim é vergonha. Com isso, o destino de todos está selado: Riobaldo exerceu seu poder de influência pela primeira vez, moveu a massa do mundo, não às claras, mas à socapa. E frisemos: não por meio da ação, mas por meio da manipulação. Não através de atos, mas através da fala. Portanto, não como um herói épico faria, como é o caso de Diadorim, mas sim como um protagonista moderno faz: passivamente, mas com uma passividade ativa, pois retórica, ou seja, uma passividade ambígua: nem ação direta e nem passividade completa. Não por acaso, Riobaldo é um grande matador, mas dos que matam (salvo uma única exceção) com arma de fogo, a sua *Winchester*, logo, à distância, entocadinho, e não no *mano-a-mano*, com a faca na mão, como, por exemplo, Diadorim o faz. É por isso que dizemos que Riobaldo

é dúbio e que merece ser analisado com desconfiança, pois colocar um personagem moderno, e ainda por cima protagonista de um romance modernista, sob a fachada de um herói metafísico é nos desviar do caráter problemático e cindido dos protagonistas modernos, com os quais Riobaldo comunga muito mais do que com o caráter mais reto e decidido dos jagunços que, no geral, estão muito mais para um Medeiro Vaz do que para um Riobaldo: “Mas Medeiro Vaz era homem de outras idades, andava por este mundo com mão leal, não variava nunca, não fraquejava”. (ROSA, 2001, p. 52). Personagens leais que não variam e não fraquejam nunca, exatamente o contrário de Riobaldo: que troca de bando várias vezes, varia do início ao fim e fraqueja sempre que possível.

Mas voltemos ao *Julgamento*, pois ao fim de tudo, Riobaldo ainda tenta se gabar frente Diadorim, mas não consegue, pois Diadorim, das que agem às claras, não consegue perceber o agenciamento dúbio e obscuro que Riobaldo estava arquitetando, talvez *inconscientemente*, durante o julgamento⁹⁵. Riobaldo, então, pergunta para Diadorim: “A ver, quem salvou Zé Bebelo da morte?”. (ROSA, 2001, p. 300). O que Riobaldo espera que Diadorim diga é exatamente aquilo que Riobaldo pensa, ou seja, que quem salvou mesmo Zé Bebelo foi ele, Riobaldo. No entanto, a resposta de Diadorim é diferente, pois ela diz que quem salvou foi Joca Ramiro, o próprio Zé Bebelo e o Sô Candelário:

— “Ah, quem salvou Zé Bebelo de morte? Pois, abaixo de Joca Ramiro, por começar foi ele Zé Bebelo mesmo. Depois, numa ponta do dito de Zé Bebelo, tomou figura Sô Candelário — homem esquipático e enorme de si, mas fiel, e que põe mais de trezentas armas. Cabras que, por um gesto dele, avançam e matam e matam...”. (ROSA, 2001, p. 300).

Essa constatação de Diadorim nos diz algo extremamente interessante e que, até onde nos consta, nunca foi analisado: ela *não* percebe o agenciamento obscuro de Riobaldo e, muito provavelmente, é incapaz de perceber todas as suas ambiguidades constituintes, daí esperar de Riobaldo só aquilo que é claro, isto é, que Riobaldo faça promessas e as cumpra e que, quando agindo, que também o faça às claras. Nesse sentido, frisemos, tanto Riobaldo se espanta com a retidão e constância de opinião dos jagunços, e especialmente de Diadorim,

⁹⁵ Quando dizemos *inconscientemente*, queremos dizer politicamente, mas frisando que não importa se para Riobaldo as suas intenções são claras frente a sua própria consciência, uma vez que defendemos que os seus atos são tão ideológicos quanto as suas ideias ou os seus valores, podendo, portanto, os primeiros não coincidirem com os segundos. Nesse sentido, ainda que Riobaldo seja inconsciente das intenções que fundamentam as suas escolhas repentinas, estas escolhas não deixam de nos propiciar entrever e inferir as suas motivações. Na verdade, para um personagem dúbio e moderno, a não coincidência entre o que se diz e o que se faz é comum.

quanto esses são, ao que tudo indica, incapazes de perceber as contradições e os distintos e múltiplos estratos que forram a interioridade problemática de Riobaldo. Frustrado com a resposta de Diadorim, Riobaldo diz algo revelador e que justifica a nossa interpretação: “Eu queria que ele [Diadorim] tivesse explicado o fato de outro jeito”. (ROSA, 2001, p. 300). E com isso, enfim, Riobaldo se entrega para nós, leitores céticos e épico-modernos que não acreditam na sua inocência e nem mesmo no seu possível desprendimento ideológico, pois o que Riobaldo esperava que Diadorim dissesse para ele é exatamente o seguinte: “quem fez tudo, Riobaldo, foi você!”. E o que afirmamos é exatamente isso: quem abriu o julgamento, mentindo e falando no lugar de Joca Ramiro, assim como quem fechou o julgamento, narrando e exaltando os feitos e os valores dos jagunços e lançando, ao mesmo tempo, uma aura de vergonha sobre os intuitos de Hermógenes e Ricardão, foi um único personagem que não só fez tudo isso como — e isso é o mais curioso e importante — ninguém percebeu a sua ação! Quer dizer, Zé Bebelo reconheceu a sua ação e inclusive aproveitou-se dela para enfeitar um pouco mais o seu encenado, mas os demais, inclusive Diadorim, que esteve o tempo inteiro ao lado de Riobaldo, não. Por que? Porque os heróis de eras pré-modernas, que agem às claras, não conseguem perceber o calibre de uma manipulação noturna.

Sendo assim, iremos nos propor agora a indicar qual seria o calibre dessa manipulação noturna, colocando a nossa interpretação ao lado das interpretações de Starling, Roncari e Bolle. Como dizíamos, Starling e Roncari centram suas leituras em Joca Ramiro, enquanto Bolle centra em Zé Bebelo. Importante frisarmos, desde já, que nosso intuito não é dizer que os três estão equivocados e a nossa interpretação, certa, mas antes mostrarmos como Joca Ramiro, Zé Bebelo e Riobaldo atuam, ao mesmo tempo mas de forma distinta, no *Julgamento* e, com isso, veiculam uma mudança radical no enredo do *GS:V* que, colateralmente, alça essa obra a um patamar de reflexão social sobre o estatuto do poder que é extremamente refinado e relevante para uma compreensão sócio-histórica do *GS:V*. Iniciemos com Starling, pois ela diz algo muito simples, mas certo e de grande relevância:

Havia ali [na cena do *Julgamento*] uma oportunidade inédita de se fazer a experiência política da vida em comum, posto que a ideia do júri proposto por Joca Ramiro situava a direção real da sociedade nas mãos dos governados ou de uma porção dentre eles, espalhando no meio de toda aquela gente algumas virtudes cívicas. (STARLING, 1999, p. 121).

Joca Ramiro dá início ao *Julgamento* e propicia, com isso, espalhar algumas virtudes cívicas junto à barbárie do sistema jagunço. Para não nos prolongarmos muito, iremos nos contentar só com este aspecto da leitura de Starling: Joca Ramiro abre o julgamento e com isso consegue dar um passo rumo às virtudes cívicas, ou seja, Ramiro atua como um vetor de modernização do sertão quando inicia o julgamento. Roncari, apesar das diferenças de interpretação entre os dois, neste ponto concorda e dialoga com Starling, pois para ele a cena do *Julgamento* é o momento no qual o verdadeiro tema do *GS:V*:

emerge das camadas subterrâneas, para ser encenado e mostrado por inteiro ao leitor: o embate entre civilização e barbárie, ordem e desordem, instituição e costume, urbanidade e violência, o moderno e o arcaico. (RONCARI, 2001, p. 218-9).

O tema principal do *GS:V* é o embate entre civilização e barbárie, entre o moderno e o arcaico. Roncari depois diz, sobre a cena do *Julgamento*:

o tribunal focaliza um momento ímpar, poderíamos dizer, de alta política, que é o da tentativa, encabeçada por Joca Ramiro, de se constituir uma outra ordem no sertão, que fugisse do conflito entre as forças locais e as forças legais, as do poder privado e as do poder público. O que o julgamento parecia fundar era uma instituição que incorporasse o costume, em vez de simplesmente combatê-lo para erradicá-lo e substituí-lo por uma ordem artificial vinda de fora, como fazia Zé Bebelo, usando para isso dos mesmos meios violentos dos jagunços. Entretanto, como resultado dessa experiência, tudo parecia revirar e o sertão se tornava ainda mais sertão. De alguma forma, o Brasil estava sendo ali também alegorizado, como um enorme espaço periférico, dominado pelas relações ásperas e arcaicas, experimentando as possibilidades de civilização, era o que ali estava em questão. (RONCARI, 2001, p. 220).

Nesse sentido, Zé Bebelo é aquele que vem trazendo uma ideia de fora, uma ideia desnorteadora, da qual Joca Ramiro se esquiva, mas que depois adapta e incorpora a partir de dentro das lógicas do próprio sertão e através do seu tribunal que propicia aos jagunços o experimento de alguma civilidade, pois que a cena do *Julgamento* versaria, acima de tudo, sobre “as possibilidades e dificuldades de se incorporar os elementos de civilização nesse mundo rústico”. (RONCARI, 2001, p. 220). E com isso, notemos, o *GS:V* alça a cena do *Julgamento* para um patamar alegórico que nos permite refletir sobre o Brasil, ou melhor, sobre o embate entre hábitos arcaicos e modernos, onde os meios jagunços são flexibilizados

pelos meios civilizados então atualizados no sertão por vias de um julgamento democrático, onde uma espécie de tribunal ocorre em meio à rusticidade jagunça e ao arcaísmo do sertão, pois que este seria “justamente o tema do episódio que estamos analisando: a incorporação das instituições modernas pelos costumes arcaicos, com a montagem de um tribunal no sertão”. (RONCARI, 2001, p. 227). Nesse sentido, frisemos, o tribunal de Joca Ramiro é a própria presença de uma pulsão moderna em meio ao mundo rústico e arcaico que é o sertão-jagunço. Com isso, o ato de Ramiro o torna um dos vetores da modernização no sertão. Mas a leitura, muita arguta de Roncari, não termina por aí, pois para ele Joca Ramiro, ainda que aqui se comporte como um vetor de modernização, veicula, antes, uma modernização conservadora. E aqui entra o que julgamos ser o ponto mais forte da interpretação de Luiz Roncari, pois ele espraia a sua análise para o elemento espacial, não deixando de considerar que após a derrota de Zé Bebelo, a jagunçada toda faz uma imensa caminhada até a fazenda Sempre-Verde que era da posse do amigo de Joca Ramiro, o Mirabô de Mello, sendo que o *locus* efetivo do julgamento, ou seja, o espaço mesmo onde a cena é configurada, fica muito perto da casa-grande desse antigo dono do poder, dessa figura patriarcal já falecida quando o julgamento se dá. Isso é extremamente relevante, pois, ainda que Roncari não diga isso nos termos que agora iremos utilizar, acreditamos que ele nos permite inferir que, nessa cena, é como se dois aspectos composicionais do *GS:V*, o enredo e o espaço, dialogassem entre si, mas com cada um desses aspectos emitindo mensagens distintas, onde o enredo encena a chegada moderna do tribunal no sertão, mas o espaço garante a dimensão sobranceira e vigilante da casa-grande, ali presente e sempre-verde, como que observando tudo e garantindo que, de fato, a modernização ali incorporada e instaurada há de ser moderada pela aura do mundo patriarcal. Acompanhemos Roncari na sua apreciação dessa dimensão, extremamente pertinente, da interação entre os ventos arcaicos e modernos no grande sertão:

O lugar que Joca Ramiro havia escolhido para o julgamento era, portanto, um lugar a ser respeitado, onde, mesmo ausente, a autoridade ou o espírito do amigo e aliado [o falecido patriarca Mirabô de Mello] estava presente. Porém, acima ainda do senhor particular, estava o simbólico geral, o totem, o esteio e a encarnação de uma ordem que deveria saber receber aquele novo rito: a Casa-grande. Esse talvez fosse o significado da escolha de Joca Ramiro: o de crença e confiança na ordem tradicional. Ele colocava-se sob a égide da Casa-grande, por sentir-se ali seguro e confiante de que ela saberia se abrir e incorporar, para a sua própria grandeza e glória, os novos costumes de civilização, que lhe permitiriam também o exercício da piedade. (RONCARI, 2001, p. 244).

O espaço escolhido garante a presença do espírito de um dono do poder já falecido, mas acima de tudo garante o caráter totêmico do poder patriarcal através da presença da casa-grande, o símbolo máximo, como dizíamos no início da tese, do patriarcalismo no Brasil. E com esta escolha espacial, a cena consegue tensionar dois pólos distintos, estando de um lado um pólo moderno e, do outro, um pólo arcaico, mas onde, frisemos, será o arcaico quem vai policiar e observar a entrada do moderno, como que o espreitando. Nesse sentido, o que temos é o avanço de uma onda de modernidade por meio do tribunal (viabilizado pelo enredo), mas este avanço acontece sob os auspícios da ordem representada pela casa-grande (plasmado no espaço). O moderno sendo incorporado a partir do arcaico ou os novos costumes da civilização sendo incorporados, mas sob os auspícios da sempre-vigilante (pois sempre-verde) casa-grande. Roncari conclui:

A casa-grande e Joca Ramiro [...] não aceitavam [...] que o novo chegasse como a força destrutiva e de negação do passado. O que representam ali é a assimilação e a continuidade, sob o mando sobranceiro de Joca Ramiro, o Pai-Patriarca, cujo poder não era imposto, mas dado pelo carisma e pela tradição, e assim aceito pelo conjunto, como um rebanho ou bando de vespas, com existência efetiva só como entidade coletiva. (RONCARI, 2001, p. 247-8).

A casa-grande e o patriarca não aceitavam que o novo chegasse com a força destrutiva e de negação do passado, daí a escolha do espaço, pois com isso se representa uma questão de assimilação (do novo) e de continuidade (do antigo). Como podemos perceber, a leitura de Roncari é extremamente perspicaz e ela permite, assim defendemos, colocar a cena do *Julgamento* no seu devido lugar: uma das cenas mais relevantes para analisarmos o estatuto do poder como trabalhado no *GS:V*. No entanto, como Starling, Roncari tira as suas conclusões através de um personagem específico: Joca Ramiro. E como dizíamos, Willi Bolle segue um caminho diferente, ou melhor, muito diferente, pois o personagem que Bolle escolhe para gravitar, no seu entorno, a sua interpretação, será: Zé Bebelo. E graças a essa escolha, Bolle não foca a sua leitura dentro desta chave de, digamos, plasticidade espacial que coordena os elementos significantes da cena a partir da interação entre enredo (os trâmites da cena do *Julgamento*), personagem (Joca Ramiro e demais jagunços) e espaço (casa-grande e fazenda Sempre-Verde) para concluir o que, ligeiramente acima, expomos. Mas a escolha de

Bolle vai lhe permitir frisar outro aspecto que é: o do sistema-jagunço. Para Bolle, a cena do *Julgamento* é:

um retrato do Brasil real, em forma de uma radiografia da instituição chamada pelo autor de sistema jagunço [...] Na ótica dos interessados, essa encenação tem a função de legitimar o sistema vigente. (BOLLE, 2004, p. 98).

Um retrato do Brasil real, mas sob a ótica do sistema-jagunço e que visa legitimar o sistema vigente, mantê-lo funcionando. Ainda dentro dessa lógica crítico-argumentativa, Bolle diz algo substancial para a compreensão sócio-histórica do *GS:V* e que contribui para a devida compreensão do alto valor literário da cena do *Julgamento*:

em Guimarães Rosa, a localização do sistema jagunço numa região limítrofe com os centros do poder, incluindo o território do Distrito Federal, confere ao texto o caráter de um retrato alegórico do Brasil. O que significa essa encenação de bandos organizando o crime e exercendo o poder no planalto central? O sistema jagunço, enquanto instituição situada ao mesmo tempo na esfera da Lei e do Crime, deixa de ser um fenômeno regional e datado, para tornar-se uma representação do funcionamento atual das estruturas do país. (BOLLE, 2004, p. 116-7).

Uma pergunta, no mínimo, pertinente: o que significa essa encenação de bandos organizando o crime e exercendo o poder em pleno planalto central? E para Bolle, com esta escolha mais do que pertinente e rica de implicações, Rosa alça o *GS:V* para um patamar de retrato alegórico do Brasil, afirmando que: “É por meio do enfoque da instituição jagunçagem como sistema discursivo-retórico que o romance se torna uma refinada modalidade ficcional da historiografia das estruturas”. (BOLLE, 2004, p. 117). Uma refinada modalidade ficcional da historiografia das estruturas do Brasil, mas frisemos a palavra — *ficcional*. Afinal, ainda com Bolle, seguindo caminhos e meios muito diferentes dos seguidos pela sociologia ou pela história, a literatura “visa representar também a dimensão ‘possível’ e alegórica da história”. (BOLLE, 2004, p. 121). Uma dimensão possível e alegórica da história, eis a função da literatura que é exercida de forma exemplar na cena do *Julgamento*, levando Bolle a nos colocar diante da seguinte indagação:

Não seria mais proveitoso para o conhecimento do Brasil trabalhar com a hipótese de que *Grande Sertão: Veredas* tem um potencial igual (e talvez até superior) ao das teorias já conhecidas, mas que ainda precisa ser decifrado? Eis o grande desafio da interpretação. (BOLLE, 2004, p. 123).

O *GS:V* como um meio refinado de reflexão alegórica sobre os trâmites do poder como exercidos no Brasil. Sim, o *GS:V* é exatamente isso, mas não só, pois quando o consideramos dentro do escopo da literatura mundial e do sistema-mundial, é o sertão que desponta como o espaço por excelência para uma refinada reflexão alegórica sobre o estatuto do poder, mas já não só no Brasil, antes em um mundo entendido aqui como sistema-mundial. Primeiramente, frisemos o seguinte: com as leituras de Starling e Roncari nós conseguimos ler a cena do *Julgamento* a partir da perspectiva de Joca Ramiro. Já com a leitura de Bolle, nós conseguimos ler a cena do *Julgamento* a partir da perspectiva de Zé Bebelo. Com Roncari, nós temos a possibilidade de considerar a presença da casa-grande e do patriarcalismo, enquanto que com Bolle nós conseguimos focar no sistema jagunço. E dentro desse quadro, podemos dizer que o *GS:V* faz jus a uma assertiva de Antonio Candido, para quem a literatura brasileira sempre esteve preocupada com a reconstituição de: “certos tipos de mandonismo e jaguncismo”. (CANDIDO, 2017, p. 104). O tipo de mandonismo, no caso em apreço, e que é veiculado por Roncari, seria o patriarcalismo, já no caso do jaguncismo, seria o próprio sistema jagunço como configurado pelo *GS:V*. É aqui que entra a nossa proposta de interpretação desta cena que, repetindo, não visa anular as já existentes, mas antes dialogar com elas ao propor um outro agente e um outro escopo, o agente: Riobaldo; o escopo, o mundo, ou melhor, o sertão do mundo. Afinal, é o próprio Riobaldo quem diz: “E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo”. (ROSA, 2001, p. 359).

O sertão, mas do mundo. Realmente, quando pensamos em Zé Bebelo, o que logo nos vem à cabeça é o Brasil, pois é Zé Bebelo quem está preocupado com: “transformar aquele sertão inteiro do interior, com benfeitorias, para um bom Governo, para esse ô-Brasil”. (ROSA, 2001, p. 432). Mas quando pensamos, em acordo com Roncari, em Joca Ramiro, logo surge outra ideia, antes um avanço moderno, mas sob os auspícios da casa-grande com sua mais que antiga e velha ordem: o moderno, mas freado pelo arcaico. Nada de reformas bruscas a partir da perspectiva de Ramiro. E Riobaldo? Primeiramente, para Riobaldo, também não se trata de avanços modernos visando um bom Governo para o Brasil, mas sim de pensar e figurar um grande sertão com as suas veredas. O que propomos, então, é colocar Riobaldo no centro de

tudo, como um agente que age passivamente, à socapa, mas que, não obstante o falso inventado, engendra um acontecimento verdadeiro, mas manipulado. Riobaldo é também esta figura do mundo patriarcal, mas, assim propomos: é ele a verdadeira figura do mundo patriarcal e é ele a verdadeira figura que vai agenciar o advento do mundo moderno, mas sob os auspícios de uma casa-grande sempre-verde. Nesse sentido, lá na fazenda Sempre-Verde, onde ocorre o *Julgamento*, não são só as palavras e os gestos de Joca Ramiro que são espreitados pelo espírito totêmico da casa-grande, mas também Riobaldo que, lembrando, participa de tudo, do início ao fim, mas ao seu jeito, dos escuros. E se Joca Ramiro é aquele que permite um avanço moderno, mas realizado a partir de dentro da lógica do sertão, sem o que há de brusco na modernização à moda Zé Bebelo, podemos então inferir que é Riobaldo quem traz, de fato, o mundo moderno para o sertão, afinal, Joca Ramiro vai morrer e quem vai despontar vai ser ele: Riobaldo. Neste sentido, analisemos o seguinte trecho, presente na antepenúltima página da nossa edição, ou seja, nos instantes finais e conclusivos da matéria vertente:

E Zé Bebelo corrigiu, para eu ouvir, os projetos que tinha. Aí, ai, fanfarrices. Não queria saber do sertão, agora ia para capital, grande cidade. Mover com comércio, estudar para advogado. — “Lá eu quero deduzir meus feitos em jornal, com retratos... A gente descreve as passagens de nossas guerras, fama devida...” — “Da minha, não senhor!” — eu fechei. Distrair gente com o meu nome... Então ele desconversou. (ROSA, 2001, p. 622).

Zé Bebelo, jovialmente empolgado com todas as falácias do mundo moderno, algo encantado com a capital, o comércio e mesmo a mídia. E Riobaldo? Este, como sempre, desconfiado de tudo. Consideramos magnífica a resposta de Riobaldo, pois ela acentua a sua distância da falácia moderna e, ainda por cima, demarca uma diferença radical entre estes dois personagens. Afinal, no excerto acima, quem soa mais maduro ou conservador frente aos avanços modernos? Evidentemente, Riobaldo. Na verdade, frente a postura de Riobaldo, Zé Bebelo soa até um tanto bobo, pois dependente dos adornos de glória da capital, enquanto que Riobaldo, este, sendo o patriarca-pactário que é, sabe que não depende de nada assim como sabe que não precisa sair do sertão para criar uma narrativa, *sua*, e com ela ganhar o mundo, enfeixando-o junto ao calibre do seu poder que é arcaico e moderno, sempre-verde e eterno. É isto o que queremos dizer quando falamos em patriarca-pactário: uma modalidade *literária* (como sugeriu Willi Bolle a respeito da postura mais apropriada para analisar o valor

sócio-histórico do *GS:V*) que nos permite uma reflexão refinada, mas da ordem do alegórico ou do simbólico, sobre o poder como engendrado no *GS:V*. Com o patriarca-pactário, o que Guimarães Rosa lega para o Brasil e o mundo é uma figura arcaico-moderna do poder, nos sugerindo com isso que, não importa o quão modernos nós somos ou venhamos a ser, a violência e o autoritarismo estarão sempre-verdes e à nossa espreita.

5.1. A literatura como resolução (simbólica) de problemas (reais)

Falando a respeito do *Fausto*, de Goethe, Moretti diz que a relação de Mephistopheles e Fausto permite que este segundo seja sempre como que inocentado graças ao protagonismo, em termos de ação, do primeiro. No sentido de que Fausto não age, mas é conduzido por Mephistopheles de um canto ao outro do mundo, como que arrastado pelo torvelinho do diabo. Moretti:

Moreover, this passive hero has a great virtue: remaining extraneous to action, he also remains extraneous to guilt. (MORETTI, 1996, p. 17).

Fausto não precisa sujar suas mãos, pois tem outro que pode assumir a culpa no seu lugar. Eis aqui o ato de transferência da culpa ou uma variação no âmbito composicional dos manejos retóricos da inocência: temos um outro personagem que assume a culpa por tudo, um grande vilão que mesmo em meio a outros vilões consegue concentrar em si todo o peso da culpa. E por meio de tal perspectiva, conseguimos ler a cena do *Julgamento* de uma outra maneira, muito diferente da que fizemos anteriormente, comprovando assim a plasticidade do texto literário e, especialmente, do *GS:V*. Afinal, agindo à socapa, Riobaldo não deixa em evidência a sua culpa e responsabilidade frente ao desfecho do julgamento. Não fica claro, nem para ele mesmo, que a culpa pelo desenrolar dos acontecimentos está, na verdade, tanto nas suas costas quanto nas costas do Hermógenes. Afinal, como demonstramos, Riobaldo se valeu da sua capacidade de manipulação ou de sua astúcia persuasiva para alcançar a sua vontade, impulsionando assim, ainda que indireta e inconscientemente, que Hermógenes e Ricardão assassinassem Joca Ramiro em uma ação que apesar de clara é dúbia, pois ação de vingança e traição. Da perspectiva dos *Judas*, vingança jagunça, o menos luxos, um ponto final, de mete-bucha, nessa *mamãezada*; mas da perspectiva dos futuros seguidores do Urutu-Branco, traição das mais imundas e inaceitáveis.

E o ato de traição dos *Judas* vai permitir aos seguidores do Urutu-Branco realizar uma das maiores peças de retórica da inocência do *GS:V*, notemos: eles vão matar os *Hermógenes*, mas ao invés desse ato ser uma carnificina simples e pura, vai ser uma libertação da traição e da selvageria; ao invés de ser só assassinato e guerra, vai ser uma vingança justa, assim como uma libertação da barbaridade como perpetrada pelos jagunços selvagens, os *Hermógenes*; por fim e resumindo, ao invés de ser puro *banditismo*, vai ser *heroísmo*. Notemos como, nesse

sentido, os *Judas* obscurecem os crimes dos jagunços na feita em que concebem e efetivam um crime maior, crime inaceitável até mesmo entre eles, jagunços, pois a traição vai gravitar o peso da culpa junto aos *Hermógenes*, vai desviar o foco de atenção dos demais crimes e, com isso, atribuir um novo e mais válido sentido à guerra, capaz, inclusive, de arregimentar antigos opositores à nova causa, como é o caso de Zé Bebelo que deixa de servir o governo para lutar em nome da vingança heróica de Joca Ramiro que, antes disso, era seu inimigo. Sendo assim, podemos dizer que o agenciamento obscuro de Riobaldo deu certo e que ele, ainda que inconsciente ou desnorteadamente, conseguiu arquitetar a morte do Hermógenes que, nessa perspectiva que estamos explorando, aparece antes como o bode expiatório do jaguncismo ou aquele para quem vai ser transferida a culpa maior dos crimes cometidos e cuja eliminação vai ser compreendida como uma missão honrada e heróica, uma missão que confere um novo sentido à guerra justamente quando esta padecia de falta de rumo e finalidade. Portanto, o ato de traição desvia e drena para si a culpa, canaliza em torno de si o que passa a ser encarado como o mal maior dentro da guerra e, com isso, contribui para manter Riobaldo cada vez mais exterior à culpa pelos seus atos. E na cena do *Paredão*, como analisaremos à frente, teremos Riobaldo, novamente, exterior à ação e à culpa, afinal, como já dissemos, quem vai matar o Hermógenes vai ser Diadorim. Portanto, notemos que dentro de uma perspectiva solidária, Riobaldo não matou o Hermógenes, nem Joca Ramiro e nem Diadorim; ele estava por ali, mas só observando e desejando, na verdade, ir morar no céu; mas dentro de uma perspectiva cética, Riobaldo contribui *passivamente* com a morte dos três e, com isso, contribui para a extinção de uma era heróica e épica ao mesmo tempo em que pavimenta o caminho para o surgimento de um novo tipo de líder e tempo: e o novo tipo de líder vai ser o protagonista dos tempos modernos, ou seja, ele mesmo, Riobaldo.

Com isso, retornamos ao início da nossa tese e nos dirigimos para o seu fim: pois quando Riobaldo ascende ao poder dentro do jaguncismo, isto é, quando ele deixa de ser o Tatarana para se tornar o grande líder Urutu-Branco, ele ascende sem o peso da culpa por seus atos, ascende revestido por uma pátina de inocência tão convincente que acabou cegando e encantando os doutores, ainda que emudecidos, ou seja, que acabou gerando uma tradição forte e bem consolidada na recepção do *GS:V*, identificada como metafísico-religiosa ou, nos nossos termos, uma recepção solidária que aceita a inocência de Riobaldo embarcando nos matizes utópicos da sua narrativa. Mas isso, repetindo, não pode ser visto como um defeito ou erro de interpretação, pois não é, definitivamente, o caso. Frisemos que todos os aspectos

metafísico-religiosos identificados por este ramo da recepção rosiana como presentes no *GS:V* são reais e pertinentes, pois eles estão ali, encontram-se ali, então analisar o *GS:V* sob tal perspectiva é extremamente válido, no entanto, acreditamos que muito parcial ou — lembrando Bolle — omissa, pois ao ignorar *completamente* o comprometimento ideológico de Riobaldo, algo se perde. E o que propomos é que essa parcialidade omissa na recepção não deve ser vista como ocasional ou inocente, pois na verdade, como dizíamos, acreditamos que ela é estratégica, ou melhor, fruto de uma série de estratégias retóricas. E o mais interessante é que ela é fruto de uma estratégia comum tanto à Riobaldo quanto à épica moderna como um todo. Como dizíamos, para Moretti a literatura tem como função a resolução (simbólica) de problemas (reais) colocados pela história. E para ele, a literatura, ao invés de ser exclusivamente essa máquina epistemológica de cunho modernista e, portanto, apta a produzir efeitos de desfamiliarização e estranhamento ou apta a fundar um grau zero da linguagem e com isso produzir *acontecimentos* e engendrar *diferenças*, existe antes para produzir consenso social e, o que é mais importante, para nos acostumar a aceitar a *violência* contida e então consentida em certos sistemas sociais:

the social aspect of literature resides *in its form* [and it exists] *to resolve* the problems set by history. For every [historical] transformation carries with it a quantity of ethical impediments, perceptual confusions, ideological contradictions. It involves, in short, a symbolic overload that risks rendering social cohesion precarious, and individual existence wearisome. Well, literature helps reduce this tension. It has a problem-solving vocation: to make existence more comprehensible, and more acceptable. And, as we shall see, to make power relations more acceptable too — even their violence. (MORETTI, 1996, p. 6).

Tornar as relações de poder mais aceitáveis, inclusive a sua violência. Notemos como estamos no sentido contrário do apontado, por exemplo, por Benedito Nunes, para quem o *GS:V* se aproximava muito da filosofia por nos apresentar problemas *insolúveis* e, graças a isso, nos incutir uma ética da inquietude e da contestação⁹⁶. Para esse ramo da recepção, representado aqui por Benedito Nunes mas onde figuram muitos, é como se o *GS:V* fosse uma máquina que desencadeasse mecanismos, puramente estéticos, de desassossego existencial,

⁹⁶ Para Benedito Nunes, a filosofia se aproxima do *GS:V* por vias do que ele designa como “o ideal do problema”. (NUNES, 2013, p. 173). Afinal, para Nunes, o *GS:V* e a filosofia se aproximam na feita em que propõem problemas insolúveis que incitam o questionamento. Sobre o refrão do *viver perigoso*, Nunes diz: “O refrão do *viver perigoso* demarca a instância do questionamento filosófico do extraordinário romance de Guimarães Rosa”. (NUNES, 2013, p. 194).

tornando os seus leitores pessoas inquietas com a realidade e impulsionadas por dúvidas que deterioram o *status quo* ou que pulverizam as bases da *doxa*⁹⁷. Uma visão sobre a literatura, convenhamos, muito sedutora e estimulante. Afinal, a partir dessa perspectiva, os escritores são vistos como que voando acima das limitações imediatas, contingentes e ideológicas de um mundo mundano, estando eles, por meio das suas linguagens libertadoras, atuando sempre em um além mundo, descortinando sempre novos horizontes e forçando o pensamento do seu tempo no rumo das novidades, o que não deixa de ser uma visão acalentadora para a classe intelectual que, como qualquer outra, precisa também de certa utopia para justificar os seus atos que consistem, não raro, em tantas e tantas horas de estudo e dedicação para a, como diria o então oprimido Fausto, *livralhada*. Mas segundo a perspectiva da épica moderna, seria justamente o contrário: o *GS:V* existiria para nos fornecer o supra sumo da cultura intelectual, nos fornecendo uma ideologia aberta e desassossegada que bebe de todas as fontes e que aceita e absorve tudo, uma obra esteticamente revolucionária, formalmente iconoclasta, com uma nova linguagem que atua nos limites, frisemos, *arcaicos* e *futuros* da língua, explorando com isso toda a sua potencialidade e nos legando assim uma nova forma de enxergar e pensar o mundo, mas, por outro lado, nos cegando para a violência que está na base dessas conquistas culturais de ponta e nos levando a aceitar um assassino impiedoso como nosso igual. Nos esquivamos de admitir que Riobaldo é estuprador e assassino, sim, claro, afinal, ele também não deixa de ser confuso, religioso, múltiplo, utópico, existencialista, apaixonado, amoroso, plural e filosófico. Notemos que temos aqui, no *GS:V*, um *grande e excelente* personagem da literatura mundial, pois um que nos prepara para a complexidade intelectual e espiritual da vida no século XX e mesmo XXI, nos fornecendo uma ideologia móvel, relativista e extremamente flexível onde o que vale é a fórmula *somemos: tudo é e não é*; ele é exatamente o que é necessário para a boa formação de um ser humano *moderno* antenado com o *ethos* das conquistas espirituais de ponta do século XX, no entanto, esse mesmo personagem nos ensina a aceitar e sermos coniventes com a violência desse mundo e isso é, novamente

⁹⁷ Até onde conhecemos, é João Adolfo Hansen quem mais explorou este conjunto de características do *GS:V*, valorizando os seus desdobramentos intensivos (no lugar dos extensivos) e o seu poder de apresentação (no lugar de representação): “Trabalho em signos tensivos e extensivos, signos imediatos, produzidos como se tivessem sido buscados na gênese de alguma mítica indistinção pré-reflexiva, Rosa o efetua como pesquisa de pura diferença linguística, como forma precária e móvel de recortes e pedaços da substância sonora das línguas, que pulveriza a forma como modelo interposto e efetua-se como forma do informe, caos informal. Nele, a imagem não é mais um segundo diferido de primeiro que ela ilustre, antes imagem como jogo do homônimo que ecoa livre no sinônimo como potência da designação sem referência prefixada, proliferando insistente e insensata nos ritmos orais a rebater-se simultâneos e deslocados”. (HANSEN, 2000, p. 186-187).

mas agora também desconfortavelmente, exatamente o que é necessário para a boa formação de um ser humano *moderno* do século XX que, como Moretti diz, vive em um mundo ocidental que é “proud of its own world dominion, but prefers to overlook the violence sustaining it”. (MORETTI, 1996, p. 26). E é também exatamente o que o Brasil cultiva e precisa, pois como nos diz Lilia Moritz Schwarcz, o Brasil é um país estruturalmente autoritário, mas que ignora o seu autoritarismo e a sua violência constituintes para se esconder por detrás do mito do bom brasileiro, mito esse tão forte que nós, brasileiros, os maiores escravocratas da história da humanidade, um dos países mais violentos do mundo assim como um dos países com a maior taxa de violência contra a mulher e os negros, acreditamos, ainda assim, que somos bons e cordiais. Portanto, diante de tamanha contradição, podemos concluir que o brasileiro na verdade não gosta de ver e aceitar os seus defeitos⁹⁸. E notemos que, nesse sentido, e como o próprio Rosa já disse, Riobaldo é, realmente, o Brasil. Ou melhor e, assim, reafirmando o que essa tese se propõe a afirmar: Riobaldo é o Brasil, mas também é o próprio mundo moderno.

Novamente, temos aqui a atualização do patriarca histórico, efetivado via Cerzidor enquanto ato simbólico, como apontamos e desenvolvemos acima: o patriarca que é bom, mas que tem a mão de ferro; o bondoso, mas severo. O Cerzidor ou o patriarca-pactário nos oferece com uma mão um mundo ideológica e modernamente polifônico, o qual acatamos como que entusiasmados, pois disso necessitados, mas com a outra mão nos cega para a violência e a barbaridade contidas no processo de constituição desse mundo, nos encerrando em um emudecimento autoritário e monológico que é dissimulado e amortecido por estratégias retóricas, as quais nos convencem e nos asseguram de que, apesar de toda a barbárie, está tudo bem e podemos seguir em frente, pois os *Hermógenes*, devidamente esfaqueados, já passaram. Eis o motivo do por que dizem que o *GS:V*, livro embebido no sangue da violência, é uma epopeia do amor e que Riobaldo trilha um roteiro de Deus. Eis o motivo do por que dizem que Riobaldo é um senhor das incertezas, quando na verdade sempre toma decisões importantes em cima da hora, atestando com isso as suas escolhas

⁹⁸ Sobre a condescendência do brasileiro com os seus próprios defeitos, Schwarcz pergunta: “E por que será que destacamos sempre a falta de hierarquia de nossas relações sociais quando nosso passado e nosso presente a desmentem?”. (SCHWARCZ, 2019, p. 23). E ela ainda faz outra pergunta, que frisa este mesmo aspecto cultural do brasileiro: “Outra pergunta: como é possível representar o país a partir da ideia de uma suposta coesão, partilhada por todos os cidadãos, quando ainda somos campeões no quesito desigualdade social, racial e de gênero, o que é comprovado por pesquisas que mostram a existência de práticas cotidianas de discriminação contra mulheres, indígenas, negros e negras, bem como pessoas LGBTTTQ: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Queers?”. (SCHWARCZ, 2019, p. 23).

ideológicas que estão sempre filiadas e em coerência com o tino da sua casta social. Tudo isso acontece porque o contraditório e ambíguo mundo moderno é exatamente isso: orgulhoso das suas conquistas, mas convenientemente cego para a violência que as sustenta.

É por isso que a cena contida exatamente no meio do *GS:V*, a do *Julgamento*, é tão rica, pois além de todas as leituras já feitas e da que acabamos de fazer no tópico anterior, onde acentuamos o encontro e a troca das eras heróicas e modernas, essa cena ainda nos demonstra uma outra possibilidade de interpretação: a manipulação à socapa oculta a violência do sistema que vai se impor por meio da gradual ascensão ao poder do Urutu-Branco, já renunciando assim que no futuro teremos violência sim, mas uma violência dissimulada e, portanto, passível de ser inocentada. Ele age como que passivamente, fazendo a massa do mundo girar por meio das suas palavras, da sua fala e, com isso, consegue sair inocente quando na verdade está comprometido com tudo. A coerência de todas as escolhas do suposto senhor das incertezas repousa aqui, pois Riobaldo não é só incerto, não há só polifonia no *GS:V*, ele é também um dono do poder com uma certeza que se avoluma durante o *GS:V* e que compreende etapas de evolução demarcadas pelos seus nomes: Tatarana, Urutu-Branco e o Cerzidor. Primeiro, temos um personagem jovem e em formação, pulando de um bando para outro e experimentando o mundo: este jovem não aceita as ordens e nem aceita ser submetido por muito tempo ao poder de ninguém, mas vai ser conduzido por uma heroína épica, encarnação da coragem, Diadorim, personagem que vai ser a responsável pelo seu destino e que, com isso, vai suspender a carga de culpa que cabe ao Tatarana e às suas escolhas. Mas ela, frisemos, vai guiá-lo somente até certo ponto, pois passado esse ponto quem assume é o Urutu-Branco, o dos escuros, o novo dono do poder que fez à *socapa* a massa do mundo girar, depois se encomendou para Otacília, questionou *tête-a-tête* a valia de Zé Bebelo e, por fim, fez o pacto com o diabo da *sua* modernidade, isto é, a um só tempo autoritária e moderna, que lhe confere, portanto, a habilidade de *concertar* um monólogo-polifônico e de se tornar um patriarca-pactário, alguém plantado no mundo patriarcal, mas que possui uma ideologia moderna e uma linguagem modernista, alguém que costura porções contrárias e distintas, mesmo imiscíveis, mesmo impossíveis: um Cerzidor, um pactário.

E como dizíamos, em sua interpretação do *Anel dos Nibelungos*, Moretti compara a obra de Wagner com o *Fausto*, de Goethe, enfatizando as diferenças composicionais que ocorreram na passagem de uma para a outra⁹⁹. Em ambos os casos, estamos na Alemanha. Mas a ainda

⁹⁹ Franco Moretti analisa *O Anel dos Nibelungos* no quinto capítulo do seu livro (MORETTI, 1996, p. 101-120).

dividida Alemanha de Goethe é mais aberta, mais polifônica, mais experimental e digressiva, afinal, ela reflete uma ânsia fáustica de conter o mundo inteiro dentro de si, um desejo belo e sublime em sua base, juvenil e algo tolo também, sim, mas elétrico e comovente como o sonho da modernidade, e, no entanto, também terrível e dominadora: exatamente o que era necessário para movimentar utopicamente as pulsões de dominação e de colonização de uma Europa que então se moldava. Já na Alemanha de Wagner, algo muda, pois é como se o mundo se estreitasse, mas ao mesmo tempo se expandisse. Daí a resolução de Wagner, o mundo, sim, mas dentro de um anel. Em Wagner temos um enredo repetitivo e limitado, todo ele tendendo para um encerramento dentro do círculo de um anel, no entanto, ao mesmo tempo, temos uma explosão polifônica ocorrendo como que a contrapelo desse encerramento progressivo: a música! Afinal, segundo Franco Moretti, se o enredo de Wagner é simples e com tendências monológicas, a sua música não. Portanto, enredo monológico, mas música polifônica. O enredo pode ser limitado, afinal, o que o embala é uma estrutura polifônica. Os dois lados estão vivendo ali conjuntamente: enredo com bases mítico-arcaicas e uma música com as estruturas abertas para o futuro. Para engendrar o enredo, recorre-se ao passado mítico, mas para compor a música, desenha-se o futuro formal desta.

Mas a questão principal para Moretti é que a polifonia é modificada, no salto de Goethe para Wagner, pois nesse segundo ela se torna mais constrangida pelo monologismo, ou seja, o tempo passa e entre *Fausto* e os *Nibelungos* existe algo chamado mudança histórica que fomenta (externamente) um acréscimo (interno) de monologismo com um conseqüente decréscimo polifônico. E no salto desses dois autores para o *GS:V*, a modificação da polifonia é ainda maior, mas tão lógica que chega a não soar tão estrangeira assim. Afinal, em Rosa trata-se de um personagem-narrador que encerra *em si próprio* o monologismo e a polifonia. Acreditamos que se realmente podemos dizer, junto com Rosenfield e Hansen, que Riobaldo é inegavelmente polifônico, precisamos também admitir, especialmente depois de tudo o que já falamos, que ele é também, inegavelmente, monológico, não interessando aqui, em hipótese alguma, se a sua fachada discursiva é moderna, misturadíssima ou moderníssima, afinal, a quem interessa a crença de que as ideologias modernas são antes libertadoras? De um lado, uma ideologia moderna que liberta, mas do outro, todas as demais ideologias, que aprisionam, mas por que? E se aceita a nossa hipótese cética e desconfiada, teremos que concluir que assim como não há contradição na harmônica-polifônica de Leverkühn ou na estrutura arcaico-futurista dos *Nibelungos* de Wagner, também não há contradição nenhuma no

monólogo-polifônico do Cerzidor, mas sim uma tensão que reflete as pulsões ideológicas do moderno sistema-mundial quando em contraste com o mandonismo ou o autoritarismo estrutural brasileiro.

Quando a épica moderna chegar no Brasil, ou melhor, no sertão de Riobaldo, teremos um dos seus ápices formais, pois aqui na periferia (sertão) da semiperiferia (Brasil) do moderno sistema-mundial, ainda teremos, *in loco*, as condições materiais (externas) para o fomento formal (interno) de uma épica moderna que abarca desde as origens do sistema-mundial até o seu tempo futuro, tornando assim visível a violência e o autoritarismo que o formaram (jaguncismo e patriarcalismo) ao mesmo tempo que nos apresentando um dos seus maiores trunfos ideológicos modernos (ou modernistas): o trunfo de uma ideologia da abertura crescente das possibilidades ou, nas palavras de um dos maiores representantes dessa verve ideológica na literatura mundial, o personagem Ulrich, de Robert Musil, uma ideologia da libertação crescente do senso de possibilidade (*Möglichkeitssinn*) frente o senso de realidade (*Wirklichkeitssinn*)¹⁰⁰. O lugar que oferece essas condições materiais é o sertão, porção de terra que em plena euforia de um século XX modernista ainda é habitado por jagunços e cangaceiros sanguinários montados em seus cavalos. Ao mesmo tempo, neste mesmo país, mas já saindo do sertão e nos dirigindo para os seus centros urbanos, temos também uma política de modernização acelerada, portanto, uma política que visa a assimilação acelerada desse país aos passos dos países desenvolvidos dos centros do sistema-mundial¹⁰¹. Como podemos perceber, temos os tensionamentos históricos necessários para a composição de um domínio geopolítico que é o ideal para o fomento de uma épica moderna, forma simbólica que visa dar conta do mundo, desde suas origens arcaicas aos seus desdobramentos modernos. Mas mais importante que isso, temos o toque que o *GS:V* confere à épica moderna, tornando-a uma forma simbólica que visa dar conta do mundo e que visa nos acomodar com a violência que o sustenta, nos colocando sob um regime autoritário, mas dissimulado, ao

¹⁰⁰ É no capítulo quatro da primeira parte do monumental *O homem sem qualidades* que o senso de possibilidade e o senso de realidade são abordados diretamente. A seguir, reproduzimos alguns trechos deste capítulo célebre: “Mas se existe senso de realidade, e ninguém duvida que ele tenha justificada existência, tem de haver também algo que se pode chamar senso de possibilidade [...] Assim, o senso de possibilidade pode ser definido como capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é [...] Essas pessoas com senso de possibilidade vivem, como se diz, numa teia mais sutil, feita de nevoeiro, fantasia, devaneio e condicionais; crianças com essa tendência são educadas para se libertarem dela, e lhes dizemos que tais pessoas são utopistas, sonhadores, fracos, presunçosos ou críticos mesquinhos”. (MUSIL, 2015, p. 24).

¹⁰¹ Nos referimos aqui ao período histórico no qual o *GS:V* foi escrito, 1956, onde a onda modernizadora, encabeçada por Juscelino Kubitschek e sintetizada no lema *50 anos em 5*, estava na pauta do dia.

mesmo tempo em que nos oferece abertura, inconclusibilidade e heterogeneidade polifônicas. E ainda mais importante que isso: forma simbólica que surge motivada por questões geopolíticas pontuais, naquelas localidades onde a não-contemporaneidade está presente e é pulsante e elástica, isto é, que compreende em si tempos muito distintos uns dos outros, permitindo assim que esse mesmo sertão seja paragem de catrumanos e engenheiros alemães assim como de códigos jagunços e de um personagem de ideologia refinada, modernamente cindida, como é o caso de Riobaldo, o senhor de (uma *aparente*) certeza nenhuma.

E uma das questões mais complexa do *GS:V* é que Riobaldo é realmente um personagem perfeito, pois ele é, a um só tempo, épico e moderno, monológico e polifônico, autoritário e relativista, fazendeiro e poeta, jagunço e filósofo, do Capiroto e de Deus, com os pés no sertão e com a cabeça ideologicamente configurada pelo mundo moderno, plantado em um mundo arcaico e fruto de um moderno, com uma linguagem que soa arcaica mas que é configurada em estilo modernista, com uma narrativa que é épica mas assentada em um romance. E tudo isso acontece, de acordo com a teoria da épica moderna, porque Riobaldo é a resolução simbólica de um problema real. O problema real: como um país com fortes raízes patriarcais vai adentrar a modernidade? A resposta simbólica proposta pelo *GS:V*: assimilando ambas por meio da flexibilidade inusitada da criação literária de João Guimarães Rosa que, diferente dos demais escritores brasileiros que abordaram o sertão e que falaram de cangaceiros e de patriarcas, como José Lins do Rego, configurou um personagem como Riobaldo, isto é, um patriarca, sim, mas também pactário: um patriarca-pactário. Eis o ato simbólico e a resolução diplomática que permitiram que Rosa escrevesse uma das épicas modernas mais significativas do século XX: um patriarca sim, mas que fez o pacto com o diabo da modernidade. É por isso que acima fizemos uma ligeira diferenciação entre o *GS:V* e *Cem Anos de Solidão*, pois enquanto García Márquez vê a assimilação de Macondo ao moderno sistema-mundial como algo necessariamente terrível e com desdobramentos apocalípticos, algo que trará decadência, morte e cem anos de solidão para todos os habitantes de Macondo, Guimarães Rosa já se posiciona de forma *radicalmente* diferente. Nem todo mundo morre no *GS:V*, somente aqueles que pertencem a um outro tempo e que *não estão ajustados* às novas demandas de um mundo moderno. Em *Cem Anos de Solidão*, todos morrem sistematicamente, no sentido de que o narrador acompanha o isolamento e o definhamento de cada personagem, narrando com minúcia como cada um deles morre ou é descartado pelo mundo que está se construindo. Ou mesmo, esse personagem simplesmente desaparece, como é o caso de Remédios, a Bela, que,

digamos, bela demais para viver em um mundo como aquele, desaparece voando no rumo do céu¹⁰². Em *Cem Anos de Solidão*, são tão abundantes as cenas de morte, e tão tristes, que não podemos deixar de concluir o óbvio: Garcia Márquez não via com bons olhos a assimilação de Macondo ao moderno sistema-mundial. É por esse motivo que ele não criou nem um personagem, dentro da família Buendía, que assimilasse com sucesso uma ideologia moderna e que a representasse, igualmente com sucesso, durante a narrativa. O coronel Aureliano Buendía assimila a ideologia mesma do sistema-mundial, o liberalismo¹⁰³, no entanto, ele não a compreende em momento nenhum, assim como abdica da mesma antes de se recolher à sua fábrica de peixinhos dourados¹⁰⁴. O Aureliano Segundo, o da esbórnica, se adequa ao capitalismo, casando-se com uma representante do mundo católico e transando abundantemente com uma representante do mundo pagão da fertilidade, sendo assim católico e pagão, ou seja, ele já chega juntando mundos contrários e dando com isso os sinais de que talvez seja enfim o Buendía capaz de ser efetivamente adaptável, um que transita bem em meio às possibilidades. Ele chega mesmo a forrar toda a sua casa com cédulas de dinheiro, no entanto, esse excesso de tudo em sua vida não é sinal de vitalidade ou de felicidade, mas sim de desperdício e insânia, daí ele ir definhando como os demais, se isolando, cada vez mais, em uma solidão inquebrável, perdendo toda gordura que um dia teve e toda a sede por

¹⁰² Atentemos, no excerto a seguir, em dois aspectos: 1. A solidão irreparável na qual a personagem se encontra, no sentido de que ela (Remédios, a Bela) não ocupa o mesmo plano que as demais; 2. No fato de que ela desapareceu voando: “Remédios, a Bela, ficou vagando pelo deserto da solidão, sem cruzeiros nas costas, amadurecendo em seus sonhos sem pesadelos, em seus banhos intermináveis, em suas comidas sem horários, em seus profundos e prolongados silêncios sem memória, até a tarde de março em que Fernanda quis dobrar no jardim uns lençóis de linho, e pediu ajuda às mulheres da casa. Mal tinham começado quando Amaranta percebeu que Remédios, a bela, estava transparente, com uma palidez intensa [...] Acabou de falar e Fernanda sentiu um delicado vento de luz que arrancou os lençóis de suas mãos e os estendeu em toda sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas de suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no mesmo instante em que Remédios, a Bela, começava a se elevar”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 274).

¹⁰³ Em consideração ao contexto político que fomentou o surgimento do estado liberal e da ideologia do liberalismo, Wallerstein diz: “Taking seriously the slogan of popular sovereignty has seemed ever since to all those with effective political power to be threatening, to suggest the unpleasant prospect of submission to the vagaries of uninformed capricious masses. The problem for the notables, therefore, was how to construct a structure that would seem to be popular and in fact was not, but would nonetheless retain the support of a significant proportion of the ‘people’. That would not be easy. The liberal state was to be the historic solution”. (WALLERSTEIN, 2011b, p. 23).

¹⁰⁴ A decadência do coronel Aureliano Buendía é abordada em diversos momentos de *Cem Anos de Solidão*, a seguir destacamos dois momentos, onde, primeiro, podemos o perceber perdendo o rumo da sua vida e das suas convicções, acompanhamos: “Extraviado na solidão de seu imenso poder, começou a perder o rumo [...] Sentiu-se disperso, repetido, e mais solitário que nunca”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 205). No próximo excerto, o vemos dizendo não para a vida política e sim para a fábrica de peixinhos dourados: “— ‘Nem me fale de política’, dizia o coronel. ‘Nosso negócio é vender peixinhos’”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 237).

esbórnica e sacanagens que um dia o movimentaram¹⁰⁵. E esses são os personagens mais bem adaptados, quanto aos outros, o fim é ainda pior.

No *GS:V*, não temos nada disso, pois ali a assimilação do sertão ao sistema-mundial é efetivada de forma conservadora, no sentido de que quem contribui para essa assimilação é um personagem pertencente ao tipo de poder mais tradicional daquelas paragens: o patriarca. E ele faz isso harmônica e diplomaticamente, ele administra as diferenças entre os dois mundos, embarca no mundo arcaico e conserva em si traços desse mundo, mas não deixa de estar conectado com o mundo moderno, conservando igualmente traços de modernidade. Não deixa de ser curioso quando observamos críticos do *GS:V*, como João Gaspar Simões, se debatendo para explicar a verossimilhança nessa obra, pois eles se perguntam: como é possível um jagunço ser assim tão *inteligente*? Enxergam na inteligência e astúcia de Riobaldo algo despropositado, sem pé e sem cabeça, como se suas habilidades fossem uma afronta ao *senso de realidade* dessa obra. Mas primeiramente, não existe uma única régua para mensurar a verossimilhança de uma obra literária; segundo, acreditamos que Riobaldo está antes do lado de Ulrich do que do jagunço Garanço, no sentido de que está mais para o senso de possibilidade do que para o senso de realidade; terceiro e mais importante: quem foi que disse que Riobaldo é um jagunço? *Riobaldo não é só um jagunço!* Isso é uma via de interpretação cujas origens remontam a Antonio Candido e se fortalecem em Walnice Nogueira Galvão. Na verdade, *Riobaldo foi um jagunço*. Quando Tatarana e Urutu Branco, Riobaldo era jagunço, mas quando Cerzidor, já casado com Otacília e fazendeiro, Riobaldo ascende a um outro status social: torna-se um patriarca, ou melhor, ele é um patriarca que fez um pacto com o Diabo. Imaginar um jagunço letrado e intelectual pode até ser difícil, mas um patriarca-pactário que range rede, honestamente, não. E lembremos, inclusive, que enquanto doutores emudecidos, nós não sabemos *absolutamente nada* a respeito do presente de Riobaldo e nem do seu passado mais recente, pois tudo o que sabemos é do seu tempo como

¹⁰⁵ Na cena a seguir, temos um dos momentos em que é possível perceber a decadência e o isolamento de Aureliano Segundo, acentuados, ao fim do excerto e de forma magistral, pela perspectiva solidária de Petra Cotes: “e foi assim que, mesmo sem ter sido por sua vontade ou intenção, Aureliano Segundo de repente se viu outra vez tocando sanfona e participando de modestos torneios de voracidade. Estas humildes réplicas da esbórnica de outros tempos serviram para que o próprio Aureliano Segundo descobrisse até que ponto seus ânimos tinham decaído e até que ponto tinha secado seu engenho de sanfoneiro magistral. Era um homem mudado. Os cento e vinte quilos que chegou a ter na época em que foi desafiado por A Elefanta tinham se reduzido a setenta e oito; a cândida e inflada cara de tartaruga tinha voltado a ser de iguana, e ela sempre andava próxima do tédio e do cansaço. Para Petra Cotes, em todo caso, ele nunca foi melhor homem do que nesse tempo, talvez porque confundisse com amor a compaixão que ele inspirava nela, e pelo sentimento de solidariedade que a miséria tinha despertado nos dois. A cama dismantelada deixou de ser lugar de exageros e se converteu em refúgio de confidências”. (MÁRQUEZ, 2014, p. 372).

jagunço e que ele, hoje em dia, enquanto narra, é abastado, mas remoído de culpa, amigo de Quelemém e, ao que tudo indica, com saudades da guerra, mas que também deu para especular ideia. Portanto, o Riobaldo que conhecemos, o Cerzidor, já não é jagunço, mas sim um patriarca-pactário *maduro*, um contador de histórias que deu para especular ideia. Nada de inverossímil, portanto, na sua inteligência e astúcia, pois na verdade, sem elas, ele nem sequer existiria mais, pois não resistiria às provas impostas por um mundo então em transformação.

E aqui reside a especificidade da qualidade do *GS:V*, enquanto épica moderna, em relação a *Cem Anos de Solidão*, pois em García Márquez não temos um personagem que absorve de dentro para fora e diplomaticamente as mudanças advindas com a assimilação de Macondo ao moderno sistema-mundial, mas apenas personagens que são assimilados tragicamente. Já em Guimarães Rosa, temos esse *personagem inusitado* que não só absorve diplomaticamente os mundos como, na verdade, assimila e domina a raiz ideológica do moderno sistema-mundial, colocando-o, ainda por cima, a seu favor. E ele faz isso sem abrir mão, em momento nenhum, do mundo arcaico que o formou. E a verdade, frisemos, é que Garcia Marquez estava errado e Guimarães Rosa estava certo, eis um dos motivos do porque dizemos que *GS:V* é uma das melhores obras da épica moderna do século XX, pois se para García Márquez não vai sobrar absolutamente nada dessa assimilação, para Guimarães Rosa vai, pois para ele, repetindo: as elites estão aptas a absorver a modernidade e a se conservar no (*Sempre-Verde*) poder. Portanto, Riobaldo resolve assim *simbolicamente* um problema *real* de uma periferia sendo assimilada pelo moderno sistema-mundial: ele absorve a ideologia de abertura e de inconclusibilidade desse sistema, mas se mantém no poder dentro do seu mundo. Isso é o que queremos dizer com patriarca-pactário: Riobaldo é um patriarca autoritário dentro das dimensões do sertão que ele domina, mas ao mesmo tempo ele assimilou o mundo moderno em termos de ideologia. Novamente, monológico, mas também polifônico. Novamente, severo, mas também bondoso. Por fim, autoritário, mas *moderno*. E notemos que isso é exatamente o que temos no Brasil desse período: um país em essência patriarcal e autoritário, mas que na fachada se vendeu como liberal e moderno. O Riobaldo Cerzidor de Guimarães Rosa é, nesse sentido, extremamente verossímil, assim como a sua resolução simbólica para o problema real da assimilação do sertão ao sistema-mundial é a melhor e a mais apropriada, pois não só nos dá o mundo enquanto possibilidades abertas por meio dos procedimentos e efeitos polifônicos como nos faz esquecer que vivemos em um regime estruturalmente autoritário e monológico: exatamente o que é necessário para adentrarmos como semiperiferia

autoritária no moderno sistema-mundial: emudecidos sim, mas felizes com o intrincado labirinto intelectual que nos deram para nos enredar; sob um regime autoritário sim, mas enlevados pela utopia do liberalismo em uma área semiperiférica do sistema-mundial.

Que fique bem claro que não há nada de romântico ou de heróico na perspectiva de leitura que estamos delineando. Não queremos falar aqui sobre uma periferia que se opõe bravamente a um centro que ousa assimilá-la, assim como não queremos falar de uma literatura que é uma pura força estética que se encontra aquém ou além de meras ideologias mundanas. Falamos sim sobre uma periferia que é assimilada e que inclusive contribui, de dentro para fora, com esse processo de assimilação, mas que também conserva suas origens e seu modo de ser, ainda que esse seu modo de ser seja arcaico, violento e estruturalmente autoritário. Ao lado disso, não queremos falar de uma literatura que só liberta, mas sim de uma literatura que educa, no sentido de uma literatura que nos ensina algo sobre a vida e sobre o mundo e, acima de tudo, queremos dizer que esse ensinamento é também uma forma de ensimesmamento ideológico, não importando aqui se o ensimesmado é modernista ou super-antenado com um mundo que por ser moderno se julga — frisemos a imensa conveniência e autocondescendência disso — superior e libertador¹⁰⁶. E é por isso, enfim, que o protagonista do *GS:V* não é o Zé Bebelo, seduzido demais pela retórica da modernização, um personagem, nesse sentido, maleável e superficial, mas sim Riobaldo, quieto, desconfiado de tudo e de todos, mineiro da gema, e que se mantém como grande líder lá nos fundos do sertão, mas que de lá, frisemos, entendeu e moveu tudo! Notemos essa diferença radical, pois

¹⁰⁶ Em *O universalismo europeu*, Immanuel Wallerstein demonstra como o sistema-mundo, encabeçado pela europa, fez uso de ideologias que se apresentavam como libertadoras, mas somente para, com isso, conseguirem impor com mais facilidade os seus valores e, assim, implementarem o moderno sistema-mundial no mundo. Para Wallerstein, são os valores ditos universais os que mais contribuíram para esse tipo de argumento, uma vez que valores europeus eram apontados como universais e, logo, aceitos como naturais pelos povos então dominados. Por meio desses valores, o mundo europeu adquiria o direito de intervir em outros mundos, mas não como quem intervém dominando e expropriando, mas antes libertando: “A pergunta ‘quem tem o direito de intervir?’ vai direto ao cerne da estrutura moral e política do sistema-mundo moderno. Na prática, a intervenção é um direito apropriado pelos fortes. Mas é um direito difícil de legitimar e, portanto, está sempre sujeito a questionamentos políticos e morais. Os interventores, quando questionados, sempre recorrem a uma justificativa moral: a lei natural e o cristianismo no século XVI, a missão civilizadora no século XIX e os direitos humanos e a democracia no final do século XX e início do XXI”. (WALLERSTEIN, 2007, p. 59). Frente a isso, Wallerstein ressalta a presença de uma ambiguidade nessa relação de dominação, pois ainda que seja uma imposição, viabilizada por meio da força dos dominantes, ela se apresenta, na fachada, como um valor moral libertador: “Mas essa ambiguidade faz parte do arcabouço dos valores dos interventores aceitos como universais. No entanto, quando se observa que esses valores são criação social dos estratos dominantes de um sistema-mundo específico, a questão revela-se de modo mais fundamental. O que estamos usando como critério não é o universalismo global, mas o universalismo europeu, conjunto de doutrinas e pontos de vista éticos que derivam do contexto europeu e ambicionam ser valores universais globais — aquilo que muitos de seus defensores chamam de lei natural — ou como tal são apresentados”. (WALLERSTEIN, 2007, p. 59-60).

enquanto Zé Bebelo absorve a *falácia* moderna, Riobaldo absorve logo é a *essência* moderna — *somemos: tudo é e não é*. E ao fazer isso, favorece uma boa ou diplomática assimilação do sertão ao sistema-mundial, assimilação que cede de um lado, mas que conserva de outro.

Eis algo *perturbador* sobre a épica moderna, quer dizer, perturbador quando enxergamos a épica moderna com um olhar modernista e crente na revolução utópica do mundo por meio da linguagem: a épica moderna é a forma simbólica da *dominação* mundial de um único sistema que é capitaneado por países desenvolvidos e cujas origens são europeias. Nada de exclusivamente revolucionário nessa forma, pois ela é também banhada de consenso e de boa adaptação ou sujeição às vantagens e desvantagens desse mundo e desse sistema. É por isso que o pacto com o diabo é o que é, não um exclusivo desenvolvimento pessoal superior e engendrado pela força de um *Daimon*, mas antes o advento de uma liderança branda e covarde de um novo tipo de líder que é avesso à ação, mas versátil em termos de manipulação. E é por isso que Riobaldo faz um pacto, pois ele se rende a esse mundo, pactua com ele. Nesse sentido, repetindo, ainda que extremamente canônica e revolucionária, a épica moderna não deixa de ser um gênero literário que visa nos acomodar em um mundo moderno. Afinal, quem, senão o ponderado Ishmael, sobrevive ao final trágico do *Pequod*? E quem, senão os que seguiram o *razoado* de Riobaldo, sobreviveram no sertão? Ainda que *Moby Dick* e *GS:V* não nos digam isso diretamente, podemos inferir, por meio da análise da forma dos enredos, que personagens obsessivos e inflexíveis como Ahab e Hermógenes não terão espaço em um mundo moderno, mas sim personagens espectadores e flexíveis como Ishmael e Riobaldo. Afinal, qual é o leitor que emerge das profundezas contidas nas páginas de *Moby Dick* convicto de que quem estava certo, do início ao fim, era o Ahab? Ou então: qual é o leitor que sai do grande sertão convencido de que é a lei dos *Hermógenes* o caminho certo a se seguir? Nada disso, nos dois casos, nós entramos segurando as mãos de Ishmael e Riobaldo assim como saímos conduzidos por eles. Somos observados e policiados, do início ao fim, por uma forma flexível, ou mesmo contraditória, de ver e de se posicionar frente ao mundo, sendo que esta flexibilidade contraditória é a própria essência do mundo *moderno*. É nesse sentido que dizemos que Guimarães Rosa, através de Riobaldo, resolve diplomaticamente o impasse ou problema colocado pelo advento do mundo moderno em uma paragem ainda arcaica, pois aquele que há de resolver este problema consegue ser, a um só tempo, um mandão ou patriarca do sertão, mas também um vetor moderno de modernização do sertão, pois alguém

que é ponderado e contraditório, alguém que sabe mexer os contrários e pontear os opostos, alguém que sabe misturá-los: Riobaldo.

5.2 Os modos-de-ser: jagunço ou patriarca?

No tópico anterior, afirmamos que Riobaldo não é um jagunço, mas sim um patriarca. Afirmamos também que encarar Riobaldo como um jagunço é uma via de interpretação cuja origem remonta a Antonio Candido e Walnice Nogueira Galvão, sendo que esta via se estende, pelo menos, até Willi Bolle¹⁰⁷. Como dito no primeiro capítulo da tese, a orientação teórica que seguimos é a da sociologia das formas literárias, entendida aqui como uma teoria que associa aspectos formais internos a contextos sociais externos. Sendo os três autores citados representantes dessa linha interpretativa, julgamos apropriado fazer um interlúdio crítico, isto é, considerar estes críticos sócio-formais do *GS:V* no intuito de situarmos a nossa contribuição para essa linha. Outro objetivo desse capítulo é darmos um acabamento teórico mais enxuto ao corpo inteiro da tese, pois com isso poderemos seguir nos últimos capítulos focados antes na crítica do que na teoria.

O ponto forte da hipótese de que Riobaldo é um jagunço, como inicialmente elaborado por Antonio Candido, é que o jagunço seria um *modo-de-ser* historicamente presente no mundo real do sertão e que este modo-de-ser teria sido absorvido, formalmente, pelo texto literário; com isso, a dubiedade inerente aos comportamentos e aos valores extremos do mundo jagunço *externo* teriam servido como base sócio-material para a configuração *interna* dos personagens jagunços, algo que se faria sensível através de alguns princípios composicionais como, no caso de Antonio Candido, a *reversibilidade* e, no caso de Walnice Nogueira Galvão, a *ambiguidade*. Mas antes de nos determos no âmbito interno, consideremos o jagunço sócio-histórico. Sobre este, Candido diz algo que, inclusive, endossa parte das hipóteses que elaboramos acima, acompanhemos:

A violência habitual como forma de comportamento ou meio de vida, ocorre no Brasil através de diversos tipos sociais, de que o mais conhecido é o cangaceiro da região nordestina [...] Mas o valentão armado, atuando isoladamente ou em bando, é fenômeno geral em todas as áreas onde a pressão da lei não se faz sentir, e onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público. (CANDIDO, 2017, p. 101).

A violência perpetrada pelo banditismo grassa nos locais onde as instituições são fracas ou incipientes, exatamente como dizíamos antes. E notemos que Candido começa falando sobre

¹⁰⁷ Willi Bolle dedica o terceiro capítulo do seu livro — *grandesertão.br* — para a análise do sistema jagunço (BOLLE, 2004, p. 91-139). É neste capítulo que ele vai afirmar que o *GS:V* é “narrado por um *jagunço letrado*”. (BOLLE, 2004, p. 92).

o Brasil e sobre o cangaceiro, mas logo depois abre o seu argumento para todas as paragens onde a ausência dos mecanismo sócio-institucionais, a serem implementadas pelo poder público, ainda se fazem ausentes, ou seja, trazendo para as palavras de Riobaldo, o banditismo ocorre justo ali onde há a ausência do *arrocho de autoridade*. E para Candido, a literatura mundial e, especialmente, a brasileira, se mostrou sempre muito sensível e ocupada com a reconstrução de certos tipos de banditismo. No âmbito mundial, ele cita *Os bandidos* de Schiller e no âmbito brasileiro, dentre muitos outros, cita o notável caso de *O forasteiro*, de Joaquim Manuel de Macedo que, sob o peso razoável de certas concessões, poderia ser considerado como o primeiro romance brasileiro¹⁰⁸, como se o romance, em terras brasileiras, já tivesse nascido imbricado com a questão do banditismo, portanto, como uma resposta para este estado sócio-histórico de vida ou de modo-de-ser onde: “o indivíduo de prestígio, armado e acotilado, pode representar uma forma primária de controle, adaptada às regiões sem peia e às épocas de formação”. (CANDIDO, 2017, p. 104).

Aqui entra uma contribuição da nossa tese para a recepção do *GS:V* orientada pela teoria da sociologia das formas literárias. Afinal, Candido diz que este indivíduo-bandido representa uma forma de controle própria para as regiões *sem peia*, assim como para as épocas de formação. A palavra *formação* é cara para Candido e para toda uma geração de intelectuais brasileiros, dentre eles, por exemplo, Caio Prado Jr. e Raymundo Faoro¹⁰⁹. O termo é *complexo*, no sentido de que aglutina em si uma vasta gama de significados e implicações. Não é da nossa alçada discuti-lo aqui, mas, como dizíamos antes, propomos não pensarmos somente em termos *diacrônicos*, mas também em termos *sincrônicos*, ou melhor, propomos não pensarmos somente em termos de *literatura nacional*, mas também *mundial*. Portanto, para enfatizar essa escolha, falaremos aqui em *formação e assimilação*, pois o que propomos é encarar sincrônica e geopoliticamente o *GS:V*, mas isso sem ignorar a recepção já substancial dentro do quadro sócio-histórico nacional. Nesse caso, podemos dizer que optamos por colocar ao lado dos escritores da geração dos estudos de formação, autores como Fernand Braudel, Immanuel Wallerstein e Milton Santos, portanto, colocar ao lado dos

¹⁰⁸ Candido diz: “Se for verdade que *O forasteiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1855, estava pronto desde 1838, como alega o autor, seria cronologicamente o primeiro romance brasileiro; e como é um tecido de assaltos e tropelias, o gênero teria começado entre nós pela exploração literária da violência na zona rural”. (CANDIDO, 2017, p. 101-2).

¹⁰⁹ Nos referimos a dois clássicos escritos pelos autores citados onde temos a palavra formação desde o título ou subtítulo de seus livros: *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr. (2011); *Os donos do poder — formação do patronato político brasileiro*, de Raymundo Faoro (2012).

estudos de formação autores que *frisam* a dimensão e as relações espaciais nos seus trabalhos, pois o que propomos aqui é pensarmos também em termos de moderno sistema-mundial, semiperiferia, não-contemporaneidade e avanço da modernidade.

Quando encaramos o *GS:V* sob esta perspectiva, o dito acima por Antonio Candido se altera significativamente, adquirindo então a seguinte forma: o indivíduo-bandido, armado e acotilado, representa uma forma primária de controle, apropriada para as *regiões periféricas e sem peia do sistema-mundial* onde as instituições públicas são incipientes e onde *grassa a não-contemporaneidade*. É isso que queremos dizer com pensar sócio-formalmente, mas casados tanto com a geopolítica quanto com a história, pois quando compreendemos o sertão sob uma perspectiva exclusivamente histórico-nacional, deixamos de considerar que *o sertão está em todo o lugar*, assim como deixamos de considerar que *o sertão é do tamanho do mundo*. Daí nossa proposta: *formação* sim, mas também *assimilação*: eis como propomos analisar o sertão *dentro* do *GS:V*. Mas voltemos para Antonio Candido, frisando agora a função política como inerente ao jaguncismo:

O mandonismo transforma às vezes o empregado fiel em jagunço, utilizado para as lutas políticas, as querelas de interesse econômico ou as formas sertanejas de policiamento. (CANDIDO, 2017, p. 105-106).

Portanto, o mandonismo ou a forma de governo centrada na figura de um dono do poder, arregimenta jagunços em torno de si visando a resolução de questões econômicas, políticas e policiais, ocupando assim este mandão-privado as funções que, em um mundo institucionalmente desenvolvido, caberiam aos órgãos públicos. Nesse sentido específico, banditismo e mandonismo se encontram onde as instituições modernas não estão ou ainda não chegaram, como dizíamos, onde são incipientes. Antonio Candido continua em sua caracterização da figura do jagunço, arrematando o já dito e inserindo agora algo de extrema relevância para o nosso argumento:

o nome de jagunço pode ser dado tanto ao valentão assalariado e ao camarada em armas, quanto ao próprio mandante que os utiliza para fins de transgressão consciente, ou para impor a ordem privada que faz às vezes de ordem pública [...] Embora haja flutuação de termo, a ideia de jaguncismo está ligada à ideia de prestação de serviço, de mandante e mandatário, sendo típica nas situações de luta política, disputa de família e grupos. (CANDIDO, 2017, p. 107).

O jagunço pode ser, portanto, tanto o mandante quanto o mandatário da transgressão ou manutenção da ordem pública que, por ora, faz-se privada. Nesse sentido, quando chamamos Riobaldo de jagunço, o termo nos permite compreendê-lo como mandante ou mandatário de um grupo de bandidos que estão implicados, política e economicamente, em uma área onde o poder público se faz ausente. Candido, Galvão e Bolle chamam Riobaldo de jagunço ou de ex-jagunço, embarcando assim, podemos dizer, justamente nessa flutuação do termo que torna imprecisa a sobredeterminação da função do jagunço, no caso, se mandante ou mandatário. Candido e Bolle, inclusive, chamam Riobaldo, ao mesmo tempo, de fazendeiro e de ex-jagunço, mas sem indicar, aí, o que acreditamos ser uma grande diferença, grande ao menos quando encaramos o jagunço e o mandão como modos-de-ser substancialmente diferentes um do outro.

Afinal, nos perguntemos: se Riobaldo é um fazendeiro e, agora, ex-jagunço, o que ele é então? Qual a sua função ou papel social? Se antes, como diz Candido e Galvão, o seu *modo-de-ser* era o jagunço e se foi isso que lhe permitiu plasmar a reversibilidade e a ambiguidade no *GS:V*, o que sobrou agora que ele se tornou um fazendeiro ex-jagunço? É dentro desse contexto que propomos nossa interpretação, visando com ela inserir mais um estrato sócio-histórico influenciando o modo-de-ser de Riobaldo para assim frisarmos as mutações de identidade entre as quais ele transita durante o *GS:V*. Sendo assim, propomos o seguinte: 1. O *Riobaldo Tatarana* seria um jagunço-mandatário, pois bandido que cumpre as funções que lhe são designadas pelos chefes jagunços e, portanto, ele é a forma interna por meio da qual o modo-de-ser jagunço (externo) é plasmado no *GS:V*; 2. O *Urutu Branco* é um jagunço-mandante, pois possui terras, recursos e o poder de designar as funções aos seus jagunços subordinados, portanto, ele é a forma interna por meio da qual o modo-de-ser do mandonismo (externo) começa a ser plasmado no *GS:V*; 3. O *Riobaldo Cerzidor* já não seria mais um jagunço, ainda que mandante, mas sim um, como já descrevemos, patriarca-pactário. Lembremos: um patriarca sim, mas que vendeu a alma para o demônio. Ou seja, ele não é um patriarca qualquer, nem mesmo, necessária e exclusivamente, o patriarca histórico brasileiro, mas sim um *ato simbólico* que nos ajuda a compreender como o poder está sendo organizado naquelas paragens e como o *GS:V*, enquanto uma obra literária que faz uso da linguagem para engendrar os seus discursos, analisa a situação do poder em um sertão arcaico e periférico, mas já sendo implicado e assimilado pelo moderno sistema-mundial.

Com isso, aspectos relevantes mudam de figura dentro do campo da recepção sócio-formal do *GS:V*, pois o principal problema na designação de *Riobaldo Cerzidor* como um jagunço mandatário, mandante ou mesmo um fazendeiro ex-jagunço, é um problema de *perspectiva*. Vamos começar retornando para Antonio Candido e frisando a questão da perspectiva. Para Candido, o jagunço, como trabalhado no *GS:V*, é um ser “fluido e ambíguo”. (CANDIDO, 2017, p. 113). E essa é justamente a noção que Galvão transporta para a sua interpretação do *GS:V*, como explicamos no primeiro capítulo, ou seja, ela transporta o ambíguo *modo-de-ser* do jagunço *sócio-histórico* para o interior do *GS:V*, destacando os correlatos formais e mostrando como a ambiguidade do modo-de-ser social é desdobrada em ambiguidade formal no *GS:V*. Candido assim resume tal preceito:

Daí sermos levados a dizer que há em Guimarães Rosa um “ser jagunço” como forma de existência, como realização ontológica no mundo do sertão. Sem prejuízo dos demais aspectos, inclusive os rigorosamente documentários, este me parece importante como chave de interpretação. Ele encarna as formas mais plenas da contradição no mundo-sertão e não significa, necessariamente deformação, pois este mundo, como vem descrito no livro, traz imanente no bojo, ou difusas na aparência, certas formas de comportamento que são baralhadas e parciais nos outros homens, mas que no jagunço são levadas a termo e se tornam coerentes. O jagunço atualiza, dá vida a essas possibilidades atrofiadas do ser, porque o sertão assim o exige. (CANDIDO, 2017, p. 116).

O ser jagunço como a forma de existência ontológica do mundo do sertão, ou seja, um jagunço-sertão, sendo ambos correlatos e contraditórios, fluidos e ambíguos. Nesse sentido, é como se tanto o jagunço quanto o sertão fossem instâncias plurais e heterogêneas, ou melhor, sendo o sertão fluido e ambíguo, este só consegue atualizar-se na fluidez e ambiguidade do jagunço que o habita. Mas é aqui que está o problema de *perspectiva*, pois o que defendemos é que os jagunços não são fluidos e ambíguos, mas sim retos e decididos¹¹⁰. A fluidez e a ambiguidade, como apontadas por Candido e retomadas por Galvão, são frutos, notemos, da *perspectiva narrativa* de Riobaldo ou, para sermos mais precisos: de *Riobaldo Cerzidor*. Afinal, quem narra e, portanto, funda uma perspectiva para a narrativa senão ele? Quem orienta, delimita e configura o olhar do doutor emudecido senão o já velho, ex-jagunço e

¹¹⁰ Na entrevista para Günter Lorenz, temos um pequeno trecho que coloca em evidência a noção que estamos defendendo, a saber, que os jagunços são antes retos e decididos do que fluídos e ambíguos. Rosa assim responde para Lorenz: “A gente do sertão, os homens de meus livros, você mesmo escreveu isso, vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos crimes, mas que para eles não o são”. (COUTINHO, 1983, p. 94).

fazendeiro latifundiário Riobaldo, o Cerzidor? E mais importante do que isso, mesmo quando Riobaldo era o Tatarana, ou seja, um jagunço-mandatário, como ele se via quando em comparação com os demais jagunços? Ele se identificava com eles, em todos os pontos, inclusive nas *supostas* ambiguidades de comportamento? Na verdade, Riobaldo se vê, repetidas vezes, como alguém diferente dos demais jagunços, alguém antes errático e problemático, antes ambíguo do que tão reto e convencido; Riobaldo é alguém de outras extrações, alguém que não se identifica, de forma clara e definitiva, com os *prascóvios da jaíba*, pois alguém que vê o Garanço como um peludão esquisitão do grotão, o *montes clarense* como um ignorante, os que afilam os dentes como selvagens, os *Hermógenes* como bárbaros traidores, portanto, ele vê e frisa, incansavelmente, a sua distância de *todos* os jagunços, inclusive Diadorim, o grande e épico amor da sua vida. Isso acontece porque, acima de tudo, Riobaldo é aquele que vem para *desnortear* o sertão, retirá-lo do seu velho costume de lei, pois Riobaldo é um agenciador da modernidade, ou seja, ele é, e desde o início, um personagem já moderno e, logo, um vetor formal e ideológico que contribui para a efetivação da modernização no sertão. Mas algo que dificulta tudo: Riobaldo é um vetor da *modernização à brasileira*, portanto, o vetor de uma modernização que conserva certas estruturas e moderniza outras. Resumindo e trazendo para os nossos termos: Riobaldo é a resolução simbólica de um problema real. O problema real: a assimilação do sertão ao moderno sistema-mundial e o respectivo conflito não-contemporâneo de um mundo ainda arcaico com um mundo já moderno; a resolução simbólica: um patriarca-pactário, ou seja, uma resolução simbólica bem ao gosto do escritor Guimarães Rosa, pois uma *resolução simbólica diplomática*, algo que busca conciliar o mundo arcaico com o moderno e garantir uma boa transição simbólica entre eles, onde o moderno assimila o arcaico e o arcaico assimila o moderno, daí dizermos: um patriarca sim, mas pactário; um pactário sim, mas patriarca; em outras palavras, um dono do poder, mas que vendeu a alma para o diabo da modernidade, cerzindo assim mundos e formas distintas e nos legando este composto curioso, pois jagunço, mandante e moderno ao mesmo tempo.

Voltando para o problema de perspectiva em *Candido*: defendemos que ambiguidade e fluidez são características marcantes não de um personagem *jagunço*, mas sim de um personagem *moderno*¹¹¹. Afinal, e isso é muito importante, nem o jagunço histórico e nem o

¹¹¹ Fluidez, movimento, ironia, vazio de valores, dialética, relativismo, perspectivismo e abertura para as possibilidades estão entre as qualidades apontadas por Marshall Berman como comuns ou constantes nos tempos modernos. Contextualizando o advento dos valores modernos, Berman diz: “Para Nietzsche, assim como para

ficcional de Rosa se vêem como contraditórios, fluidos e ambíguos, mas sim como seres honrados que seguem um código e um sistema *inflexíveis*. Não há espaço e nem tempo para dúvidas, pois o sistema jagunço é o fatal, o menos luxos. Será que Lampião se via como alguém contraditório? Será que ele estava mais para Hamlet do que para Laerte? E se o modo-de-ser jagunço fosse realmente fluido e ambíguo, por que, por exemplo, seria um imenso interdito a relação de Riobaldo com Diadorim? Seria porque quando o assunto é a sexualidade, logo toda ambiguidade e reversibilidade ficam estancadas? Mas se assim fosse, então seria uma ambiguidade e reversibilidade seletivas? Ambíguo e reversível ali, mas aqui, na hora de ser macho, não? E se o modo-de-ser jagunço fosse realmente fluido e ambíguo, por que Riobaldo, personagem *definitivamente* fluido e ambíguo, passaria a narrativa inteira *frisando* o quanto ele não se parece com os demais jagunços? E, além do mais, se espantando com o abismo que existe entre ele e os demais jagunços? Por que frisar, insistentemente, isso?

O que acontece é que aqui Guimarães Rosa é simplesmente superior a Antonio Candido, pois enquanto Candido se dirige para o sertão e para o jagunço com um olhar enraizado no seu tempo presente, com uma perspectiva científica e sociológica antes moderna, contraditória e fluida do que propriamente jagunça, ou seja, com uma perspectiva antes conjugada com o foco narrativo do Cerzidor, Rosa vai para o passado e conserva a identidade jagunça em sua integridade e retidão ético-morais constituintes, onde, por exemplo, esfaquear por inteiro o corpo de uma pessoa pode não ter, absolutamente, nada a ver com violência, mas sim com honra: e ponto final! Por meio de Riobaldo, portanto, Rosa antes contrasta modos-de-ser, onde os jagunços retos e decididos dão forma para um cronotopo pré-moderno e o dúbio e ziguezagueante Riobaldo dá forma para um cronotopo moderno. Com isso, apesar do contraste estar sempre presente, especialmente quando próximo de Diadorim, Rosa não *moderniza* o jagunço, não insere no seu código e no seu sistema uma série de considerações e de variações da ordem do mundo moderno, mas antes os conserva em sua retidão constituinte: sem espaço para ambiguidades e reversibilidades, portanto. E isso é algo muito preciso da parte do *GS:V*, pois com isso se conserva o modo-de-ser jagunço em sua retidão constituinte, na qual, ainda que imersos em contradições, os mesmos não se veem como figuras

Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas: os ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração à verdade levaram a implodir o próprio cristianismo. O resultado constituiu os eventos que Nietzsche chamou de 'a morte de Deus' e 'o advento do niilismo'. A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades". (BERMAN, 2007, p. 31-32).

contraditórias e ambíguas, cujos valores são flutuantes e reversíveis, pois a ambiguidade e a reversibilidade, como presentes no mundo jagunço, são antes *fruto* do olhar que Riobaldo lança a estes personagens, ou melhor, são antes frutos do contraste que a mera presença de um personagem com uma interioridade moderna consegue trazer para um contexto ainda pré-moderno. Com isso, as tensões não-contemporâneas entre os mundos e as formas, tanto arcaicas quanto modernas, são conservadas em sua integridade constitutiva, onde os valores íntegros e retos dos jagunços imprimem a marca e o embalo comuns ao gênero épico, enquanto que os valores misturados, ambíguos e reversíveis, típicos dos protagonistas do romance modernista, são também conservados, promovendo assim, ao mesmo tempo, um choque entre mundos e formas pré-modernas e modernas.

E o que permite esse passe de mágica, ou melhor, essa problematização de perspectivas por parte de Guimarães Rosa é, justamente, o seu domínio do gênero literário. Sendo o gênero literário, como aqui estamos admitindo como prerrogativa teórica, a instância formal a um só tempo mais profunda e mais geral da obra literária, todos os seus elementos constituintes acabarão sendo fractalmente emulados em seus respectivos desdobramentos composicionais. O gênero em questão que estamos abordando é a épica moderna, portanto, um gênero literário que tensiona as relações entre um mundo épico e um mundo moderno, entre os valores e as formas de um cronotopo pré-moderno e os valores e as formas de um cronotopo moderno. A conservação de um jagunço como figura reta e decidida implica na conservação integral do cronotopo pré-moderno, um cronotopo apto a ser berço de um tipo específico de jagunço e de um tipo específico de sertão; já a criação de um jagunço fluido e ambíguo, Riobaldo no caso, implica na transposição de um *ethos* do cronotopo moderno para um mundo pré-moderno, a fim de com isso gerar um tensionamento entre personagens, mundos, cronotopos e gêneros diferentes e, com isso, narrar a assimilação de um mundo ainda arcaico a um mundo já moderno, e vice-versa. É por isso que os jagunços não se veem como contraditórios e não enxergam a contradição do mundo e é por isso que Riobaldo só vê contradição e ambiguidade em absolutamente tudo, até mesmo no *intocável* e *inquestionável* Joca Ramiro, como explicamos acima. E é por isso que não podemos dizer que o modo-de-ser jagunço é o que permite a fluidez e a ambiguidade no *GS:V*, mas sim um outro modo-de-ser que pega carona em um modo-de-ser-real, mas que se consolida somente como resposta em forma simbólica: o modo-de-ser-real do *patriarca* (pré-moderno), mas acrescido do aspecto simbólico do *pactário* (moderno). Com isso se conserva, sócio-formalmente, o autoritarismo estrutural

brasileiro e o mandonismo como empregado pelas elites rurais, pelos donos do poder, mas sem deixar de se conservar, sócio-formalmente, o relevante senso de possibilidade do mundo moderno. Em outras palavras, com a forma interna de um patriarca-pactário, Guimarães Rosa *cria* um modo-de-ser no *GS:V* que lhe habilita cerzir, diplomaticamente, monologismo e polifonia, formas pré-modernas com modernas, mundos pré-modernos e modernos e, por fim, personagens pré-modernos e modernos, tensionando e contrastando assim, do início ao fim, o gênero épico com um gênero moderno. E para comprovarmos tudo isso, acompanhemos o embarço no qual Antonio Candido se enreda ao insistir no modo-de-ser jagunço como o mais apropriado para interpretar Riobaldo:

O segundo traço do jagunço como modo-de-ser é a alteração do comportamento de Riobaldo depois do pacto. Só então pode realizar o seu ato de vingador, mas de maneira estranha, pois não age diretamente, e só esboça atos não cumpridos, ordena sem fazer ele próprio e, afinal, apenas presencia. O seu último gesto pessoal e forte consistiu em arrebatá-lo a chefia do bando a Zé Bebelo e matar dois renitentes que se opunham. Daí por diante manifesta uma conduta que hesita entre brutalidade gratuita e a omissão final, embora, no conjunto, assegure a vitória contra os traidores. Isto talvez possa ser considerado como um sinal a mais do seu jaguncismo peculiar. Riobaldo seria um instrumento de forças que o transcendem e nada mais faz do que ajustar o ser à craveira que lhe permite realizar a sua missão: fazer o bem através do mal, nutrindo com as operações do ódio um amor desesperado e imenso. (CANDIDO, 2017, p. 120-121).

Depois do pacto, segundo Candido, Riobaldo não age diretamente, mas só esboça atos não cumpridos e passa a ser instrumento de forças maiores que o transcendem, sendo como que metafisicamente condenado a praticar o bem por meio do mal, movido pelo seu jaguncismo estranho e peculiar. Candido assim complementa tais assertivas:

Se tomarmos Riobaldo como referência à sua missão, entenderemos melhor não apenas o seu êxito, facultado pelo pacto, mas a sua passividade, depois deste. Encastelado no novo modo-de-ser, dele emana uma espécie de força que promove a eficácia da ação, como se o ato fosse produzido por uma misteriosa energia espiritual. (CANDIDO, 2017, p. 121).

É como se o novo modo-de-ser de Riobaldo, advindo pós-pacto, leia-se, o de um jagunço fluido e ambíguo, dividido entre as forças do bem e do mal, lhe assegurasse uma postura de passividade, mas de uma passividade espiritualmente criadora. Não concordamos com tudo o

que Antonio Candido disse. Como sempre, grande leitor e intérprete que é, ele identifica todos os movimentos efetivos do enredo do *GS:V* assim como as modificações ocorridas na identidade do personagem Riobaldo. Nesse sentido, ele é impecável, mas defendemos que ao insistir no modo-de-ser jagunço ele acaba ignorando algo de grande relevância para o *GS:V*. O relevante é que Riobaldo vai deixando de ser simplesmente um jagunço e que o pacto com o Diabo implica na sua ascensão ao patamar de um outro modo-de-ser: o de um patriarca-pactário. E nesse sentido, a passividade (percebida de forma certa por Candido) do nosso espectador Riobaldo, como já explicamos, não seria *espiritualmente criadora*, mas sim uma passividade *modernamente manipuladora*. É por isso que ele ascende ao poder e, o que não deixa de ser realmente muito estranho, não age! Mas por que ele não age? Porque personagens modernos que dividem a ação com personagens épicos não precisam ser heróis ativos, mas sim protagonistas passivos. E na feita que esses protagonistas modernos não agem, repetindo, eles deixam de carregar sobre si o peso da culpa, delegado então aos outros. Isso facilita a existência de uma retórica da inocência, instrumento retórico fundamental para a implementação de um poder que, em essência, é violento e bárbaro, mas que precisa, em aparência, aparar suas arestas para ser bem aceito e, com isso, devidamente imposto. E é graças a isso que aceitamos a violência e a barbaridade do assassino e estuprador Riobaldo, pois, se com uma dimensão da sua fala ele nos emudece, com a outra ele nos entretém por meio da sua retórica da inclusividade e da inocência assim como com os seus, muito bem elaborados, procedimentos polifônicos que nos entregam, enquanto efeito estético, um mundo aberto e enciclopédico, mas desde que nos mantenhemos, durante três dias consecutivos, alojados no interior da sua casa-grande e emudecidos. Candido conclui:

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’, como diz ele a certa altura do livro, não é menos certo que o jagunço somos nós. (CANDIDO, 2017, p. 117).

Todos nós somos Riobaldo, pois assim como o sertão é o mundo, nós todos somos os jagunços. Notemos que com esse tipo de conclusão, muito conveniente para o Cerzidor, nós o aceitamos como igual, o legitimamos e, ainda por cima, inocentamos o poder daquele que nos emudeceu. Mas o problema, eis nossa proposta, é que todos nós — enquanto doutores

emudecidos — *não somos Riobaldo*, pois, no mínimo, nós somos aqueles que acreditam que possuem voz e influência, mas que na verdade foram emudecidos: nossa presença é ausente, nossas falas são falas supostas, o lugar que ocupamos é vago e aquilo que pensamos, antes mesmo de se configurar em palavra ou em ação, já foi interpretado por Riobaldo dentro dos termos dele e não nos nossos. E ao fim, Riobaldo é aquele que, por meio do doutor emudecido e da retórica da inclusividade, ocupou o direito de *falar no nosso lugar*.

E a questão que queremos frisar, ao menos em termos de forma interna, é que ao deixar de ser jagunço, Riobaldo vai se tornar o nosso patriarca-pactário. Com isso, quer dizer, com o pacto, ele começa a sair de vez do mundo enfeixado dentro do cronotopo pré-moderno e começa a se dirigir de vez para o mundo enfeixado no cronotopo moderno, algo que o seu inconsciente político já maquina e encaminha ao menos desde a cena do *Julgamento*, como analisamos acima. E notemos que com isso somos capazes de explicar algo muito relevante: o porquê das paisagens tipicamente míticas e épicas — do cronotopo pré-moderno — irem desaparecendo. Afinal, o que foi que aconteceu com o espaço que serve de palco para o pacto com o Diabo, isto é, as *Veredas-Mortas*? Por que o espaço que serviu de palco para a cena mais idílica de todas, a *Guararavacã do Guaiacuí*, teve que sumir? Por que o *Liso do Sussuarão* deixou de ser um escampo dos infernos para se tornar um deserto onde tem *só o real*? Por que Riobaldo, depois do pacto, se afasta progressivamente de Diadorim? Nossa resposta para todas essas perguntas: o tempo épico está passando e com ele as suas formas estão passando também, agora o que temos é a entrada em cena de um novo tempo, um tempo moderno. Nesse novo mundo, as formas mudam. É também por isso que *todos* os personagens mais heróicos vão morrer e que vai sobrar, basicamente, Riobaldo e Zé Bebelo. No final das contas, isso acontece porque Guimarães Rosa é um autor que sabe que para representar bem um mundo pré-moderno, assim como a sua morte ou assimilação, faz-se necessário recorrer às formas que um dia o constituíram. É por isso que, no *GS:V*, temos uma épica moderna e não, simplesmente, um romance, ainda que um romance que tenha engolido, ou melhor, *assimilado* uma epopeia. E é por isso que Riobaldo Cerzidor, nosso patriarca-pactário, cerze um monólogo-polifônico.

Complementando e nos encaminhando para o fim deste tópico, notemos como Antonio Candido não deixa de perceber o domínio, em termos de ação, da parte de Diadorim frente a Riobaldo. Como dissemos, Riobaldo não age porque tem outros que podem agir no seu lugar, sendo a ação conducente mais efetiva do *GS:V* a perpetrada por Diadorim, a heroína épica do

GS:V. A travessia do *Liso do Sussuarão*, por exemplo, não foi uma ideia de Medeiro Vaz e nem de Riobaldo, mas sim de Diadorim, sedenta de vingança. Portanto, os grandes feitos de Riobaldo, no caso o sucesso da travessia do *Liso* e o subsequente assalto à fazenda do Hermógenes, onde a mulher deste se encontra, não são nem sequer ideias de Riobaldo, mas sim de Diadorim. Frisemos: é Diadorim quem concebe *as travessias*, é Diadorim quem protege Riobaldo e é Diadorim quem mata o Hermógenes e, com isso, encerra toda uma era épica e precipita o fim do enredo do *GS:V*, legando com isso o poder de contar a história para aquela figura moderna, medrosa, covarde, transida de dúvidas, passiva e espectadora: o *protégée* de Diadorim, Riobaldo, nosso Cerzidor. Candido diz:

[Riobaldo] cujo único lance organizado, a travessia do Liso do Sussuarão, apenas executa um plano de Diadorim, que abrangia também o assalto subsequente à fazenda de Hermógenes, na Bahia, onde raptam sua mulher [...] Na batalha decisiva do Tamanduá-tão, este [Riobaldo] divide e encaminha os seus homens para o combate, mas permanece parado durante toda a ação, na linha de inatividade criadora que adotou [...] O seu [poder de movimentar os outros] ficou tão poderoso, desde a opção do trato satânico, que o mundo se ordena segundo ele [...] O tiro final, com que mata o vencido Ricardão, depois de acabada a luta, é mero complemento dos atos que outros praticaram. (CANDIDO, 2017, p. 121-122).

Riobaldo, encastelado na linha de inatividade criadora que adotou, é aquele que complementa os atos que os outros praticaram. A percepção de Candido não poderia ser mais precisa. E como podemos perceber, ela arremata tudo o que dizíamos antes, ao menos no que tange ao fato de ser Riobaldo um personagem antes moderno, passivo e espectador, do que um personagem épico e ativo. Que tipo de líder é esse, que não age? Riobaldo. Mas deixado assim, sozinho, não é de estranhar que Antonio Candido o designe como um *jagunço estranho com uma energia espiritual criadora cujo poder ficou tão poderoso que o mundo se ordena segundo ele*. Eis um dos motivos de interpretarmos o *GS:V* dentro da tradição da épica moderna, pois assim Riobaldo não fica só e nem estranho e nem agenciador de energias espirituais que ordenam o mundo de acordo com os moldes da sua vontade, mas fica sim acompanhado e repleto de pertinências, assim como encastelado na complexidade que lhe é de direito, a de um personagem de grande relevância dentro da literatura brasileira e dentro da literatura mundial. É por isso que dizíamos antes, de uma maneira que concordamos ser aparentemente absurda, que Riobaldo tem mais a ver com Ulrich do que com os jagunços.

Como assim, Ulrich? O que Riobaldo, personagem mineiro, teria em comum com um personagem vienense? Justamente aquilo que é mais importante para o icônico personagem de Robert Musil: a ausência de qualidades fixas e o senso de possibilidade. Antes um Hamlet que um Laerte. Antes um moderno que um épico. E é por isso que dizíamos que Riobaldo é um Fausto Sertanejo que foi arrastado sertão adentro por Diadorim, uma personagem com forte potencial épico e que foi enformada dentro dos parâmetros heróicos de uma epopeia que frisa a relevância da ação. Tratando de questões relativas ao foco narrativo, Candido ainda diz, dando continuidade para a sua análise do jagunço como modo-de-ser:

Trata-se, com efeito, de ver o mundo através dum ângulo de jagunço, resultando um mundo visto como mundo-de-jagunço. Mundo onde, sendo a violência norma de conduta, as coisas são encaradas nos seus extremos e as contradições se mostram com maior força [...] O mundo é visto numa totalidade impressionante, na qual ser jagunço foi a condição para compreender os vários lados da vida, vista agora por quem foi jagunço. (CANDIDO, 2017, p. 123).

A descrição é simples, precisa e bela. Riobaldo viveu como jagunço e hoje pode falar do mundo como alguém que foi um jagunço e que viveu, na pele, as contradições desse mundo. Mas notemos que ver o mundo onde as contradições se mostram com mais força e são encaradas nos seus extremos, não é, necessariamente, o papel de um jagunço, mas sim de um personagem como Riobaldo. As qualidades apontadas por Candido não são qualidades inerentes ao mundo jagunço, pelo menos não à perspectiva dos jagunços, mas sim qualidades inerentes a um mundo e a personagens modernos, ou melhor, inerentes para os personagens já encastelados nas formas do mundo moderno. As contradições do mundo, mas vistas nos seus extremos. É realmente isso o que a perspectiva moderna e em desassossego de Riobaldo nos oferece em primeira mão, mas, como dizíamos antes, ele nos oferece com uma mão somente para nos encerrar com a outra.

O que propomos como o verdadeiro modo-de-ser do *GS:V*, onde o Cerzidor se encontra encastelado e a partir de onde ele orienta e configura a nossa perspectiva para o mundo, é o modo-de-ser de um patriarca-pactário que concerta um monólogo-polifônico ponteados por momentos digressivos que agenciam uma verdadeira e labiríntica *bricolagem* de formas, gêneros e discursos. Com isso, Riobaldo é um personagem que resolve simbólica e diplomaticamente a assimilação real de uma zona ainda periférica ao moderno sistema-mundial, e ele resolve isso por meio da passagem ficcional de um cronotopo

pré-moderno para um cronotopo moderno, onde se simboliza a permanência e a perpetuação das elites autoritárias e rurais brasileiras no poder, mas desde que estas aprendam a dissimular o seu autoritarismo por meio de recursos retóricos e de uma fala polpuda e polifônica. É como se esta narrativa nos dissesse, mas em termos agora estritamente políticos e econômicos: “calma, o patriarcalismo brasileiro vai sobreviver ao avanço do mundo moderno, mas desde que aprenda a se vestir e a se dissimular dentro desta nova ordem”. Com isso, respondemos a pergunta que fizemos no título desse tópico: Riobaldo, um jagunço ou um patriarca? Um patriarca, mas pactário.

Se aceito nosso argumento, notemos como uma observação extremamente pertinente de Antonio Candido adquire uma nova função, pois Candido não ignora que a narrativa do *GS:V* se passa *inteira* no passado. Ou seja, o narrador se dirige para um tempo distante alocado no seu passado e lá, dentro desse tempo, ele nos fala somente sobre jagunços encachorrados na barbárie da guerra. Candido:

Suprimidas essas dimensões [...] resta o sertão, transformado em espaço privilegiado e único, para que nele exista o jagunço. Aqui, ocorrem quase apenas jagunços, agrupados em bandos enormes, vivendo em contato com outros jagunços, obedecendo a chefes jagunços, movendo-se conforme uma ética de jagunços, num mundo separado do resto do mundo, descartadas as cidades e suas leis, de tal forma que, depois de embalados na leitura, só por um esforço de reflexão podemos pensar em termos históricos ou sociológicos, como até aqui tínhamos feito nestas aulas. (CANDIDO, 2017, p. 117).

Suprimidas as dimensões que nos ligam a um mundo real e presente, dentro do qual podemos pensar histórica e sociologicamente, nós somos como que transportados para um mundo exclusivamente jagunço que se encontra separado do resto do mundo e que, ao nos embalar em seu enredo, como que nos cega ou embota para a realidade mais imediata, nos oferecendo, em troca, este passado épico. Franco Moretti, inclusive, não deixa de atribuir essa característica, notada por Candido no *GS:V*, à épica moderna como um todo, pois para ele a épica moderna é “an attempt to turn history back, abolishing the excessive complexity of modern societies”. (MORETTI, 1996, p. 13). E a épica moderna faria isso, ou seja, voltaria no tempo com o intuito de “to challenge antiquity on its own terrain”. (MORETTI, 1996, p. 36). Mas Moretti também considera algo que Candido não leva em consideração e que nós julgamos fundamental. Para tanto, vamos repetir a citação ligeiramente acima, mas agora integralmente:

[the modern epic is] an attempt to turn history back, abolishing the excessive complexity of modern societies and restoring the unchallenged dominion of an individual. (MORETTI, 1996, p. 13).

Ou seja, volta-se no tempo e abole-se a complexidade presente do mundo moderno, nos ligando então a um mundo jagunço onde, inclusive, só conseguimos pensar em termos históricos e sociológicos mediante um esforço que seria necessário para nos desvincular do embalo engendrado pela narrativa. Mas volta-se no tempo também, e aqui entra o que julgamos fundamental, para se restaurar a possibilidade de domínio do mundo por parte de um único indivíduo, pois quanto mais simples o mundo, mais fácil o seu domínio. Era isso que faltava nas considerações de *Candido* e é isso que inserimos em nossas considerações, afinal, devemos nos perguntar: é do interesse de quem que nos esqueçamos do mundo presente e que nos liguemos somente ao tempo passado? Por que nesse tempo passado, nesse mundo de jagunço, nos sentimos inclusive incapacitados de pensarmos sócio-historicamente? As respostas para essas perguntas são: 1. Abolir o presente com sua complexidade excessiva serve para o dono do poder, Riobaldo, pois em um mundo menos complexo seu domínio é mais orgânico e aceitável; 2. Nos sentimos incapacitados de pensar sócio-historicamente porque o *Cerzidor* nos enreda em uma trama ficcional que apaga o presente, nos inserindo, à semelhança do seu pai Selorico Mendes e de boa parte dos patriarcas do sertão, em um passado antes heróico do que histórico.

Diante disso, cumpramos então a nossa função, lembrando: transformar a omissão em missão, ou seja, transformar a omissão da crítica literária no que tange à desconfiança da voz narrativa na missão de desconfiarmos, sempre, desse nosso narrador Riobaldo, o *Cerzidor*. Afirmemos: Riobaldo abole o presente porque é do seu interesse que *ignoremos* a sua identidade atual. É por isso que dizemos que ele não é jagunço, mas sim patriarca e, frisemos, da pior espécie, pois pactário. Com isso, identificamos um outro modo-de-ser dentro do *GS:V*, deslocando o modo-de-ser jagunço para um passado épico-heróico e encastelando no presente o modo-de-ser do patriarca-pactário que faz um uso estratégico do passado épico a fim de tornar o seu domínio moderno incontestável.

Walnice Nogueira Galvão, inclusive, não deixa de frisar que no *GS:V* temos um trânsito contínuo entre “a matéria historicamente dada [...] [e] a matéria imaginária”. (GALVÃO, 1972, p. 12). Ela diz que a matéria historicamente dada é a do meio rural com “o sistema de

dominação vigente, [e] a violência que o garante”. (GALVÃO, 1972, p. 12). Quanto à matéria imaginária, esta seria a do sertão épico, com seus jagunços que são heróis e que atualizam, no tempo passado da narração, um imaginário feudal e medieval enformados nos termos das novelas de cavalaria. Galvão nos diz:

O tratamento de uma matéria [histórica] como essa em termos de novela da cavalaria prende-se a dois fatores. Um, a sobrevivência verificável do imaginário medieval no sertão brasileiro, seja na tradição oral, seja no romance de cordel. Outro, o pendor irresistível que tem os letrados brasileiros, dentro e fora da ficção, para representar o sertão como um universo feudal. O primeiro fundamenta, portanto, a verossimilhança; o segundo entra em tensão com aquele por veicular representações que servem a propósitos de dominação. (GALVÃO, 1972, p. 12).

Uma matéria histórica que versa sobre a violência do sistema de dominação vigente, mas ladeada por uma matéria imaginária que ao representar o sertão como um universo feudal e heróico, acaba por servir aos propósitos de dominação daqueles que se encontram no poder e que se utilizam deste imaginário. Galvão:

A tradição atribui lances cavalheirescos ao jagunço, relatando como reconhece e premia a valentia de um adversário, como respeita mulheres e velhos, como tira dos ricos para dar aos pobres [...] Mas os relatos históricos de sadismo, torturas requintadas e crueldade sem limites também são numerosos; Riobaldo mata, estupra, incendeia, destrói. (GALVÃO, 1972, p. 18).

Uma matéria histórica com morte, estupro, incêndio e destruição, mas ladeada por uma matéria imaginária onde aquele que mata, estupra, incendeia e destrói é também um personagem com lances cavalheirescos e que respeita as mulheres e os velhos. E com isso: “É possível, e fácil, ver no jagunço uma força do mal, um delinquente aquém dos requisitos de humanidade. Também é possível, e sedutor, ver nele um herói, um revolucionário, um Robin Hood caboclo”. (GALVÃO, 1972, p. 18). Portanto, com o trânsito entre matéria histórica e imaginária é possível conservar, a um só tempo, o lado heróico e o lado violento do jagunço. Mas quem se beneficia com isso? Galvão:

o livre trânsito entre a matéria [histórica] e a matéria imaginária [...] não é apenas algo de posposto com o objetivo de dignificar a matéria [histórica] e operar uma contribuição a mais para a mitologia do cangaço [...] Essa é uma velha tradição em nossas letras, que força uma semelhança nobilitadora e minimiza a necessidade de estudar o fenômeno naquilo que tem de específico. (GALVÃO, 1972, p. 52).

Quando uma matéria histórica fundada exclusivamente na violência e arregimentada pela crueza do poder rural é ladeada por uma matéria imaginária que enobrece e heroifica estes lances, alçando o cangaço a um patamar heróico e mitológico, a necessidade de analisar a matéria histórica naquilo que ela tem de especificamente histórico e violento é minimizada. E com isso: “O que o autor vê é estatura de herói mítico no opressor”. (GALVÃO, 1972, p. 56). Acreditamos e defendemos que Walnice Nogueira Galvão não poderia ser mais certa, repetindo: com esse trânsito entre matéria histórica e imaginária, o que vemos é uma estatura de herói mítico no opressor. É por isso que dizemos que nós *não somos* todos Riobaldo, pois a identificação com os jagunços heróicos do passado narrativo e épico, como apontado por Galvão, pode ser interpretada como uma estratégia retórica implementada no tempo presente da narrativa onde quem configura a matéria narrada, transitando entre matéria histórica e imaginária, é alguém implicado no poder e que, portanto, tem interesse em ser visto não como opressor, mas antes sob a simpática e comovente aura de um herói mítico que é apto a cruzar o sertão em busca da libertação das contingências históricas, nos conduzindo então para um patamar existencial de alcance e implicâncias exclusivamente metafísicas ou filosóficas. Ou, por outro lado, nós *não somos* todos Riobaldo, pois a identificação com um personagem moderno e volúvel, que pode ser tanto do Diabo quanto de Deus, também pode ser interpretado como uma retórica da inocência que minimiza os interesses históricos das figuras do poder ao torná-las mais próximas e mais humanas, mais imperfeitas e mais modernas, mais dúbias e mais ambíguas, portanto, mais próximas dos valores moventes e instáveis de um doutor que, ainda que emudecido, não deixa de se encantar e de se identificar com o mundo vistoso e polifônico que lhe é oferecido pela ação verbal do Cerzidor que ao fazer uso do modo-de-ser jagunço exalta, ao menos assim propomos, o seu lado heróico, mas também humano, pois ambíguo, mas que, ao fazer isso, acaba criando este outro modo-de-ser que ladeia, ou melhor, que é o pano de fundo constante da matéria histórica do sertão, onde o poder dos opressores é até bem aceito, desde que apresentado de forma apropriada, daí propormos o patriarca-pactário como o modo-de-ser do nosso protagonista do mundo moderno: Riobaldo. Bolle diz:

Ao retratar o país sob o ângulo da jagunçagem, Guimarães Rosa traz à tona o componente de violência que está na origem de todo poder constituído. (BOLLE, 2004, p. 91-92).

Sim, exatamente. No entanto, devemos nos perguntar: por que, apesar de trazer à tona o componente de violência que está na origem de todo poder constituído, houveram tantas omissões quanto ao quilate ou calibre desta modalidade de violência e de poder? Nossa hipótese: porque o mundo jagunço nos é oferecido no primeiro plano narrativo com a finalidade de apagar, cada vez mais, a presença do *presente* enquanto um plano de fundo composicional que arquiteta, de fato, a matéria vertente. Willi Bolle se propõe a elaborar uma leitura do *GS:V* que valorize a instituição jagunça como um meio enviesado de falar “ao mesmo tempo [de] dentro e [de] fora do sistema de poder”. (BOLLE, 2004, p. 143). Com isso, Bolle frisa que Riobaldo, sendo um narrador dialético e luciférico, consegue problematizar o sistema jagunço enquanto instância do poder, pois seria justamente ele, Riobaldo, a figura apta a transitar tanto por dentro quanto por fora deste sistema rústico de poder que é o sistema jagunço. Mas o que afirmamos é que Riobaldo não se encontra, em momento nenhum, *fora* do sistema de poder, mas sim que ele, ao apagar os rastros do tempo presente, oculta, a seu favor, a sua presença assim como a presença da violência e do poder que o seu monólogo, ainda que polifônico, encerra, veicula e atualiza. Com isso, Guimarães Rosa consegue mais um feito literário notável, pois, ao lado de tudo o que esse escritor, fenomenal, conseguiu criar e *eternizar*, ele ainda criou e *eternizou* uma modalidade de poder que, apesar de forjada por violência e crime, soa inocente e, ainda por cima, nos incita a nos identificarmos com as dubiedades dela, como se todos nós, ao fim, fôssemos Riobaldo, ou seja, notemos esta *malícia* narrativa de Rosa pelas vias do seu grande personagem, Riobaldo: como se todos nós, ao fim, *pactuássemos* com o pactário. Dito isso, podemos nos dirigir para o final da tese, analisando algumas cenas fundamentais, especialmente a do pacto com o Diabo.

6. Meia-noite na encruzilhada ou uma queda nos interiores humanos

6.1. Dos Tucanos aos Catrumanos

Algo muito interessante acontece na cena correspondente à *Fazenda dos Tucanos*. Trata-se de um embate. Ou melhor, *tratam-se* de embates. Podemos dizer que é durante essa cena que a guerra se faz maior no *GS:V*, pois é nela que a maior parte dos elementos que estão em confronto se encontram. Temos quatro confrontos nessa cena. O primeiro e mais importante, aquele que ocupa o primeiro plano da cena e que vai atravessá-la do início ao fim: o embate de Riobaldo consigo mesmo. A cena dos *Tucanos* é um dos momentos em que as suas dúvidas, incertezas e inseguranças alcançam o paroxismo: “Aí eu não devia de pensar tantas idéias. O pensar assim produzia mal — já era invocar o receio. Porque, então, eu sobrava fora da roda, havia de ir esfriar sozinho”. (ROSA, 2001, p. 361). O segundo embate é aquele que vai ocupar o segundo plano da cena, correspondendo-se intimamente com o primeiro; este segundo é o embate de Riobaldo com Zé Bebelo: “Aí eu não me formava pessoa para enfrentar a chefia de Zé Bebelo?”. (ROSA, 2001, p. 366). O terceiro embate é o dos bandos jagunços, leia-se: o embate dos que seguem Zé Bebelo contra os *Judas*, seguidores do Hermógenes. Os *Hermógenes* cercam a *Casa*¹¹² onde os *Bebelos* se encontram e abrem *chumbo grosso* contra eles: “Assim era, real, verdadeiramente de repente, caído como chuva: rasgo de guerra, inimigos terríveis investindo”. (ROSA, 2001, p. 340). O quarto e último

¹¹² Lembremos que a palavra “casa” é grafada, nove vezes (diga-se de passagem, o nove é, para a numerologia, um número que significa a conclusão de um ciclo e o início de outro), com letra maiúscula durante essa cena, aparecendo então como “Casa”, portanto, podemos inferir que denotando uma “casa-grande”. Para facilitar a visualização, transcrevemos, a seguir, as nove vezes na ordem em que elas surgem: 1. “Ali na parede, tinha um chifre de boi de se dependurar roupa; até armador de rede era de chifre de boi, naquela Casa”. (ROSA, 2001, p. 348). 2. “Ao menos, daí desajoelhei e vim para a alpendrada, avistar o que se passava com Diadorim; e eu estipulava meu direito de reverter por onde que eu quisesse, porque meu rifle certo era que tinha defendido de tomção o chiqueiro e a tulha, nos assaltos, e então até a Casa”. (ROSA, 2001, p. 354). 3. “mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerreantes dentro da Casa dos Tucanos, pelas balas dos capangas do Hermógenes”. (ROSA, 2001, p. 359). 4. “A Casa dos Tucanos agüentava as batalhas, aquela casa tão vasta em grande, com dez janelas por banda, e aprofundada até em pedras de piçarrão a cava dos alicerces”. (ROSA, 2001, p. 369). 5. “A Casa acho que falava um falar – resposta ao assoviado – a quando um tiro estrala em dois, dois. De embiricica, entrantes as balas vinham, puxavam um fio de ar”. (ROSA, 2001, p. 369). 6. “A Casa estava se enchendo de moscas, dessas de enterro, as produzidas”. (ROSA, 2001, p. 369). 7. “Aí arrejava, feito um capitão de vento. Até destroçavam também nas custas da Casa?”. (ROSA, 2001, p. 372). 8. “Só ficando na Casa os mortos, que não careciam de se rezar a eles adeus, os soldados amanhã que viessem, que enterrassem”. (ROSA, 2001, p. 385-386). 9. “Não é que o gato ficou lá...” – um, risonho, falou. – “Ah, demais. A lá é a Casa...” – outro se pôs. (ROSA, 2001, p. 386). A fazenda é *Sempre-Verde*, a *Casa* aparece nove vezes e ao fim do livro temos o sinal entrançado do infinito... Como interpretar tudo isso? O que sugerimos é uma interpretação sócio-histórica onde o início do novo ciclo é da ordem de um patriarcalismo — agenciado por Riobaldo — que se pretende eterno, pois sempre-verde.

embate é o dos soldados contra os jagunços: “Mas, então, a soldadesca tinha vindo, alcançada, estavam chegando? Era. Era!”. (ROSA, 2001, p. 372).

A cena é o seguinte: os *Hermógenes* armaram um cerco à Casa onde os *Bebelos* se encontram, cerco que vai durar dias e que vai resultar em muitas mortes para os *Bebelos*. A fim de livrar-se dos *Judas*, Zé Bebelo convoca Riobaldo para os interiores da Casa, em um lugar onde nem mesmo os rumores da guerra chegavam. Chegando lá, Riobaldo escuta o despropósito: “Caí num pasmo. Escrever, numa hora daquelas?”. (ROSA, 2001, p. 344). Zé Bebelo quer que Riobaldo escreva cartas para os soldados do governo, no intuito de que esses cheguem ali para dar combate aos *Hermógenes* e assim propiciar oportunidade de escape aos *Bebelos* ali cercados e acuados. Riobaldo desconfia de Zé Bebelo, pois acha que este está na verdade agindo com o intuito de trair os demais jagunços e assim se valer junto ao Estado: “Em que maldei, foi: aquilo não seria traição?”. (ROSA, 2001, p. 346). A cena então está armada, pois graças à essa desconfiança Riobaldo vai entrar em conflito consigo mesmo e também com Zé Bebelo, sendo que o fim desse conflito com Zé Bebelo só vai se dar após o pacto com o diabo e a ascensão de Riobaldo ao poder, momento em que ele se torna o Urutu-Branco.

Algo muito intrigante e relevante na cena dos *Tucanos*: até então os *Bebelos* estão à cata dos *Hermógenes*. Tudo na narrativa nos indica que o que há de mais importante, até ali, é encontrar os *Hermógenes* e matar todos eles, liquidá-los, vingar a morte de Joca Ramiro e exterminar com os grandes traidores: Hermógenes e Ricardão, os *cabeças*. É nos *Tucanos* que eles, finalmente, se encontram e que o grande combate vai ter início. Até então, notemos, é como se toda a tensão da narrativa (continuamente alimentada pelo ódio de Riobaldo por Hermógenes e ainda por cima muito acentuada desde o assassinio de Joca Ramiro com o consequente e contínuo desejo de vingança de Diadorim) nos conduzisse àquele tão esperado ponto de encontro dos bandos contrários, um enfim à grande guerra, no entanto... a cena inicia, mas não será centrada no embate entre os *Hermógenes* e os *Bebelos*, mas antes — e aqui entra o que apontamos como intrigante — no embate de Riobaldo *consigo mesmo*. Mas por que esse desvio? Por que todo o trabalho de armar o palco de todos os embates para então focar em Riobaldo? Seria isso proposital, quer dizer, teria o narrador nos estimulado até então a fruir a guerra dos bandos para que, na hora em que ela fosse acontecer, ele nos desviasse para darmos de cara nos conflitos interiores de Riobaldo? Sim, claro que é proposital e o seu desdobrar exegético é o arremate das hipóteses da nossa tese.

Mas antes de tudo, lembremos que a circunstância que serve como plano de fundo para toda a cena é ótima para centrar o conflito em Riobaldo, pois, como dizíamos, trata-se de um cerco, ou seja, os personagens estão acudados, eles não têm para onde ir e só lhes resta resistir ao cerco, postura essa que lhes obriga à certa passividade, mas passividade onde o *viver* se faz efetivamente *perigoso*. Ao fim, os *Bebelos* conseguirão escapar, mas graças ao engenho de um personagem específico, no caso, Zé Bebelo, justamente o personagem que será contestado do início ao fim nessa cena. Ao fim desse tópico da tese, voltaremos para este ponto. Por ora nos centremos na descrição panorâmica da cena, focando no combate. *Tucanos* é dividida em cinco planos narrativos distintos, onde nos dois primeiros, justamente os que recebem mais atenção, encenam-se os embates de Riobaldo consigo e com o Zé Bebelo e nos outros dois planos os embates com os *Hermógenes* e com a *soldadesca*. No que diz respeito a estes dois últimos planos, os *Hermógenes* e a *soldadesca*, o embate nunca vai ser completo, nunca vai ser uma totalidade, mas vai se dar somente em partes. E para efetivar plástico-narrativamente essas partes ou porções do grande combate, a cena vai fazer uso de um recurso narrativo que apesar de sutil é muito efetivo: os sentidos. Tato, visão, olfato, audição e até mesmo o paladar. Cada um desses sentidos será ativado e excitado, funcionando como o veículo narrativo que há de nos conectar sempre parcialmente com o *quente* da guerra. Dizemos parcialmente porque em nenhum momento o foco narrativo vai se desprender do drama interior de Riobaldo. O foco aqui é ele, a sua interioridade. Os conflitos exteriores estão ali antes para adensar e problematizar ainda mais aquilo que ele é (Tatarana) e aquele que ele virá a ser (Urutu Branco), sendo que o ponto de interseção de todos esses conflitos, frisemos que mediados pelos sentidos, será o quinto plano da cena, digamos que um entre-plano que chamaremos de *currais*.

O mapa do conflito é o seguinte: A. Mais distante, na periferia dos acontecimentos, a *soldadesca* faz um cerco ao cerco dos *Hermógenes*; B. Um pouco mais próximo, apertando a Casa que se encontra encurralada no meio desse mapa, temos os *Hermógenes* fazendo o cerco aos *Bebelos*; C. Entre os *Hermógenes* e os *Bebelos* temos os *currais*, o entre-plano que será palco de um dos momentos mais comoventes do *GS:V* e onde parte substancial do embate por meio dos sentidos vai se efetivar; D. Agora já dentro da Casa, temos o embate entre Zé Bebelo e Riobaldo, ambos ainda não sabem, mas já estão disputando quem vai ser o líder do futuro; E. Chegamos no epicentro dos embates, Riobaldo; ele vai passar a cena inteira contestando a si próprio e à valia da chefia de Zé Bebelo, sendo que ao fim da cena a sua

resolução interior será a de contestar de vez Zé Bebelo e assumir uma nova postura frente aos demais jagunços, uma postura mais afeita ao poder, almejando assim adquirir “os poderes normais para mover nos homens a minha vontade”. (ROSA, 2001, p. 383).

A questão principal aqui é que para tornar possível que a cena encene tanto o grande combate entre todos os bandos quanto o paroxismo do embate de Riobaldo consigo mesmo, é necessário que a guerra *não seja* completa. Primeiramente, vai ser necessário o foco narrativo se afastar de Diadorim, pois caso Diadorim estivesse dividindo o centro dessa cena com Riobaldo seria tudo muito diferente, uma vez que ela, como dizíamos, é a coragem heróica que se expressa por meio da ação às claras: “Desdenhei Diadorim. De ver Diadorim, que, em febre de acertar e executar, não tomava consigo muita cautela, só forcejava por vingança — punições maravilhosas”. (ROSA, 2001, p. 369). Mas mais importante do que a escolha de se afastar da heroína-épica Diadorim para assim abrandar a necessidade de coragem e as pulsões de vingança é a lógica que orchestra o embate entre os bandos. Todos eles estão ali — *lobo, jaguatirica e onça* — inclusive a *soldadesca* ou os soldados do governo, mas a guerra vai ser travada sempre à média distância e de forma intervalar. Daí o uso dos sentidos, pois por meio da exploração descritiva de cada um deles, certos aspectos da guerra estarão sempre presentes, mas não presentes em sua totalidade: nunca *unter vier Augen* ou no *tête-à-tête* ou no *mano-a-mano*.

Para explicarmos como o uso dos sentidos e a guerra parcial se dá, vamos por partes, analisando brevemente o uso de cada sentido: 1. A visão: “Da janela da outra banda, pus o olhar, copiei o desdém do mundo, distâncias. Abalavam fogo contra a gente, outra vez, contra o espaço da casa. Ixe de inimigo que não se avistava”. (ROSA, 2001, p. 342). Os *Bebelos* estão sob cerco dos *Hermógenes*, Riobaldo chega na janela para tentar enxergá-los e assim abatê-los: “Deixa que deixavam só uns dois dedos do corpo em descoberto lateral — e minha bala se comportava”. (ROSA, 2001, p. 352). Em determinado momento, vê os seus amigos passando ali no entre-plano, nos *currais*, agilizando os preparativos da guerra: “Arredado, lá embaixo avistei Marcelino Pampa indo para as senzalas, com uns cinco ou seis companheiros”. (ROSA, 2001, p. 341). Como podemos perceber, Riobaldo vê os inimigos, os amigos e a paisagem ao redor. Essa é a primeira perspectiva que temos da guerra: os inimigos presentes, mas à distância, correndo e se entricheirando nas periferias dos acontecimentos; 2. O tato: mas Riobaldo, apesar de estar matando aos montes, não está no seu melhor estado. Ele levou um tiro de raspão em um combate antes de os *Bebelos* chegarem na Casa dos Tucanos,

em cena anterior: “Somente eu queria saber era se aguentava manejar [a arma], como era que estava sentindo meu braço”. (ROSA, 2001, p. 342). Com o braço baleado e eventualmente ardendo feito brasa, a cena apela para o sentido do tato, nos comunicando assim a aflição da batalha por meio desse recurso, a saber: Riobaldo está machucado e justo nos momentos de aperto da guerra o seu braço arde, como que o lembrando de si mesmo em meio ao embate: “Daí, a dor me doeu no ferimento do braço, mordi meus beijos por essa causa”. (ROSA, 2001, p. 352). Portanto, visão e tato são os sentidos utilizados para nos vincular à cena, mas a visão nos apresenta uma guerra que acontece à distância e o tato nos lembra da aflição da guerra, mas esta a partir de Riobaldo, como se com a visão nos fosse possível ver o que está fora da Casa, mas com o tato retornássemos para os seus interiores. 3. Olfato: temos então o olfato, sentido responsável por dar uma dimensão maior à guerra e por encurrular de vez os *Bebelos*, pois se no início o perigo e a guerra vinham de fora da Casa, via *Hermógenes*, agora ela vem de todos os lados graças ao odor de morte que já impregna todos os cômodos da Casa; Riobaldo e os demais são *assombrados* pelo fedor que advém dos currais e que tresanda dos corpos de seus amigos assassinados, um odor horrível que sempre revém: “E, quando dava que rondava o vento, o curral fedia. Mas — perdoando Deus — tresandava mais era dentro da casa, mesmo sendo enorme: os companheiros falecidos. Se taramelou o quarto, por tapar a soleira da porta se forrava com algodão em rama e aniagens. O fedor revinha surgindo sempre, traspassava”. (ROSA, 2001, p. 367). Portanto, resumindo, por meio da visão, enxergamos à distância e em partes; por meio do tato, nos voltamos para a aflição física de Riobaldo que, além dos dramas pessoais e da guerra, ainda está sentindo uma dor profunda no braço; e por meio do olfato, o odor de morte como que impregna a todos e por todos os lados. Notemos que com isso não temos um confronto frontal entre os bandos, mas a presença do confronto se faz sensível por meio do uso de cada um dos sentidos e da impressão que cada um deles nos comunica. Graças a isso temos um dos trunfos narrativos da cena, pois a guerra está ali e o cerco como que vai se fechando, mas a guerra *nunca* vai ocupar o primeiro plano.

Continuemos: 4. Audição: sem sombra de dúvidas será a audição o sentido mais explorado para nos veicular à guerra sem nunca descuidar do seu epicentro. Riobaldo escuta a guerra chegando: “Até que escutei assoviação e gritos, tropear de cavalaria”. (ROSA, 2001, p. 340). E conforme a guerra vai se adensando, os barulhos já vem de dentro e de fora da Casa, por meio de um recurso que é um grande achado para o desenvolver da tensão da cena, os couros de boi: “Na janela, ali, tinham pendurado igualmente um daqueles couros de boi: bala dava,

zaque-zaque, empurrando o couro, daí perdia a força e baldava no chão. A cada bala, o couro se fastava, brando, no ter o choque, balangava e voltava no lugar, só com mozza feita, sem se rasgar. Assim ele amortecia as todas, para isso era que o couro servia”. (ROSA, 2001, p. 347). Eventualmente, Riobaldo vai se referir às balas se *fastando* no couro, sendo que elas como que o retiram dos seus embates interiores e o lembram da guerra, do seu desenvolver, o reconectando ao calor parcial da batalha. Com isso o narrador cria uma tensão entre o dentro e o fora do personagem, como se o que houvesse, na verdade, fossem duas guerras, uma em seu interior e outra no seu exterior, o que adensa ainda mais a sensação de cerco e de encurralamento no qual Riobaldo ora se encontra. Mas a audição vai ser explorada em toda a sua dramaticidade naquele que é o ponto maior dessa cena assim como — não por acaso — um dos momentos mais comovente do *GS:V*:

Mas, no sobrevento, o Cavalcânti se exclamou – “A que estão matando os cavalos!...”. 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 de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo fogo! Ânias, ver aquilo. Alt’-e-baixos – entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio – os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboldeou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva – rinchado; e o relincho de medo – curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprado das ventas todas abertas. Curro que giraram, trompando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembesto – naquilo tudo a gente viu um não haver de doidas asas. Tiravam poeira de qualquer pedra! Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dor – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados. – “Os mais malditos! Os desgraçados!”. O Fafafa chorava. João vaqueiro chorava. Como a gente toda tirava lágrimas. (ROSA, 2001, p. 355-356).

O Fafafa chorava... O assassinato desalmado dos cavalos soflagra como em um rasgo a insuspeitada mas túmida e viva sensibilidade dos jagunços, tão afeitos à morte e à guerra, despedaçam-se eles todos frente ao espetáculo macabro da chacina dos seus animaizinhos: “Não se podia ter mão naquela malvadez, não havia remédio”. (ROSA, 2001, p. 356). Agora

notemos como, no excerto acima, a repetição da letra *r* acentua a sensação de ranhura ou rôr interior (agarre, rincho, raiva, rinchado, relincho, grave, rouco, urro, curro, rinchavam, roncado...). É como se o urro provindo dos interiores dos cavalos chacinados fosse um complemento e um desdobramento plástico-sonoro das dores dos personagens, precipitando-os de vez em seus abismos interiores. E no caso de Riobaldo, elas servem exatamente para isso: acentuam a sua aflição interior e as suas dúvidas, o fazem lembrar da morte, do diabo e do inferno: complementam e desdobram o seu próprio drama interior, o encurralando de vez e o obrigando a reconhecer-se como que em meio às incertezas totais:

Mesmo com a minha vontade toda de paz e descanso, eu estava trazido ali, no extrato, no meio daquela diversidade, despropósitos, com a morte da banda da mão esquerda e da banda da mão direita, com a morte nova em minha frente, eu senhor de certeza nenhuma. (ROSA, 2001, p. 370).

Eu, senhor de certeza nenhuma... Essa comunhão narrativa via descritos plástico-sonoros que é estabelecida entre os elementos da cena é *fundamental* para compreendermos a relevância dos *Tucanos*, pois a cena inteira se passa dentro de uma casa grande de fazenda, ou melhor, dentro de uma casa grande de fazenda *abandonada*¹¹³. A localização e a descrição da Casa, às margens do rio São Francisco, coincidem, inclusive, com a descrição das propriedades patriarcais como feitas por Caio Prado Jr.¹¹⁴. E como diz Willi Bolle, o fato da cena se desenvolver dentro de uma casa grande abandonada não deve ser visto como fortuito, mas antes como uma escolha que contribui emblematicamente para a ambientação do processo de tomada de poder por parte de Riobaldo¹¹⁵. Nesse sentido, a casa-grande abandonada significa que o sertão encontra-se sob o regime do banditismo porque um novo

¹¹³ Trecho onde a casa grande de fazenda é descrita: “À Fazenda dos Tucanos chegamos, lá esbarramos — é na beira da Lagoa Raposa, passada a Vereda do Enxu. Visitamos o fazendão vazio, não tinha almaviva de se ver. E do Rio-do-Chico longe não se estava”. (ROSA, 2001, p. 338).

¹¹⁴ Após descrever, pormenorizadamente, a riqueza dos “afloramentos salinos” e “dos lambedouros” onde os gados se satisfaziam com este “alimento indispensável”, Caio Prado Jr. justifica porque haviam tantas fazendas voltadas para a pecuária junto às margens do Rio São Francisco: “O sal produzido abastecia todo o alto sertão desde o Piauí até Minas Gerais, e ainda Goiás e Mato Grosso. A produção era de mais de 35 mil *surrões* de trinta a quarenta libras por ano. Explica-se assim por que o São Francisco, além da perenidade de suas águas volumosas, exceção nestes sertões, se tivesse tornado um condensador tão importante de fazendas de gado: já no tempo de Antonil, princípios do século XVIII, havia aí, segundo este, mais de 1 milhão de cabeças”. (PRADO JR., 2011, p. 200).

¹¹⁵ Sobre esta questão, Willi Bolle diz: “Note-se o significado emblemático do lugar. É na Fazenda dos Tucanos, enquanto conjunto de ‘senzalas’ e de uma ‘casa-grande’, que se prenuncia a passagem de Riobaldo da condição de subalterno, quase escravo (onde pesa a condição social de sua mãe) para o status de senhor”. (BOLLE, 2004, p. 177).

líder ou o novo patriarca ainda não assumiu o controle da situação presente. No caso, existem dois grandes concorrentes para essa nova liderança, liderança que vai colocar um ponto final nos combates correntes e que vai iniciar uma nova era de domínio; estes dois concorrentes são Riobaldo e Zé Bebelo, sendo que o primeiro é o patriarca que está efetivamente ligado com a terra e conectado sanguineamente com a tradição patriarcal, enquanto que o segundo é o político ou o afeito às falácias modernizadoras e reformistas, não por acaso Zé Bebelo assim assina uma carta: “Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da lei! Assinado: José Rebêlo Adro Antunes, cidadão e candidato”. (ROSA, 2001, p. 346). E não por acaso, Riobaldo assim se refere a Zé Bebelo: “Digo que, no crível trivial, Zé Bebelo me indispunha com algum enjôo. A antes uma conversa com Alaripe, somente simples, ou com o Fafafa, que estimava irmãmente os cavalos, deles tudo entendia, mestre em doma e em criação”. (ROSA, 2001, p. 331). Portanto, Riobaldo simpatiza mais com os homens simples, com os jagunços mineiros, calados, desses que gostam de cavalos e que gostam da terra, conectados antes aos ditos e aos ritmos da natureza que aos ditos e princípios constitucionais e progressistas do Estado-nação brasileiro. Quanto aos que se parecem mais com Zé Bebelo, Riobaldo também diz:

Zé Bebelo podia pautear explicação de tudo: de como a gente ia alcançar os hermógenes e dar neles grave derrota; podia referir tudo que fosse de bem se guerrear e reger essa política, com suas futuras benfeitorias. De que é que aquilo me servisse? Me cansava. (ROSA, 2001, p. 333).

A falácia de Zé Bebelo me cansava... Eis o motivo da cena *Tucanos* ser plasmada como explicamos acima, pois vai ser *aqui* que o novo patriarca (o nosso pactário) vai assumir o poder, ou melhor, vai conquistar a resolução interior e definitiva que vai lhe permitir questionar Zé Bebelo e se movimentar para conquistar o poder de exercer a sua vontade nos outros. Riobaldo diz:

Ah, não! Então, eu estava ali, em chão, em a-cu atôo de acuado?! Um ror de meu sangue me esquentou as caras, o redor dos ouvidos, cachoeira, que cantava pancada. Eu apertei o pé na alpercata, espremi as tábuas do assoalho. Desconheci antes e depois – uma decisão firme me transtornava. E eu vi, fiquei sabendo: me queimassem em fogo, eu dava muitas labaredas muito altas! Ah, dava. O senhor acha que menos acho? Mais digo. Mais fiz. Antes veja, o que eu pensei — o que seguinte ia ser, e ficou formado um decreto de pedra pensada: que, na hora de os soldados sobrechegarem, eu parava perto de Zé

Bebelo; e que, ele fizesse feição de trair, eu abocava nele o rifle, efetuava. Matava, só uma vez. E, daí... Daí eu tomava o comandamento, o competentemente — eu mesmo! — e represava a chefia, e forçando os companheiros para a impossível salvação. Aquilo por amor do rijo leal eu fazia, era capaz; pelo certo que a vida deve de ser. Mesmo não gostando de ser chefe, descrendo do enfado de responsabilidades. Mas fazia. (ROSA, 2001, p. 349-350).

Portanto, os sentidos são utilizados na cena dos *Tucanos* para encenar a grande guerra, a guerra que envolve todos os bandos e todas as tendências em conflito, mas especialmente para contextualizar a maior guerra de todas: a de Riobaldo consigo mesmo. E ao optar por construir a cena nesses termos, o *GS:V* nos indica que os conflitos interiores de Riobaldo são, ao menos nessa etapa da guerra, mais importantes que o próprio conflito com os *Hermógenes* e a *soldadesca*. Mas por que isso? Dando continuidade para a análise, frisemos que ao sair da casa grande abandonada, Riobaldo *já* tomou a sua decisão de enfrentar a chefia de Zé Bebelo e, assim, a decisão de ocupar a chefia do bando. Notemos:

Mas muita era minha decisão, que eu já tinha aperfeiçoado lá na Fazenda dos Tucanos, e que só vinha esperando para executar com mais regimento de ordem, quando se tivesse chegado no Currais-do-Padre, conforme meu sistema nesses procedimentos. (ROSA, 2001, p. 390).

Mas muita era *minha decisão*, conforme *meu sistema* nesses procedimentos. A questão principal dessa cena é que o senhor de certeza nenhuma (Tatarana) está se convertendo em um senhor de alguma certeza (Urutu Branco). Lembremos que a hipótese de leitura de Santiago Sobrinho é a de que Riobaldo é o senhor das incertezas, mas lembremos também que se o *GS:V* é realmente uma polifonia e uma bricolagem, assim como uma matéria-vertente, movente e misturada, atravessada por digressões, então torna-se difícil afirmarmos que uma única qualidade dura do início ao fim da narrativa, ainda que esta qualidade seja *incerta*. Tudo muda no *GS:V*, pois nada dura na mesma posição e função. É por isso que o Tatarana, personagem problemático e errático e incerto, vai virar passado e vai abrir espaço para o surgimento de um novo Riobaldo. Algo que defendemos e do qual não abrimos mão: se o crítico literário quer analisar o *GS:V* é necessário que ele esteja disposto a acompanhar as mudanças propostas pela obra e que perceba os momentos em que elas ocorrem, abandonando então os seus sistemas críticos quando a mudança está sendo operada ou então, ao menos, os modificando ou os flexibilizando. O Tatarana — personagem configurado na fôrma do

Bildungsroman — já está encomendando a sua alma para a sua classe social desde a cena *Otacilia*, como analisamos acima; portanto, a sua resolução interior vai como que se avolumando, ganhando corpo e resolução, saindo assim do âmbito das incertezas e adentrando o âmbito da certeza (*minha decisão, meus sistemas, minha vontade*). É por isso que assim o Cerzidor cerze:

Ao que, naquele tempo, eu não sabia pensar com poder. Aprendendo eu estava? Não sabia pensar com poder — por isso matava. (ROSA, 2001, p. 362).

Naquele tempo eu não sabia pensar com poder, ou seja, naquele tempo em que eu era o Tatarana, eu não sabia ainda pensar com poder e por isso seguia as ordens e só matava, ficava ali atirando nos outros, *pau mandado*: “O teatral do mundo: um de estadela, os outros ensinados calados”. (ROSA, 2001, p. 381). No entanto, naquela época eu já estava aprendendo a pensar com poder e por esse motivo eu já começava a contestar a chefia de Zé Bebelo: “Mas, então, eu carecia de armar um poder, carecia de subir para cima daquele homem”. (ROSA, 2001, p. 364). Esses pequenos trechos já são prova cabal do que estamos dizendo, mas ao lado deles temos a configuração do espaço na cena dos *Tucanos*, com a casa grande abandonada servindo de palco para o momento em que Riobaldo se dá conta de que não tem poder mas que precisa adquirir o poder de mover a sua vontade na vida dos outros e de questionar a chefia de Zé Bebelo, o futuro político falacioso, dos que levam ao tédio qualquer capiau com capim em canto dos beiços. E ainda mais importante do que as frases e a configuração espacial é a configuração do enredo, pois se existe um fato no enredo do *GS:V* é que a partir de *certo momento* aquilo que não era tão cerzidinho assim passa a ser. Lembremos que a hipótese de leitura de Benedito Nunes é que temos um narrador que segue a lógica das *más devassas no contar*, ou seja, que segue uma lógica onde a narrativa é um labirinto intrincado e trespassado por possíveis, no entanto, assim como Santiago Sobrinho congelou a incerteza e a estendeu por todo o *GS:V*, Nunes aqui congela as *más devassas* e as estende para toda a malha narrativa do *GS:V*, mas ambos estão, assim acreditamos, parcialmente equivocados, porque a verdade é que Riobaldo *adquire* uma certeza — ele precisa ter poder para mandar nos outros — e as *más devassas no contar* vão como que se *comportando* durante o desenvolver do *GS:V*, digamos que deixam de ser tão *más* assim, ou seja, o que antes não tinha linearidade nenhuma, vai adquirindo linearidade.

A questão toda é que João Guimarães Rosa é um grande escritor, tão grande quanto Goethe, Joyce, Proust, Faulkner, Musil, Mann, José Lins do Rego, Graciliano Ramos ou Machado de Assis. A coerência da sua obra é espantosa, pois ali se as palavras mudam todos os demais âmbitos narrativos mudam também, inclusive o enredo e o espaço. Por exemplo, a palavra “poder” começa a aparecer no momento do *Julgamento* e retorna com força na cena da casa grande abandonada dos *Tucanos*. Por meio dessa palavra, insere-se na narrativa uma compreensão do valor semântico subjacente à questão da Chefia, valor este que vai dominando o imaginário do Tatarana e o conduzindo para instâncias interiores que modificam sua forma de ver a si mesmo e ao seu mundo; com isso, ele vai deixando de ser quem é e vai abrindo espaço para o surgimento do Urutu Branco, ou seja: há um contágio formal comunicando-se na narrativa, seguindo o seguinte circuito: da irrupção da palavra *poder* frente ao personagem Tatarana até uma nova compreensão dessa palavra por parte do então Urutu Branco. O personagem vai adquirindo essa consciência e vai *modificando-se* e com isso o método narrativo vai se modificando também, pois vamos saindo do método *más devassas no contar* e vamos adentrando um novo âmbito narrativo já mais cerzido do que antes, ou seja, agora as cenas seguem-se umas às outras, o que é *radicalmente diferente* de como acontecia no início do *GS:V*, onde o *zigzague* narrativo era generalizado e labiríntico. E a justificativa para isso é: o Tatarana com o seu registro errático e formativo (*Bildung*) está desaparecendo e com ele *todo um mundo sucumbe*. Temos então o seguinte circuito: da palavra para o personagem, deste para o narrador e, então, destes para o *enredo*. O enredo se modifica também, pois já deixa de ser tão labiríntico e intrincado para se tornar organizado e para rumar para fins que antes eram imprecisos, mas que com o desenvolver do narrado vão adquirindo precisão. O que está abaixo de tudo isso? Como dizíamos, a passagem formal e composicional de um cronotopo pré-moderno para um cronotopo moderno: pois é então que *tudo muda*.

Acreditamos que a recepção crítica de inclinação modernista do *GS:V* cometeu um erro ao focar exclusivamente no âmbito movente e vertente do *GS:V*, ou seja, ao focar no papel do Tatarana, pois o Tatarana *não é* o único Riobaldo e muito menos o personagem mais interessante do *GS:V*. A crítica errou também ao focar no Urutu Branco, pois o Urutu Branco também *não é* o único Riobaldo e também não é o personagem mais interessante do *GS:V*. O que é realmente interessante nesses dois, na verdade, é a passagem de um para o outro e o fato que essa passagem insere no corpo do *GS:V*: o Tatarana é aquele que não sabe pensar com

poder, e por isso mata; mas o Urutu Branco sabe pensar com poder, e por isso observa os outros matando no lugar dele: *o teatral do mundo: eu de estadela e os outros ensinados calados, eu no Fazendão de Deus junto com os de posição e os outros com fé e rezando, eu no alto do sobrado e o diabo lá na rua, longe de mim e no meio do redemoinho social*. Consideremos o momento mais emblemático em que Riobaldo pronuncia esse que é o subtítulo do *GS:V: o diabo na rua, no meio do redemoinho*. O que está acontecendo ali? Ele está em cima do sobrado observando Diadorim lutando contra o Hermógenes; ou melhor, ele está se tremendo de medo e observando de dentro de uma casa grande e do lugar mais alto do campo de batalha Diadorim e Hermógenes — jagunços épicos cujas resoluções não tremem — *se matando na faca* no meio do campo de batalha. Do Tatarana ao Urutu Branco temos uma mudança, portanto, mas mesmo isso não é o mais interessante no *GS:V*. O mais interessante, assim defendemos, é o Cerzidor. Afinal, é nele que todos esses elementos se encontram encerrados e em trânsito. É por isso que nossa tese não foca no jagunço, mas sim no patriarca, pois tanto o Tatarana quanto o Urutu Branco só nos interessam enquanto momentos do *GS:V*, sendo que a passagem de um para o outro demarca a formação ou o aprendizado do Tatarana: o aprender a pensar com poder.

Consideremos agora em termos teóricos o acima dito. Consideremos algumas das suas implicações. Pois se aceita nossa hipótese de leitura, teríamos o seguinte: 1. O Tatarana é um personagem moderno, logo problemático e senhor de certeza nenhuma. Esse é o motivo das más devassas no contar serem tão excessivas durante o seu momento de formação. Nesse sentido, o Tatarana é uma porção polifônica dentro de Riobaldo; 2. O Urutu Branco é um dono do poder, logo senhor de ao menos uma certeza: a de que pode ser líder e de que pode aprender a mover nos outros o poder da sua vontade. Nesse sentido, o Urutu Branco é uma porção potencialmente monológica e autoritária dentro de Riobaldo. É por isso que o Cerzidor é mais interessante, pois os dois estão ali dentro dele e também por isso lhe habilitam a capacidade de tecer uma retórica do poder e uma matéria vertente, ou seja, cerzir um monólogo-polifônico onde as duas tendências se coadunam. E como dizíamos, ao fim da cena *Tucanos*, Riobaldo já adquiriu a certeza de que precisa aprender a mover nos outros o poder da *sua* vontade, assim como adquiriu a certeza de que pode questionar a chefia de Zé Bebelo e de se tornar o líder dos jagunços. Portanto, e agora *especialmente* falando, é como se o *GS:V* nos dissesse que a casa grande abandonada fosse o cenário responsável por gerar em Riobaldo a sensação de que era necessário se tornar líder. Digamos que a casa grande abandonada

plantou no Tatarana a semente da necessidade de Chefia e que tal semente vai eclodir em Urutu Branco. E dali para a frente, a narrativa segue em ritmo diferente. E prova disso é que logo depois da cena *Tucanos* temos a cena *Catrumanos*, uma cerzidinha na outra, algo que não acontecia no início do *GS:V*.

Dito isso, podemos retomar nossas considerações sobre a guerra parcial cerzida pelos sentidos, mas focaremos somente no seu momento mais dramático: o dos cavalos chacinados. Como dizíamos, a plasticidade imagética e sonora desse momento desdobra os abismos da interioridade do próprio Riobaldo, como se o urro provindo dos interiores dos cavalos acentuassem as suas próprias aflições, contribuindo assim para uma realocação da tensão narrativa para *dentro* de Riobaldo, para o cerne ou magma das suas dúvidas e incertezas. Em sua interpretação da obra de João Guimarães Rosa, na qual relaciona Rosa com Gilberto Freyre, Katrin Rosenfield diz que no *GS:V* existe um “imaginário patriarcal de casa-grande”. (ROSENFELD, 2006, p. 172). Concordamos com ela, mas ao invés de dizermos que existe um imaginário, preferimos dizer, pois assim nos aprofundaremos mais pertinentemente no *GS:V*, que o que existe é um *inconsciente político de casa-grande* no *GS:V*.

E com isso, fechamos mais um ciclo argumentativo na tese, ciclo este onde todas as linhas argumentativas se encontram para esclarecer os seus sentidos. Afinal, dizíamos que Riobaldo faz um pacto com a sua classe social que habita o seu inconsciente político. Dizíamos também que existe no *GS:V* um estado sócio-histórico de não-contemporaneidade (*Ungleichzeitigkeit*) e que esse mesmo estado se encontra dentro de Riobaldo. Ao lado de tudo isso, dizíamos também que Riobaldo é a forma (interna) de um autoritarismo estrutural brasileiro (externo). É aqui que a noção de inconsciente político se esclarece, pois para essa teoria do inconsciente não é possível que um indivíduo adentre a profundidade da sua interioridade de maneira a expandir o seu eu de forma solipsista, ou seja, não é possível um eu se tornar mais *eu* por conta própria, como que mergulhando em sua interioridade exclusivamente pessoal e encontrando ali alguma porção de si que fosse exclusiva. Portanto, como diria Riobaldo, *o senhor ponha letreiro*: um inconsciente político é a negação de um inconsciente *exclusivo* e a afirmação de um inconsciente *inclusivo*. Pois interiorizar-se aqui significa encontrar aquela porção sócio-política à qual se pertence. Uma queda nos interiores humanos significa, nesse sentido, aderir a um estrato sócio-histórico no qual a consciência de classe se adensa e adquire forma. É por isso que o Tatarana vai se tornando Urutu Branco, pois quanto mais ciente do

estrato social do patriarcalismo ou do autoritarismo estrutural ao qual pertence, ele se aproxima cada vez mais de si.

Eis porque a cena seguinte, cerzidinha na anterior, é a dos Catrumanos. Afinal, logo após adentrar o inconsciente político da casa-grande, Riobaldo se dirige para o mais primevo dos sertões, ele aprofunda-se ainda mais, mas inclusivamente: uma queda nos interiores humanos como uma queda no seu inconsciente político. Ali dentro do seu eu-sertão ele vai encontrar não só a si próprio, mas também o começo de tudo em termos sociais: o mais arcaico dos sertões. Logo que se depara com os Catrumanos, ele assim diz:

Nos tempos antigos, devia de ter sido assim. Gente [Catrumanos] tão em célebres, conforme eu nunca tinha divulgado nem ouvido dizer, na vida. (ROSA, 2001, p. 399).

Nos tempos antigos, gentes tão em célebres... Os Catrumanos são um povo mal vestido e mal formado, com cheiro de distante passado: “Que o que acontecia era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontão de mundo, groteiros dum sertão, os catrumanos daquelas brenhas. O Acauã que explicou, o Acauã sabia deles. Que viviam tapados de Deus, assim nos ocos. Nem não saíam dos solapos, segundo refleti, dando cria feito bichos, em socavas”. (ROSA, 2001, p. 400). Riobaldo precisa perder-se dentro de si e concomitantemente (ou plástico-espacialmente) dentro do sertão para vincular-se com as origens efetivas e sócio-históricas do seu inconsciente político, de onde ele vai emergir como o Urutu Branco, apto assim *a rebulir com o sertão como dono*. Dos Tucanos aos Catrumanos significa então que Riobaldo precisa se tornar um patriarca advindo do mais arcaico dos mundos, se conectando assim com as suas origens que são as origens do sertão e, o que prova a excepcionalidade do projeto estético de Rosa, as raízes do Brasil. Bloch diz:

Remote places here seem particularly instructive, since they show cultural groundwater which lies only deeper elsewhere. (BLOCH, 1990, p. 100).

A partir dessa observação, digamos que um lugar remoto como o sertão é muito instrutivo de se analisar quando o assunto é pensarmos em uma épica moderna que quer contar a história do grande mundo, ou melhor, de um grande sertão como periferia do mundo, mas também como substrato sócio-histórico desse mundo, pois sua origem profunda. É por isso que

Riobaldo, muito precisamente, diz: “E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo”. (ROSA, 2001, p. 359). Não se trata do mundo, mas do sertão do mundo: dessa porção primeva onde a barbárie encontra-se intimamente conectada com a modernidade. Nesse sentido, o jovem Tatarana vai amadurecendo e vai adquirindo certa consciência histórica, ele vai saindo de uma vida fundamentalmente errática e provisória para ir se tornando alguém já mais conectado à terra e ao poder. Na cena *Tucanos*, ele entra Tatarana e sai com a resolução de que a mudança é necessária, daí a palavra *Casa* ser repetida nove vezes, como dizíamos acima, ou seja, ele encerra um ciclo e inicia um novo ciclo de vida. E depois do encontro com os Catrumanos, ele adentra ainda mais os interiores do sertão e concomitantemente os interiores de si próprio, formando assim a coragem necessária para se tornar o Urutu Branco, ou melhor, juntando a coragem para fazer o pacto com o diabo.

E antes de darmos continuidade para a nossa análise, retomemos o ponto que deixamos em suspenso, lembrando: Zé Bebelo. Dizíamos, ligeiramente acima, que foi graças ao engenho de Zé Bebelo, então contestado por Riobaldo Tatarana, que os *Bebelos* conseguiram fugir do cerco. E foi mesmo, pois se Zé Bebelo não tivesse convencido Riobaldo a escrever as cartas para os soldados e demais políticos, provavelmente os *Bebelos* teriam sido derrotados ali mesmo na casa-grande abandonada, sob o vergonhoso cerco. Mas apesar da desconfiança de Riobaldo, o plano meio maluco e aparentemente suicida de Zé Bebelo deu certo: os *Hermógenes* foram encurralados pela soldadesca e graças a isso os *Bebelos* tiveram oportunidade de escape. Isso é *muito* importante porque mostra o caráter arbitrário da contestação da chefia de Zé Bebelo. Pois não é que Zé Bebelo seja um incompetente, mas é que Riobaldo está se tornando aquele que ele está predestinado a ser: o líder Urutu Branco. Riobaldo, portanto, contesta o jagunço Hermógenes, lançando sobre esse a sua desconfiança moderna, mas Hermógenes, na verdade, é só mais um jagunço, ou melhor, um grande e pactário jagunço que não deixa de seguir o código de honra dos jagunços, nem que para isso seja necessário o infringir matando Joca Ramiro. Já Zé Bebelo, este não é um incompetente, mas passa a ser menor do que Riobaldo e vai definhando à nossa frente conforme Riobaldo vai aumentando. Com isso, notemos como a retórica do poder de Riobaldo Cerzidor funciona nos manipulando e nos convencendo da legitimidade das suas opiniões e vontades. Ele incrimina e contesta os outros, inclusive alguém que é tão pactário quanto ele, nos inclinando assim a partilhar da sua perspectiva, mas o seu incriminar e contestar, ainda que em certa medida legítimos, não deixam de ter uma função retórica ativada e viabilizada pelo foco

narrativo, ou seja, o seu incriminar e contestar não deixam de influir sobre o julgamento do doutor emudecido e, *colateralmente*, sobre os leitores do *GS:V*. Nesse sentido, aproveitamos para lembrar: não desconfiar das argúcias do poder retórico de Riobaldo e se deixar arrebatado, exclusivamente, pela dimensão poética do seu relato significa fazer, enquanto leitor, um pacto com o diabo que há grafado, ou como que entranhado nos avessos, desde o próprio nome de Riobaldo. Ou seja, quem é o diabo ali? Ele mesmo: nosso patriarca-pactário. E ao ignorarmos isso, ignoramos a natureza do poder que dele emana e pactuamos, isto é, legitimamos a vigência algo eterna deste poder.

6.2. O pacto com o diabo:

Chegamos em uma das cenas capitais do *GS:V*. Sobre essa cena, as interpretações abundam. Por exemplo, temos leituras que abordam o substrato folclórico dela¹¹⁶; temos também leituras que focam na dimensão existencial e problemática do homem pactário, interagindo com a tradição dos personagens pactários e mensurando as semelhanças e diferenças entre eles¹¹⁷; temos leituras que focam o aspecto psicológico do pacto, como se o pacto fosse um meio de negar a culpa que Riobaldo sente por ter sido um criminoso. E nesse sentido, o pacto seria uma espécie de negação ou dissimulação simbólica de um sentimento de culpa¹¹⁸; do lado metafísico ou (como optamos por nomear) solidário-utópico, temos as leituras de Francis Úteza e Consuelo Albergaria, abordando o pacto como um rito iniciático, onde Riobaldo entraria em um caminho teleologicamente orientado de progressivo e substantivo pacto com as forças primevas da vida e com as harmonias universais¹¹⁹; do lado filosófico ou solidário-modernista, temos a leitura de Hansen, onde o pactário é aquele que adensa o volume da linguagem e que tonifica o seu potencial de diferença e de ambiguidades proliferantes¹²⁰. Não é nosso objetivo interagir com todas essas interpretações, mas para situarmos a diferença da nossa interpretação em relação às demais, faremos uso de dois exemplares. Do lado metafísico ou solidário-utópico, usaremos Kathrin Rosenfield; já do lado sócio-histórico ou cético-ideológico, usaremos Willi Bolle.

Rosenfield analisa o pacto com o diabo como um momento em que Riobaldo sai da vida provisória ou insubstancial e adentra uma nova esfera da existência, onde a vida seria plena e completa¹²¹. Segundo Rosenfield, antes do pacto Riobaldo matava seguindo uma lógica do *estado natural*, portanto, embalado por um impulso violento de eliminar o outro, mas após o pacto, Riobaldo passa a problematizar esse *estado natural*, pois o pacto seria também um passo à frente no rumo da civilização, uma vez que, para Rosenfield, o pacto com o diabo seria também um pacto social: “o ser dividido entre o estado natural (o impulso de eliminar, matar o outro) e o direito cultural do pacto social que limita as aspirações imediatas e hostis

¹¹⁶ Arroyo, 1984.

¹¹⁷ Roberto Schwarz, 1965b; F. Schiffer Durães, 1996.

¹¹⁸ Garbuglio, 1972.

¹¹⁹ Úteza, 1994; Albergaria, 1977.

¹²⁰ Hansen, 2000.

¹²¹ Para efeitos de comparação desses dois ramos da recepção rosiana, vale lembrarmos que Bolle também vê no pacto a ocasião de sair de um estado de vida provisório para um estado de vida mais substancial ou definitivo. No entanto, enquanto para Rosenfield tal passagem é analisada como uma mudança substancial no estado social e na vida espiritual de Riobaldo, para Bolle acontece uma mudança de classe, pois de jagunço Riobaldo passaria a ser “um fazendeiro”. (BOLLE, 2004, p. 150).

do homem em função de um convívio duradouro baseado no reconhecimento dos direitos limitados (culturais) de cada um”. (ROSENFELD, 2006, p. 310). *Estado natural* e então um *pacto social* que garante um *direito cultural*. Segundo esse viés, muito profícuo, logo após o pacto Riobaldo adentraria uma instância ética e moral distinta, sendo que essa instância estaria em consonância com uma nova compreensão da civilização, onde a vida do eu e do outro adquiririam maior valor. Rosenfield também diz: “A invenção e o êxito de Urutu Branco, ao contrário, dependem inteiramente da sua capacidade de sair da desconfiança das reações viscerais, abrindo-se em direção dos ‘faros’ e dos ‘palpites’ que o engajarão na campanha tortuosa e na errança pelo sertão — exploração de um espaço geográfico no qual se refletem as sinuosidades e profundezas da alma”. (ROSENFELD, 2006, p. 314). Nesse sentido, as crises morais pelas quais Riobaldo passa logo depois do pacto (as suas três tentações: 1. Na fazenda de seo Ornelas; 2. Ante Constâncio Alves; 3. Ante o homem da égua com a sua cachorrinha), colocariam em conflito seu aspecto selvagem e seu aspecto civilizado, os tensionando, sendo o selvagem aquele que está conectado com a violência jagunça e o civilizado aquele que se impõe frente às demandas jagunças e as anula por via de uma solução civilizada que visa a um pacto social mais aceitável e mais afastado do estado de selvageria desbragada do jaguncismo. Com o advento de um novo líder jagunço, o Urutu Branco, teríamos, portanto, o advento de um novo *ethos* social no sertão, guiado então por princípios mais éticos e humanitários, mais civilizados.

A interpretação de Kathrin Rosenfield é muito interessante e pertinente, pois a dimensão ética do *GS:V*, via ações e escolhas de Riobaldo, é um dos pontos altos deste livro. Quando Rosenfield diz que existe no *GS:V* uma *exploração de um espaço geográfico no qual se refletem as sinuosidades da alma* e que esse espaço é o sertão, acreditamos que ela não poderia estar mais correta, pois realmente no *GS:V* toda a problemática pertinente ao espaço sertão se replica no âmbito ético ou anímico de Riobaldo, mostrando assim uma confluência muito grande entre espaço e personagem nessa obra¹²². E nesse sentido, podemos acrescentar aos argumentos de Rosenfield que conforme Riobaldo avança dentro de si mesmo, superando, nos termos de Rosenfield, o *estado natural* (a via da violência) por meio do *direito cultural do pacto social* (a via da civilização), o espaço sertão vai igualmente saindo de um *estado arcaico* (estado de barbárie) e adentrando um *estado moderno* (estado de cultura). Espaço e

¹²² Sobre o assunto, recomendamos a tese de doutorado do professor da UFPR, Paulo Soethe: “*Ethos, corpo e entorno*”. (1999).

personagem, onde ambos confluem e inclusive mudam conjuntamente, se interpenetram. Em complemento à lógica desse raciocínio crítico-argumentativo, Rosenfield também diz algo que concordamos plenamente, a saber, que a *Chefia* de Riobaldo dá início a uma nova fase no *GS:V*, no sentido de que adentramos uma nova era, uma nova idade, ou seja, que logo depois do pacto com o diabo e da ascensão ao poder por parte do Urutu Branco, *tudo* muda no *GS:V*. Rosenfield diz:

Se Medeiro Vaz, Joca Ramiro e Zé Bebelo lutam, até um certo ponto, em função de ideias, de princípios racionais ou em nome de uma consciência, Riobaldo sai da sua passividade desprovido de um apoio semelhante. Ele ‘renasce’ como ‘cobra voadeira’ e desafia Zé Bebelo sem saber muito claramente o que ele quer ao negar sua própria consistência subjetiva. A fórmula: ‘Eu estava estando’ expressa um ser suspenso, o flutuar indeterminado — riobaldiano — nas forças contraditórias da paixão, entre o prazer vital (Eros) e o gozo mortífero, o mar da guerra e do ódio (Tanatos). (ROSENFELD, 2006, p. 318).

Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé Bebelo e então Riobaldo. Os três primeiros, personagens ativos que sabem o que querem e para onde vão, já o quarto é um personagem que sai da sua passividade, mas para ficar *suspenso* ou flutuando em um mar de forças contraditórias. Um eu-sertão dividido entre as pulsões de *Eros* e *Tanatos*: Riobaldo. O Urutu Branco realmente traz para o sertão uma nova fase ou uma nova era, pois os seus conflitos existenciais, éticos e morais, polarizados pela coragem e pelo medo, por Deus e pelo Demo, são, digamos assim, tão conflitantes que ele mal consegue agir ou mal consegue se decidir. É a porção Hamlet (Shakespeare) ou Paradoxalista (Dostoiévski) de Riobaldo, ou seja, a porção de incerteza e de dúvidas e conflitos típicos de personagens modernos, desses dos desassossegos cravados n’alma. Porque Riobaldo, acima de tudo, é isso: um personagem moderno, moderníssimo. Protagonista do maior feito modernista da literatura brasileira e um dos maiores feitos modernistas do mundo. As forças contrárias sobre as quais ele fica flutuando, a exploração minuciosa das sinuosidades da alma e o re-dimensionamento plástico-anímico dessas variações contínuas e reversíveis no espaço-sertão, são constantes do *GS:V* que contribuem para o diferenciar de Medeiro Vaz, de Joca Ramiro e mesmo de Zé Bebelo, personagens mais retos e menos ambíguos. Mas acima de tudo, ao menos essa é nossa tese, tais dubiedades e conflitos, que vagam entre claridades e escuridões sem fins e sem rumos, tensionam antes dois mundos e duas formas, dois cronotopos: uma forma-épica de um mundo-pré-moderno

(onde grassa o *estado natural* de Rosenfield) e uma forma-romance de um mundo-moderno (onde grassa o *direito cultural do pacto social* de Rosenfield). É que Riobaldo, especulemos, apesar de protagonista de uma epopeia é um personagem moderno. Ou seja: isso é impossível! O personagem moderno não pode ser protagonista de uma narrativa efetivamente épica, uma vez que, ao menos no que aqui estamos considerando, a épica demanda ações efetivas e exemplares; Riobaldo é antes do tipo moderno, logo passivo, do tipo que fica observando e protelando, no estilo Hamlet ou Leopold Bloom ou Ulrich: personagens que, parados, são puro movimento, mas interior¹²³. Por isso, como Fausto, Riobaldo vai precisar de uma personagem épica para o carregar por aí, alguém que vai agir no seu lugar e que vai fazer com que ele atravesse: o rio, a vida, o deserto e a própria trama narrativa¹²⁴. Diadorim, nesse sentido, é praticamente a causa motora da vida de Riobaldo. Dito isso, e em atenção a Rosenfield, podemos reafirmar a nossa tese principal, lembrando: Riobaldo é um protagonista de uma épica moderna, um gênero literário específico que é gestado nas semiperiferias do sistema-mundial e que problematiza os processos de *modernização* por quais tais semiperiferias passam ou contemplam o passar. E sendo um protagonista de uma épica moderna, Riobaldo é aquele que não precisa agir, pois existem outros que podem agir no seu lugar e que, inclusive, podem sujar as mãos de sangue no seu lugar; mas mais importante do que isso, Riobaldo não precisa ser o agente ativo da passagem de um mundo épico para um mundo moderno, mas ele tem que ser o agente passivo dessa passagem, ou seja, estar por ali, como que observando. Resumindo: o tensionamento do *estado natural* e do *direito cultural*, como analisado por Rosenfield, dialoga com o tensionamento que estamos propondo entre um mundo épico e um mundo moderno, onde o mundo épico seria o bárbaro e o mundo moderno seria o civilizado. Mas a diferença fundamental entre o que estamos propondo e o que Rosenfield propôs, é que ela não leva em consideração o tensionamento *formal* entre os gêneros da épica e do romance, ou seja, ela não considera que o

¹²³ Sobre a questão do movimento e da inércia, Ulrich e Bernardo Soares tecem afirmações emblemáticas sobre o aspecto que estamos ressaltando. Ulrich diz: “Se se pudessem medir esses saltos de atenção, a atividade dos músculos dos olhos, os movimentos pendulares da alma, e todos os esforços que um ser humano precisa executar para se manter em pé na torrente de uma rua, resultaria presumivelmente — fora isso que ele [Ulrich] pensara, tentando, por uma brincadeira, calcular o impossível — uma grandeza comparada à qual a força de que Atlas necessita para sustentar o mundo é insignificante; e poder-se-ia avaliar que gigantesca façanha realiza hoje em dia uma pessoa que não faz coisa alguma”. (MUSIL, 2015, p. 20). Já Bernardo Soares, em um dos seus *fragmentos*, diz: “Agir é repousar”. (PESSOA, 2006, p. 134).

¹²⁴ No quarto capítulo de *grandesertão.br*, Willi Bolle desenvolve uma interpretação de Diadorim como sendo uma função narrativa responsável por estruturar o *GS:V* e guiar Riobaldo pelo sertão. (BOLLE, 2004, p. 195-259).

tensionamento entre um *estado natural* e um *direito cultural* podem ser lidas como constantes formais do gênero da *épica moderna*.

Mas acompanhemos a interpretação de Willi Bolle, pois, como dizíamos, nossa leitura visa, na verdade, colocar-se ao lado desse ramo da recepção do *GS:V*, portanto, o que nos interessa, por mais limitante que essa perspectiva possa vir a ser, é ler esse livro associando as suas formas ou aspectos composicionais (no conjunto, o seu gênero) com questões sócio-históricas e políticas, uma vez que estamos lendo o *GS:V* como um ato simbólico que atua como uma resolução (simbólico-ficcional) de problemas (reais). Bolle diz: “Faz muita diferença se um retrato do Brasil é construído por um narrador ‘sincero’ ou por um narrador que fez o pacto com o Diabo”. (BOLLE, 2004, p. 141). A sinceridade de um pactário, ou seja, a sinceridade de quem está em conúbio com o pai da mentira. Trata-se, portanto, da sinceridade de um mentiroso em potencial. Nos perguntemos: o quão sincero um mentiroso é? Ou melhor: o quão sincero Riobaldo é? Nossa resposta: como todo mentiroso, Riobaldo não é sincero. Pelo menos ele não é *cem por cento* sincero durante *todo* o correr da matéria vertente do *GS:V*. O *tiroteamento em paz* e a descrição das suas andanças de *alta política* para Otacília (como analisamos acima) são apenas exemplos pontuais de algo que se encontra disseminado por praticamente toda a trama do *GS:V*, a saber, a retórica da inocência. Essa retórica se insinua em tudo, abrandando tudo: justifica crimes; justifica estupros; seleciona entre os assassinos e estupradores aqueles que são os verdadeiros culpados; inocenta um pactário aqui e acusa um pactário ali; idealiza um *fazendão de Deus* em meio ao regime profundamente desigual e explorador do mandonismo; acentua as virtudes de líderes jagunços como Joca Ramiro e Medeiro Vaz, vistos sob uma luz sempre nobre e heróica, ressaltando os seus atos como sendo sempre exemplares e os seus semblantes e gestos como memoráveis; alça uma personagem como Diadorim, remordida de ódio e desejo de vingança, das que matam na facada, ao patamar de uma heroína quase angelical e pura, uma *santa*; narra as aventuras de um bando de jagunços como se fosse uma narrativa épica em meio a um sertão dividido entre as forças do bem e do mal; e pior do que tudo isso, diz que o personagem principal dessa narrativa épica — diga-se de passagem, nosso narrador —, que estava dividido entre as forças de Deus e do Diabo, foi lá, no meio da noite, em plena encruzilhada, fazer um pacto com o próprio Tinhoso, ou seja, diz que ele escolheu o Diabo ao invés de Deus, mas diz isso de tal maneira que não deixa de ser possível acreditarmos (como o fez Albergaria e Utéza) que ele fez mesmo foi um pacto de amor com as forças celestes. E por

fim, essa retórica da inocência inocenta totalmente o líder Urutu-Branco ao atribuir a responsabilidade que ele teria sobre si próprio para as mãos do diabo e do destino: “E o ‘Urutu-Branco’? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi — que era um pobre menino do destino...”. (ROSA, 2001, p. 33).

Diante de Riobaldo, Bolle se pergunta: “qual é a qualidade específica de um retrato do Brasil, cujo narrador é um agente do crime, um jagunço letrado e um pactário?”. (BOLLE, 2004, p. 141). A sua pergunta é extremamente pertinente, pois se admitimos que a dimensão ideológica, política e sócio-histórica de um texto literário não deve ser ignorada, então devemos nos precaver quando um dono do poder que é mentiroso e autocondescendente se propõe a nos contar a história criptografada da formação de um país. Ou melhor, devemos nos precaver quando um dono do poder que reside em uma área periférica dentro do sistema-mundial assume as rédeas da narrativa e conta a história da assimilação do sertão ao mundo moderno, lembrando e frisando que essa história se confunde com a sua memória, ou melhor, que essa história só existe em consonância com os passes e impasses da sua memória.

Willi Bolle diz também algo de extrema relevância para a nossa interpretação do pacto. Ele diz que o pacto nas *Veredas Mortas*: “é uma representação criptografada da modernização no Brasil”. (BOLLE, 2004, p. 148). E notemos como aqui, dentro dessa noção específica do pacto como representação criptografada de um passo rumo à modernização, nosso argumento conflui tanto com Bolle quanto com Rosenfield. Vejamos qual é a tese de Bolle sobre o pacto:

Minha tese é que o pacto em *Grande Sertão: Veredas* pode ser entendido como uma visão romanceada da lei fundadora, daquilo que a filosofia política, no limiar da modernidade, imaginou como sendo a base da sociedade civil e do Estado [...] a ideia de um contrato social. (BOLLE, 2004, p. 155).

A ideia de um contrato social que nos retira de um estado ainda pré-moderno e nos precipita em um mundo já moderno. Portanto, tanto Rosenfield quanto Bolle, cujas teses não dialogam em praticamente nada, vêem *na cena do pacto* a realização de um contrato social onde sairíamos de um mundo pré-moderno e adentraríamos um mundo moderno onde a violência seria substituída pela civilidade ou, nos termos de Rosenfield, onde o estado natural (o impulso de matar o outro) é substituído pelo direito cultural do pacto social. Evidentemente, os termos usados por Kathrin Rosenfield e Willi Bolle são diferentes, logo acarretam implicações diferentes, mas o campo semântico do qual ambos se aproximam com

suas teses são semelhantes e focam em um mesmo aspecto: o pacto sela uma mudança no estado existencial da vida de Riobaldo e, conseqüentemente, na política do sertão, ou seja, com o advento da Chefia de Riobaldo, os jagunços deixam de ser guiados por valores arcaicos e passam a ser guiados por valores modernos; esses novos valores serão implementados no sertão, realizando assim o que Bolle chama de *representação criptografada da modernização*, ou seja, o pacto seria uma forma alegórica que efetiva esse processo de modernização. E nesse sentido, frisemos algo implícito no argumento de ambos: a modernização advinda com um pacto social é realizada por *Riobaldo*, é ele quem a efetiva. Riobaldo nesse sentido é, portanto, um vetor da modernização no sertão.

E em diálogo com Bolle e Rosenfield, discordando em alguns pontos e concordando em outros, inserimos a nossa leitura: nossa tese é que o pacto com o Diabo no *GS:V* é o reconhecimento, da parte de Riobaldo, de que ele é um dono do poder e de que ele é capaz de assumir a Chefia do sertão, de se tornar um mandão e, logo, podemos dizer, de se conectar com uma dimensão sócio-histórica que Maria Isaura Pereira de Queiroz identificou como mandonismo e Lilia Moritz Schwarcz como autoritarismo estrutural. O pacto é com o seu inconsciente político, leia-se, com essa porção sócio-histórica que subjaz à trajetória da *vida provisória* do jagunço Tatarana rumo à sua vida de *sujeito definitivo da terra*, aqui lido não no sentido acima apontado por Rosenfield, ou seja, a de que ele se tornaria alguém mais pleno espiritualmente quando efetivada a passagem, mas sim de que ele se tornaria mais pleno porque se assumiria como um legítimo dono do poder. Bolle diz: “Em que consiste a significação desse ato [o pacto] senão em superar através de um ‘meio mágico’ a diferença de classes que separa um peão de um fazendeiro, um ‘homem provisório’ de um ‘sujeito da terra definitivo’?”. (BOLLE, 2004, p. 150). Portanto, para Bolle, o que temos é uma mudança de classe: do peão ao sujeito definitivo da terra, o fazendeiro. Mas nos perguntemos: desde quando Riobaldo é só um peão? A verdade é que desde a morte da mãe de Riobaldo, a Bigrí, ele foi morar com o seu padrinho (que na verdade é o seu pai, como ele, mais tarde, acaba descobrindo), Selorico Mendes. Selorico é um dos grandes fazendeiros do sertão e Riobaldo, desde criança, foi para a escola e usufruiu de uma boa vida, daí dizer: “Meu padrinho Selorico Mendes me deixava viver na lordeza”. (ROSA, 2001, p. 138). Sendo que foi esta vida de *lordeza* que o conectou, por exemplo, com gente bem posicionada economicamente e já conectada com aspectos do mundo moderno: Assis Wababa (um comerciante estrangeiro),

Rosu'arda (filha desse comerciante), mestre Lucas (professor de Curralinho) e Emílio Vusp (um misto de comerciante, químico e engenheiro).

Já dentro dos bandos jagunços, Riobaldo também nunca foi do tipo peão, afinal, quando junto do primeiro bando de Zé Bebelo, Riobaldo era o professor que ia ajudar nos discursos, ia ser o secretário do deputado. Inclusive, o papel de Riobaldo na sua primeira batalha foi ficar na cidade preparando o lugar e o palanquezinho para o discurso do deputado Zé Bebelo que *discursaria muito nacional* logo após derrotar os jagunços selvagens. Riobaldo é, portanto, próximo de Zé Bebelo e distinguido por ele como professor, secretário e amanuense:

Mas, minha vida na fazenda [de Zé Bebelo], era ruim ou era boa? Se melhor era. Arre, eu estava feito um inhampas. Aí lordeei. Me acostumei com o fácil movimento, entrei de amizade com os capangas. Sempre chegavam pessoas de fora, que conversavam em sozinhos com Zé Bebelo, gente de cidade. De um, eu soube que era delegado, em missão. E ele me apresentava com a honra de: Professor Riobaldo, secretário sendo. (ROSA, 2001, p. 147).

Se minha vida na fazenda de Zé Bebelo era boa? Aí, lordeei! E já na Fazenda dos Tucanos, lembremos, brevemente, o que Zé Bebelo faz com Riobaldo: “Segurou meu braço, suscitado de se voltar para a mesa, para se escrever, amanuense”. (ROSA, 2001, p. 345). Riobaldo ali é conselheiro de guerra, o que em ponto melhor alveja e ainda por cima o amanuense do futuro político da capital. Já dentro do bando do Hermógenes, Riobaldo é adulado por ele¹²⁵ e, inclusive, Hermógenes é o primeiro, dentre os jagunços do sertão, a distinguir a sua importância frente aos demais, vendo em Riobaldo a possibilidade dele ser líder:

Tanto que mesmo foi o Hermógenes que um dia me chamou, veio caçoando: — “Eh, valente tu é, Tatarana! Gosto dessa sua bizzaria...” — “S’as ordens, s’or...” — eu só falei. Porque, ele, pelo jeito, logo entendi que ia me fazer algum espontâneo obséquio, ou me dar alguma boa notícia; todo que um, assim, nessas horinhas, logo muda de modo: antes, aproveita um tico para falar de cima, jeitoso de dono

¹²⁵ Cena onde Hermógenes o distingue: “O senhor entenderá? Eu não entendo. Aquele Hermógenes me fazia agradaos, demo que ele gostava de mim. Sempre me saudando com estimação, condizia um gracejo amistoso ou umas boas palavras, nem parecia ser o bedegueba. Por cortesia e por estatuto, eu tinha de responder. Mas, em mal. Me irava. Eu criava nojo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas. Nem olhei nunca nos olhos dele. Nojo, pelos eternos — razão de mais distâncias. Aquele homem, para mim, não estava definitivo. E arre que ele não desconfiava, não percebia! Queria conversa, me chamava; eu tinha de ir — ele era o chefe. Fiquei de ensombro. Diadorim notou; me deu conselho: — “Modera esse gênio que você tem, Riobaldo. As pessoas não são tão ruins agrestes.” — “Dele não me temo!” — eu respondi. Eu podia xingar com os olhos. Aí, o Hermógenes me presenteou com um nagã, e caixas de balas. Estive para nem aceitar. Eu já possuía revólver meu, carecia algum daquele, de tanto só cano, tão enorme? Por insistências dele, mesmo, com aquilo fiquei. Cuspi, depois. Dado que eu nunca ia retribuir!”. (ROSA, 2001, p. 203-204).

bom ou de pai que cede. E foi que não errei. O que o Hermógenes queria me prometer era que em breve iam estar acabados aqueles riscos de trabalho e combate, com liquidados os bebelos, e então a gente ficava livre para lidar melhormente, atacando bons lugares, em serviço para chefes políticos. E que, nessa ocasião, ele queria me escolher para comandar uma parte dos seus, por ser isso de minha rija competência — cabo-de-turma. (ROSA, 2001, p. 247).

Hermógenes promete para Riobaldo o cargo de cabo-de-turma. E muito mais importante do que isso, Hermógenes destaca a *bizarria* de Riobaldo. Outro que destaca a sua *bizarria* é Alarípe, dizendo para Riobaldo: “— “Mano velho Tatarana, você sabe. Você tem sustância para ser um chefe, tem a bizarria...” — no caminho o Alarípe me disse. Desmenti. De ser chefe, mesmo, era o que eu tinha menos vontade”. (ROSA, 2001, p. 315-316). Já no bando de Medeiro Vaz, Riobaldo não é nada menos do que escolhido para substituí-lo na Chefia. Ou seja, Medeiro Vaz, o *Rei dos Gerais*, escolhe Riobaldo! Acompanhemos:

E Medeiro Vaz, se governando mesmo no remar a agonia, travou com esforço o ronco que puxava gosma de sua goela, e gaguejou: — “Quem vai ficar em meu lugar? Quem capitaneia?...” Com a estrampeação da chuva, os poucos ouviram. Ele só falava por pedacinhos de palavras. Mas eu vi que o olhar dele esbarrava em mim, e me escolhia. Ele avermelhava os olhos? Mas com o cirro e o vidrento. Coração me apertou estreito. (ROSA, 2001, p. 95).

E quando Joca Ramiro aparece em cena para dar início ao combate contra Zé Bebelo, ele já sabe da existência de Riobaldo e o presenteia com uma arma extremamente antiga. Ou seja: Riobaldo é presenteado pelo grande líder que, segundo os próprios jagunços, é o maior e melhor de todos:

— “Este aqui é o Riobaldo, o senhor sabe? Meu amigo. A alcunha que alguns dizem é Tatarana...” Isto Diadorim disse. A tento, Joca Ramiro, tornando a me ver, fraseou: “Tatarana, pêlos bravos... Meu filho, você tem as marcas de conciso valente. Riobaldo... Riobaldo...” Disse mais: — “Espera. Acho que tenho um trem, para você...” Mandou vir o dito, e um cabra chamado João Frio foi lá nos cargueiros, e trouxe. Era um rifle reiúno, peguei: mosquetão de cavalaria. Com aquilo, Joca Ramiro me obsequiava! Digo ao senhor: minha satisfação não teve beiras. Pudessem afiar inveja em mim, pudessem. Diadorim me olhava, com um contentamento. (ROSA, 2001, p. 365-366).

Ao lado de tudo isso, mas muito mais importante: Riobaldo é o escolhido por Deodorina, heroína, a filha de Joca Ramiro. Ou seja, em um final totalmente alternativo do *GS:V*, no qual

Joca Ramiro e Diadorim ficariam vivos, Riobaldo poderia descobrir a verdadeira sexualidade de Diadorim e se casar já não mais com Otacília, mas com uma donzela guerreira então princesa-fazendeira: Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. Portanto, mesmo em um final alternativo, não se casando com Otacília, Riobaldo casa com Maria Deodorina, continua então casado com uma mulher que é filha de um grande proprietário de terras e que goza de alto prestígio no sertão.

Dito isso, acreditamos não ser correto dizer que Riobaldo era um peão e nem que durante o pacto ocorre uma mudança de classe. Riobaldo era um jagunço, com uma vida provisória, mas frisemos que um jagunço que era ciente de que seu pai era um dos fazendeiros mais importantes do sertão: “Nem sei se ele sabia [sêo Habão] que meu Padrinho Selorico Mendes fosse, como era, muito mais fornecido de renome e avultado em posses, conforme até por estes sertões dos gerais se contava”. (ROSA, 2001, p. 432-3). Riobaldo, portanto, logo que faz o pacto assume, assim propomos, a sua classe por direito de sangue: é como se ele a reconhecesse e se reconhecesse como pertencente a ela. Nesse sentido, ele desde o início já sabe que é um dono do poder em potencial, afinal, Zé Bebelo o reconhece, assim como Hermógenes, Medeiro Vaz, Joca Ramiro e Diadorim. Ele é reconhecido e distinguido por todos. Mas mais importante do que isso, ele sabe o seguinte, repetindo: “Ser Chefe de jagunço era isso. Ser o que não dava realce — qualquer um podia, fazendeiro com posses, mão em políticas”. (ROSA, 2001, p. 503). Nossa questão aqui é mostrar que sob uma perspectiva que frisa a dimensão ideológica da vida de Riobaldo, o pacto com o Diabo não é um passo para a frente, mas sim um passo para dentro: para o seu inconsciente político ou para o solo sócio-histórico do sertão que é uma terra semeada por um autoritarismo estrutural. Do jagunço provisório ao patriarca definitivo: Riobaldo aceita ser líder assim que reconhece que já possui esse direito, sendo que ele inicia o reconhecimento desse direito na cena *Otacília* e reconhece tal direito de forma definitiva na cena dos *Tucanos*, como analisamos acima, ou seja: ele reconhece isso frente a uma casa-grande (a alpendrada com a Otacília) e depois dentro de uma casa-grande então abandonada (a Casa dos Tucanos). Alegórica ou espacialmente falando: ele deseja se casar com o poder (Otacília) e depois reconhece que o poder no sertão não tem dono (casa-grande abandonada) e que ele pode ser o novo dono do poder, o novo mandão, o novo tipo de patriarca que o sertão então demanda: um letrado, bom de tiro e fazendeiro extremamente persuasivo, charmoso, sedutor e ambíguo como o próprio *Cão*.

E como dizíamos, Riobaldo não é um patriarca qualquer, mas sim um patriarca-pactário que por meio do advento da sua chefia efetiva no sertão a passagem do mundo pré-moderno para o mundo moderno. Nesse sentido, o Tatarana deve ser visto como um personagem que *já é moderno*, que já está conectado com o cerne da modernidade desde o início de sua jornada: “Enquanto jagunço letrado, o narrador rosiano pertence simultaneamente ao universo da violência (no meio rural) e à classe culta (urbana)”. (BOLLE, 2004, p. 142). Ou seja, ele pertence tanto a um mundo pré-moderno quanto a um mundo moderno, sendo que mais importante do que ele ser letrado é o fato de que ele absorveu o cerne da modernidade, lembrando, a da modernidade como uma ideologia de abertura subjetiva para as possibilidades, uma modernidade que avança de forma sempre inclusiva, incorporando em si a heterogeneidade do mundo então expresso por procedimentos polifônicos que desencadeiam efeitos mundiais: não caminhamos em um sertão, mas sim em um grande sertão. Portanto, um personagem moderno que se torna o Chefe dos jagunços e que com isso efetiva a mudança do estado natural para o pacto social, uma saída de um modelo de vida jagunço onde a violência desbragada acontecia às claras para um novo modelo. Mas nos perguntemos: que novo modelo é esse? Um modelo onde a violência do estado natural acaba, como nos diz, acreditamos que muito solidariamente, Rosenfield? Ou um modelo moderno onde uma nova forma de violência se instaura? Frisemos que é aqui que nos afastamos de Rosenfield e nos aproximamos de Bolle, pois a verdade é que após o pacto a violência *não cessa* no *GS:V*, ela apenas assume uma nova característica, uma característica mais moderna. Ou seja, ao invés de ser desbragada e de acontecer às claras, ela passa a ser diabolicamente dissimulada e passa a acontecer às escuras, à socapa, já não mais como ação, mas como manipulação. Como diz Willi Bolle, no *GS:V* temos a história de uma “modernização que se escreveu com linhas tortas”. (BOLLE, 2004, p. 149). Ou seja, afirmemos que é uma modernização sim, mas guiada por um agente da modernidade que está profundamente comprometido com o mundo violento do jaguncismo e com o mundo autoritário do patriarcalismo. Nesse sentido, vejamos o que Walter Benjamin, em seu texto *Crítica da violência, crítica do poder*, diz sobre o advento do direito:

A institucionalização do direito é institucionalização do poder [*Macht*], e nesse sentido, um ato de manifestação imediata da violência [*Gewalt*]. A justiça é o princípio de toda instituição divina de fins, o poder é o princípio de toda institucionalização mítica do direito. (BENJAMIN, 1986, p. 172).

A institucionalização do poder [*Macht*] como uma institucionalização da violência [*Gewalt*]. Nesse sentido, notemos como saímos sim de um mundo alocado no estado natural dos jagunços onde a violência seria desbragada, mas não adentramos um mundo guiado por uma ética que exclui a violência, mas sim que modifica o estatuto do poder e, com isso, a modalidade de violência. Walter Benjamin diz também que o advento do direito nos retira de um estado de *violência sangüinária (Blutgewalt)*, mas que isso não nos insere em um estado de pacto social indiferente à violência, mas sim em um estado onde o poder ainda se faz presente e, portanto, violento¹²⁶. Destaquemos que Benjamin não diz isso, mas que podemos acrescentar, em acordo com nossas hipóteses de leitura, que saímos então de um estado de *violência sangüinária (Blutgewalt)* para adentrarmos, via Riobaldo, em um estado de *violência oral (Stimme-gewalt)*. É por isso que valorizamos tanto o aspecto composicional do *GS:V* no qual a voz de um narrador polifônico não deixa de ser orientada monologicamente, ou seja, é por isso que dizemos que o que Riobaldo cerze é um monólogo-polifônico, uma narrativa que nos abre para o mundo moderno das possibilidades heterogêneas, mas ainda assim vigiada por uma voz violenta, pois uma voz não destituída de poder. Riobaldo assume o poder, torna-se um dono do poder, mas ele é um patriarca-pactário, isto é, um patriarca sim, mas com uma modalidade moderna de poder que se expressa e se atualiza por meio da voz que emudece o doutor e que não abre mão do controle, uma voz que domina, mas que dissimula seu domínio, como que diluindo-o no espetáculo polifônico das possibilidades. Nesse sentido, assim propomos: Riobaldo é o personagem moderno que durante suas andanças aprende a lógica da *violência sangüinária* e a atualiza em *violência oral*. Sendo assim, por meio de Riobaldo nós saímos do estado arcaico, mas adentramos em um estado moderno muito específico, pois que tem *à testa* um Cerzidor de vontades e opiniões.

Um patriarca-pactário é, portanto, um patriarca-moderno, um ato simbólico criado pelo escritor João Guimarães Rosa durante um momento histórico específico e de fortíssimo processo de modernização ou de assimilação do Brasil aos ditames e passos do moderno sistema-mundial. É com esse ato simbólico que Rosa nos diz que estamos entrando no mundo moderno, mas que estamos arrastando conosco todo um passado arcaico-sanguinário com toda a sua política estruturalmente autoritária e violenta, ainda que dissimulada e diluída por uma lógica discursiva moderna plasmada na forma do monólogo-polifônico. Retomemos, mas

¹²⁶ Benjamin, 1986, p. 160-175.

agora pontuando de forma teoricamente mais precisa: temos uma voz estruturalmente autoritária e violenta (monológica), mas que é ao mesmo tempo dissimulada por sua abertura (polifonia) e por suas estratégias retóricas (astúcias diabólicas): retórica do poder, retórica da inclusividade e retórica da inocência¹²⁷. É como se o *GS:V* nos dissesse que todos nós aceitaremos esse novo líder autoritário, mas desde que ele seja efetivo enquanto polifônico (monologismo, mas com polifonia). Todos nós aceitaremos o mandonismo, mas desde que tenhamos ao menos a sensação de que fazemos parte das decisões efetivas (monologismo, mas com retórica da inclusividade). Todos nós aceitaremos a violência do mundo moderno, mas desde que possamos ignorá-la ou fingir que ela não existe (violência oral, mas com retórica da inocência). E por fim, assim como Antonio Candido se identificou com Riobaldo ao dizer que “todos nós somos Riobaldo” (CANDIDO, 2017, p. 117), todos nós iremos nos identificar com essa nova forma de poder que é violenta e autoritária, mas desde que sejamos devidamente manipulados e ao mesmo tempo diabolicamente tentados a fazer o pacto. Antonio Candido, em *O direito à literatura*, diz o seguinte sobre o mundo moderno, ecoando aqui, notemos, Walter Benjamin: “Todos nós sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização”. (CANDIDO, 2017, p. 172). Profundamente bárbaros, mas ligados ao máximo de civilização. Civilização e barbárie. Arcaicos, mas modernos. Monológicos, mas polifônicos. É aqui que entra um dos aspectos mais importantes da nossa tese assim como da teoria da literatura de Franco Moretti, a saber, a literatura não é simplesmente uma arte que visa expandir a nossa consciência, ampliar os nossos horizontes, romper com os limites da *doxa*, nos conduzir ao estranhamento de tudo o que caiu no hábito do pensamento e no hábito dos atos; a literatura é também um pacto com o sistema social, um meio de nos inculcar os valores de uma época e de nos persuadir, retórica e profundamente, a pactuar com os valores *ideológicos* dessa época. Antonio Candido, como Franco Moretti, também frisa a função de consenso social que a literatura possui ao dizer, no mesmo *O direito à literatura* que “Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles”. (CANDIDO, 2017, p. 177). A fim de fortalecer em cada um a presença e

¹²⁷ As três estratégias retóricas, em seu conjunto, formam o que podemos chamar de *astúcias diabólicas*: uma forma de saber que viabiliza o pacto social do Cerzidor, nosso patriarca-pactário. Por meio das astúcias diabólicas, Riobaldo assume o poder e não é questionado. Essa é a sua maneira de garantir o *seu* pacto com o social. O teatral do mundo: um mandando, os outros felizes e satisfeitos obedecendo.

atuação deles, ou seja, dos seus valores sociais, das suas ideologias sociais. A literatura nos incute então os valores de um tempo, veicula a ideologia de uma época e, como nos diz Moretti, com isso nos ensina a assimilar não só essa época, mas também a sua violência, nos levando assim a nos conformar, ou melhor, a pactuar com ambas.

Com essa noção de literatura como uma arte que viabiliza certo pacto e consenso social, frisemos que não queremos dizer, em momento nenhum, que o *GS:V* não é polifônico, metafísico, híbrido, heterodiscursivo, multígeno, revolucionário, utópico, modernista e de linguagem que rompe com todas as fronteiras convencionais da comunicação corrente, gerando efeitos de estranhamento e nos alocando nas fronteiras do pensamento por meio de um grau zero da escrita, pois sim, o *GS:V* é tudo isso e é apto a desencadear tudo isso, mas ele também não deixa de ser o monólogo de um dono do poder que emudece os seus ouvintes e que nos estimula a nos identificarmos com ele ao ponto de nos tornarmos igualmente *pactários*, ou seja, ao ponto de nos levar a aderir ao regime violento e autoritário dessa fala ou desse monólogo que não é compartilhado com ninguém e, portanto, pode e deve ser chamado de monólogo do poder, apesar de polifônica e retoricamente dissimulado. Riobaldo não é inocente, por isso que ele sabe muito bem que não deve deixar ninguém assumir as rédeas da sua narrativa. Notemos como a citação a seguir é um dos momentos-chave para o flagrarmos em sua plena consciência de mandão que conquistou o poder e que não considera abandoná-lo. A cena ocorre pouco depois do pacto, na casa-grande do patriarca seo Ornelas:

Tal e outras [histórias], contou o seo Ornelas, senhor de prosa muito renovada. Pelo que, por todo o seroar, deixei com ele a mão; ainda que às vezes eu ficasse em dúvida: se competia, sendo eu um Chefe, aturar que um outro fiasse e tecessse, guiando a fala. (ROSA, 2001, p. 476).

Deveria eu, que sou o Chefe, deixar que um outro fie e teça a fala? Que guie o discurso? Riobaldo sabe que não e é por isso que mais nenhum outro personagem guia a fala no *GS:V*, muito menos o doutor emudecido, como sugerem alguns críticos.

Trazendo agora para os termos teóricos da nossa tese, diremos que o que acontece é o seguinte durante o pacto: o personagem moderno, problemático e errático designado como Riobaldo Tatarana, assume a sua identidade arcaica, decidida e definitiva quando se funde com o diabo do mandonismo autoritário, quando se torna, enfim, um dono do poder ou um mandão e se conecta, de forma definitiva, com a lógica política da sua terra. Quando isso se

efetiva, ou seja, quando ele assume as rédeas do poder, ele deixa de ser o jagunço provisório e se torna o mandão definitivo, adquire, portanto, o direito ao autoritarismo e, conseqüentemente, ao mandonismo e ao monologismo, adquirindo assim o poder de fazer a massa do mundo girar (algo que ele percebe como agradável na cena do *Julgamento*) e de movimentar a vontade alheia (algo que percebe na cena dos *Tucanos*). Afinal, o que o pacto faz, antes de tudo, é garantir a Chefia de Riobaldo, garantir-lhe a força e a resolução para assumir o seu cargo junto aos seus como o novo mandão: o Urutu Branco. À parte toda a riqueza alegórica e simbólica e intertextual que a cena do pacto possui e incita, riqueza essa já materializada em um extenso e denso cabedal crítico, um dos poucos fatos concretos e incontestáveis dessa cena é exatamente esse: Riobaldo faz o pacto para se tornar Chefe e se torna Chefe depois do pacto. Nesse sentido, notemos, o jovem Riobaldo Tatarana já é um personagem moderno e seu processo de aprendizado junto aos jagunços é um processo de educação daquilo que há de *arcaico*, *selvagem* e de *diabólico*, tanto na vida quanto no poder. Riobaldo é então um personagem moderno que passa os seus anos de aprendizado (de formação) dentro do banditismo ou, para sermos mais específicos, dentro do sistema-jagunço, onde compreende o que é o sertão. Mas Riobaldo ascende ao poder quando assume a Chefia e quando assume a sua classe social, o seu direito por terras e por poder garantido pelo seu vínculo sanguíneo com o seu pai Selorico Mendes e assegurado pelo reconhecimento dos seus pares jagunços. É por isso que, por um lado, se ignora tanto a violência e os aspectos ideológicos do *GS:V*, e que, por outro lado, valorizam tanto os aspectos metafísicos, utópicos e modernistas dessa obra, pois nosso patriarca-pactário aprendeu, por meio do pacto, que sua classe sanguínea está profundamente vinculada com a terra e que ele pertence a esse mundo patriarcal que é arcaico e selvagem, primevo, mas ele aprende isso justamente quando se cansa de ser um ser provisório (um jagunço errante) e ambiciona se tornar um ser definitivo da terra (um patriarca), ou seja, ele é o personagem moderno que vai fincar raízes no mundo arcaico, aprendendo assim a fazer uso desse mundo e a atualizá-lo. E à semelhança do seu parceiro-pactário Adrian Leverkühn, que compôs a harmônica-polifônica, como analisamos acima, ele também aprendeu a tecer e a fiar, ou melhor, a cerzir os meios certos de movimentar no alheio o poder da sua vontade por vias do seu monólogo-polifônico. Um personagem moderno que assimilou a ideologia moderna das possibilidades, mas que se encerrou no sertão e nos encerrou no seu autoritarismo monológico-polifônico. Portanto, quando Rosenfield diz que Riobaldo deixa de ser, depois do pacto, um qualquer e provisório

para ser alguém mais completo, concordamos com ela, mas precisamos frisar que ser mais completo, aqui, não significa, ao menos não exclusivamente, adentrar uma completude espiritual ou anímica, mas sim uma completude ideológica. Significa se abraçar com a terra como quem se conecta com a sua própria interioridade na feita em que se conecta com a sua ideologia de classe, resumindo: com o seu inconsciente político.

Nesse sentido, o que Ernst Bloch diz sobre o camponês alemão, comparando-o com o alemão urbano, é muito instrutivo e contribui de forma definitiva para o arremate teórico da nossa interpretação do pacto. Através de Ernst Bloch, veremos como Riobaldo se torna cada vez mais consciente de si mesmo, da sua interioridade, do seu inconsciente e do seu poder, na feita em que adere cada vez mais à sua classe social e ao seu universo político efetivo. Daí dizermos que o pacto é um passo antes para dentro do que para frente, mas o dentro aqui, como dizíamos, não é *exclusivo*, mas sim *inclusivo*: Riobaldo não entra no seu inconsciente pessoal, exclusivo, mas sim no seu inconsciente político, inclusivo, pois adentra a sua classe social com o seu respectivo modo de produção. No fundo de si o que ele encontra é a ideologia do mandonismo atrelada ao modo de produção patriarcal, ou seja, ele encontra a força para se tornar o Chefe típico do sertão.

Como dizíamos, no *GS:V* grassa um estado de não-contemporaneidade. Assim define Moretti o conceito de Bloch: “the fact that many individuals, albeit living in the same period, from the cultural or political viewpoint belong to different epochs”. (MORETTI, 1996, p. 41). Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Hermógenes, Ricardão, Diadorim, Assis Wababa, Emilio Vusp, Gurigó, Boromeu, Catrumanos, são Habão, seo Ornelas, Zé Bebelo e Riobaldo, apesar de viverem em um mesmo período e de habitarem um mesmo espaço, do ponto de vista cultural ou político, pertencem a épocas diferentes: “Mas Medeiro Vaz era de uma raça de homem que o senhor mais não vê; eu ainda vi”. (ROSA, 2001, p. 60-61). Quando diante dos trejeitos e manejos dos catrumanos, Riobaldo diz: “Nos tempos antigos, devia de ter sido assim”. (ROSA, 2001, p. 399). Personagens diferentes, tempos diferentes. Mas e quanto a Riobaldo, qual seria o seu tempo? Ou melhor, quais seriam os seus tempos? Bloch diz: “Depending on where someone stands physically, and above all in terms of class, he has his times”. (BLOCH, 1992, p. 97). Ele possui os seus tempos, as suas classes, os seus modos de produção; e podemos acrescentar que Riobaldo possui, mas também é possuído por seus tempos, classes e modos de produção. E nesse novo sentido, Riobaldo é novamente no mínimo três: 1. Um personagem que, por ser filho de Selorico Mendes, faz parte da elite latifundiária do sertão

(um dono do poder); 2. Um personagem que, por ter nascido no sertão, encontra-se vinculado ao mundo rural (um sertanejo); 3. Um personagem que por ter estudos e por ter assimilado a ideologia da abertura das possibilidades, sintonizou-se com o cerne ideológico do mundo moderno (um moderno). Temos, portanto, uma mistura de homem rural (dono do poder e sertanejo) e de homem moderno (escolarizado e problemático) em Riobaldo. Nos voltamos então para Ernst Bloch, pois, apesar das mil e uma diferenças de contextos, acreditamos que o que ele diz é extremamente válido para considerarmos a conexão de Riobaldo com a terra enquanto o poder do mundo rural. Bloch diz que o camponês alemão concentra em si uma temporalidade de campesinato, ou seja, por estar conectado com o mundo rural, ele estaria também conectado com o ciclo da natureza e das estações, assim como portaria em si a semente do modo de produção rural cuja origem histórica remonta a um passado distante: “the peasants have yet another non-contemporaneity, that doggedness in being rooted which comes from the matter they cultivate, which directly sustains and feeds them; they are fixed in the ancient soil and in the cycle of the seasons”. (BLOCH, 1992, p. 100). Estão fixados no solo e no ciclo das estações. É por isso que dizemos que Riobaldo é arcaico e moderno, que há nele um mundo arcaico e um mundo moderno. Para sermos mais precisos: há um trânsito contínuo entre esses mundos em Riobaldo, estando esse trânsito presente no *GS:V* em diversos âmbitos da narrativa, como analisamos acima. Por ser um sertanejo, ele encontra-se conectado com um modo de produção ligado às atividades do campo; por ser moderno, ele encontra-se conectado com certos valores e ideologias atinentes ao mundo moderno. Mas acima de tudo, e agora trazendo para nossos termos formais e teóricos, é a polifonia, o procedimento polifônico, o que de fato conecta Riobaldo com o mundo moderno. Lembrando que estamos seguindo uma teoria sócio-formal, onde determinado contexto histórico fomenta uma forma apta para o engendrar, onde o externo torna-se interno. Sendo assim, é por meio dessa característica formal ou desse procedimento que conseguimos identificar em Riobaldo o DNA ou a marca definitiva de uma modernidade já avançada; de uma modernidade que o conecta com personagens icônicos da modernidade; Riobaldo é problemático e errático, da trupe dos desassossegados; e ao lado disso, inferimos que vai ser por meio do monologismo que o veremos conectado de forma definitiva com o mundo rural, com o mundo sertanejo e pré-moderno, mas já não mais como um mero jagunço provisório, mas antes como um dono do poder, conectado, portanto, com um mundo arcaico e autoritário. Bloch:

Their [peasants] tied existence, the relative ancient form of their conditions of production, of their customs, of their calendar life in the cycle of an unchanged nature, also contradicts urbanization, unites with the reaction which is expert at non-contemporaneity. Even the soberness of the peasants is an anciently mistrustful, not an enlightened one, even their alert sense of ownership (of the soil, of the unmortgaged farm) is even more deeply rooted in things than the capitalist one. Soberness and a sense of ownership and even peasant individualism (ownership as an instrument of freedom, the house as a castle) stem from pre-capitalist times, from conditions of production which had already demanded the sharing out of land when there were as yet no individually managing bourgeois citizens. (BLOCH, 1992, p. 100).

Sua sobriedade e senso de propriedade provém de uma conexão com o solo de tempos pré-capitalistas e, acrescentemos, são o fomento necessário da enformação da sua forma particular de não-contemporaneidade, ou seja, eles habitam o mundo moderno e já capitalista, mas não deixam de carregar consigo este elemento pré-moderno e pré-capitalista que viça no solo ideológico da sua arraigada consciência de classe diretamente proveniente do modo de produção que os sustentam: o rural. É por isso que Riobaldo é tão errático, vagando de bando em bando, considerando a possibilidade de trabalhar para Wababa, Vusp ou mestre Lucas. Sendo um *Bebelo* e depois um *Hermógenes* e depois um *Medeiro*. É por isso que ele desconfia ser um traidor e é por isso que ele se sente tão provisório e tão incomodado com a vida sem sentido dos jagunços. É também por isso que ele desconfia tanto assim de Zé Bebelo, dos seus discursos, das suas intenções: Riobaldo é um homem da terra, um homem do sertão, portanto, só vai encontrar sossego e sair do erro quando abandonar a vida provisória e acatar sua classe. O pacto é consigo mesmo, pois o seu diabo é aquele que habita o seu mundo interior, o seu inferno interior. Não por acaso, quando Riobaldo vê Zé Bebelo pela última vez e eles se despedem, já depois da guerra ter terminado, Zé Bebelo vai para a cidade (ser deputado) e Riobaldo vai para o sertão (ser um mandão latifundiário), pois como os camponeses de Bloch que, econômica e ideologicamente, possuem dentro de si em pleno mundo moderno “an older position” que conserva “a pre-capitalist element” que mantém intacto “a crooked remnant” (BLOCH, 1992, p. 101) de tempos passados, Riobaldo e o sertão conservam dentro do mundo moderno estruturas de um mundo arcaico: como dizíamos, o mundo doma o sertão enquanto o sertão dana o mundo. Em outras palavras, Riobaldo é um personagem moderno conectado com um mundo pré-moderno. Daí ele ser um narrador incontestavelmente polifônico, plural, aberto, de fala tão labiríntica quanto sinuosa, chegando mesmo a ter uma fala doida, como diz

Hansen, mas, e agora estamos em desacordo com Hansen, frisemos que jamais podemos dizer que trata-se de uma fala sem centro, pois o centro é Riobaldo, um cerzidor extremamente habilidoso, dissimulado e persuasivo, um sertanejo que é dono do poder, e acima de tudo um patriarca-pactário.

6.3. As Veredas-Mortas:

A partir do exposto acima, analisemos a cena do pacto nas *Veredas-Mortas*. Mas para tanto, recorreremos primeiro ao *Fausto*, de Goethe. Já no quinto ato do *Fausto II*, na parte *Noite Profunda (Tiefe Nacht)*, temos, entre os versos 11.350 e 11.376, o seguinte:

MEFISTÓFELES E OS TRÊS (embaixo)

Aqui a galope pleno estamos;

Perdão! por bem não o arranjamos.

Batemos rijo e forte à entrada,

Porém, não nos foi facultada;

Batendo, sacudindo em vão,

A rota porta fez-se ao chão;

Ameaçador, soou nosso brado,

Sem que nos fosse ouvido dado.

Isso é, ninguém, é de se ver,

Nos quis ouvir, quis atender;

Mais cerimônia, então, não fiz,

Deles livramos-te num triz.

Não sofreu muito o par vetusto,

Caiu sem vida, já, com o susto.

Um forasteiro, lá pousado,

E que lutar quis, foi prostrado.

Na curta ação da luta brava,

Carvão, que à roda se espalhava,

Palha incendiou. Ardendo vês,

Lá, a fogueira desses três.

FAUSTO

Não me entendeste? Falei alto!

Quis troca, não quis morte e assalto.

O golpe irrefletido e atroz

Amaldiçoo, e todos vós!

CORO

O velho brado repercute:

Rende obediência à força bruta!”. (GOETHE, 2017, 936-941).

Quis troca, não quis morte e assalto. O golpe irrefletido e atroz amaldiçoo, e todos vós!
Em alemão: *Tausch wollt' ich, wollte keinen Raub. Dem unbesonnenen wildem Streich, Ihm*

fluch' ich; teilt es unter euch! O que Fausto quer é *Tausch* (negociar) e não *Raub* (assaltar). O que ele amaldiçoa em Mefistófeles é o *wildem Streich* (o golpe selvagem). Para Franco Moretti, essa é a verdadeira função do pacto com o diabo no *Fausto*: negar a selvageria dos *assaltos* e colocar no lugar disso os *negócios*. Moretti: “Deep down, the true compact is precisely this [...] to keep well separated the heaven of values and the earth of desires — unsullied ends and unscrupulous means”. (MORETTI, 1996, p. 26). São meios inescrupulosos, mas com fins imaculados: digamos que um *troteamento*, mas só se for em *paz*. Portanto, acrescentemos que o que temos na saída dos *assaltos* para os *negócios* é uma saída da *violência sangüinária* (*Blutgewalt*), mas para efetivar uma entrada na *violência oral* (*Stimme Gewalt*). E frisemos a forma como, ao fim, o *Coro* atenta: *Rende obediência à força bruta!* No original: *Gehorche willig der Gewalt!* Portanto, ao fim: renda-se ou ofereça uma obediência voluntária (*willig*) para a violência (*Gewalt*). Novamente, como analisamos acima a partir de Walter Benjamin, a questão do *der Gewalt* ou *a violência*. E notemos que se o pacto no *Fausto* for um pacto com a modernidade, como atestam Marshall Berman e Franco Moretti, então entrar no mundo moderno implica em assumir uma nova forma de violência, uma violência não desbragada, não sangüinária, mas ainda assim, como nos diz Benjamin, existente. E para desfrutar das benesses desse tipo de violência é necessário que alguém fique à distância, que alguém não suje as suas mãos, alguém que consiga manter devidamente separados os valores divinos dos desejos terrenos, os fins imaculados dos meios inescrupulosos, as aspirações éticas das ações violentas, a utopia dos valores puros e imaculados da ideologia dos interesses terrenos e imediatos. Segundo Moretti, esse alguém, na épica moderna de Goethe, é o personagem Fausto, um tipo que é passivo e observador, cravado de conflitos e de dúvidas, mas ainda assim guiado pelo diabo. Agora, se alguém em um mundo moderno não precisa sujar as mãos, podemos deduzir que um outro precisa sujá-las no seu lugar. E se realmente o *Fausto* trata da época do capitalismo primário onde o capital fluía junto com o sangue, Moretti complementa e arremata: “Quite true, and Mephistopheles is there to take upon himself the curse of that blood”. (MORETTI, 1996, p. 26). Como podemos perceber na cena acima, Fausto observa e amaldiçoa a violência que foi realizada por seu companheiro dos infernos, no entanto, o amaldiçoar não apaga o gesto violento e sanguinário que, ao fim, o beneficiou. Um nega, enquanto o outro executa. Um vira o rosto, enquanto o outro vai lá e faz. Um observa à distância, enquanto outro vai lá e suja as suas mãos. Quando esse um chega na cena, recrimina o outro, mas só verbalmente. E desse

jeito mantemos tudo bem dividido, podendo então o *um* ser visto como bom e justo enquanto o *outro* como o violento. E logo após o pacto, como analisaremos mais à frente, Riobaldo vai fazer exatamente a mesma coisa, pois ele vai negar e viabilizar a violência, vai suavizar e veicular o mal, e por fim, vai pactuar e negar o pacto. É nesse sentido que a violência do mundo moderno aparece tanto em *Fausto* quanto no *GS:V*, existente sim, mas sempre sob uma capa discursiva engendrada pela retórica da inocência, sempre com essa pátina que consegue separar os fins imaculados dos meios inescrupulosos, a pacificidade pura do tiroteio sangüinário. Mas se aqui *Fausto* e *GS:V* coincidem, ou seja, se no caso de ambos o que temos é o advento de um mundo moderno junto com o advento de uma nova forma de violência, por outro lado, e isso é fundamental para a nossa tese, o pacto de Riobaldo é *muito* diferente do pacto de Fausto. E isso não só muda tudo como também atesta a originalidade do *GS:V* dentro do quadro da épica moderna e, mesmo, dentro do quadro dos personagens-pactários, como explicaremos a seguir.

Iniciemos: logo após sair da *Casa dos Tucanos*, Riobaldo, assaltado por dúvidas relativas à sua identidade em relação aos outros, se faz uma pergunta muito significativa: “O que é que uma pessoa é, assim por detrás dos buracos dos ouvidos e dos olhos?”. (ROSA, 2001, p. 373). Remordido por essas e outras questões, Riobaldo caminha com os demais no rumo do erro. Eles vão se perder no sertão, caminhar a esmo, até que, enfim, vão se encontrar com o povo do Sucruíú, depois com os Catrumanos e, por fim, com o sêo Habão, ao que tudo indica o responsável por manter aquele povo inteiro naquela inteirada miséria. Riobaldo se indigna com tal condição “aí foi que eu pensei o inferno feio deste mundo”. (ROSA, 2001, p. 406). Mas pouco depois, Riobaldo já está se valendo frente o sêo Habão, se apresentando como possuidor de terras, algo que ele faz logo depois de perceber que, até então, tem agido como se fosse só um mero jagunço atirador, cachorrando pelo sertão. Essa vida e sina provisórias o incomodam profundamente, pois sente ter vivido “Só a continuação de airagem, trastêjo, trançar o vazio”. (ROSA, 2001, p. 420). Riobaldo sente que viveu uma vida errática, que ficou flutuando sobre o vazio. Diante disso, se pergunta: “De que é que adiantava, se não, estatuto de jagunço?”. (ROSA, 2001, p. 420). Ele questiona, portanto, não só a sua vida, o seu passado e presente até então, mas também a própria lógica jagunça. Ao se questionar sobre isso, Riobaldo vai perquirindo cada vez mais o sertão e o seu eu, ele vai cada vez mais descobrindo *o que é que ele é, por detrás dos buracos dos ouvidos e dos olhos*. Vai perquirindo então o seu eu profundo, o seu eu à espreita de si mesmo.

Ler a cena do pacto como uma tomada de consciência frente aos miseráveis lontões (Catrumanos e Sucruianos), frente aos mandões do sertão (como são Habão) e frente aos seus próximos (os jagunços, tantos os líderes quanto os mandados), nos parece ser a rota interpretativa mais segura para uma compreensão da cena do pacto como um *pacto consigo*, com os interiores de si, com as suas raízes ideológicas, ainda que estas sejam diabólicas. Antes dessa parte da narrativa começar, Riobaldo já avisa ao doutor emudecido: “está chegando a hora d’eu ter que lhe contar as coisas muito estranhas”. (ROSA, 2001, p. 397). E é aqui que entra a parte da complexidade dessa cena sobre a qual queremos nos debruçar e indagar. Por que um pacto consigo seria algo assim tão *estranho*? Por que ao fazer um pacto consigo, optar por o mediar através da figura do próprio Diabo? O problema para Riobaldo, ao menos para o Tatarana, é que ele ainda não sabe quem ele é. No entanto, notemos, ele sabe que está a caminho de ser: “Com Zé Bebelo da minha mão direita, e Diadorim da minha banda esquerda: mas, eu, o que é que eu era? Eu ainda não era ainda”. (ROSA, 2001, p. 407). Como dizíamos, Riobaldo aprendeu a mexer com a massa do mundo na cena do *Julgamento*; depois encontrou a *Otácia na Alpendrada* e desejou o buritizal em dote; depois assumiu para si que iria, no momento certo, conforme o seu sistema nesses casos, assumir a Chefia desbancando o Zé Bebelo, algo que ele decidiu, justa e alegoricamente, na casa-grande (a *Casa*) abandonada, na cena dos *Tucanos*, onde ele percebe certo bambear e tremeluzir: “Pois Zé Bebelo, que sempre se suprira certo de si, tendo tudo por seguro, agora bambeava. Eu comecei a tremeluzir em mim”. (ROSA, 2001, p. 416). Eu comecei a tremeluzir em mim. Zé Bebelo bambeia, Riobaldo vai e se acende, coloca em vibração sua luz interior. E é então que ele avista pela primeira vez o sítio onde o pacto vai se efetivar, as *Veredas Mortas*, notemos o que ele diz para si:

E ali, redizendo o que foi meu primeiro pressentimento, eu ponho: que era por minha sina o lugar demarcado, começo de um grande penar em grandes pecados terríveis. Ali eu não devia nunca de me ter vindo; lá eu não devia de ter ficado. Foi o que assim de leve eu mesmo me disse, no avistar o redondo daquilo, e a velhice da casa [...] Só esta coisa o senhor guarde: meia-légua dali, um outro corgo-vereda, parado, sua água sem-cor por sobre de barro preto. Essas veredas eram duas, uma perto da outra; e logo depois, alargadas, formavam um tristonho brejão, tão fechado de moitas de plantas, tão apodrecido que em escuro: marimbus que não davam salvação. Elas tinham um nome conjunto — que eram as Veredas-Mortas. (ROSA, 2001, p. 417).

Elas tinham um nome conjunto, que eram: as *Veredas-Mortas*. *Eu* ponho; o que foi o *meu* primeiro pressentimento; que era por *minha* sina; ali *eu* não devia nunca de *me* ter vindo; lá *eu* não devia; foi assim que de leve *eu mesmo me* disse. Eu; meu; minha; eu; me ter vindo; eu; eu mesmo me disse. Como podemos perceber, as recorrências dos pronomes pessoais são tão constantes que chegam a criar construções frasais em *zigue-zague*, onde o eu volta a si repetidas vezes: *eu não devia nunca de me ter vindo*. Nesse sentido, é válido o contraste com Rosenfield, pois para ela a utilização do verbo *ser* assim como a reincidência em *zigue-zague* dos pronomes pessoais colocam o *eu* de Riobaldo “numa zona sísmica” (ROSENFELD, 2006, p. 241), o que concordamos, no entanto, para Rosenfield esse estado de subjetividade sísmica dura, possui duração, se estende pela obra inteira e é o constituinte efetivo da identidade de Riobaldo, alçando-o assim ao patamar de um ser que se encontra “nas antípodas do ser ideal e transcendente do conhecimento filosófico e do pensamento racional”. (ROSENFELD, 2006, p. 243). Portanto, para Rosenfield, é como se a dúvida a respeito de si colocasse Riobaldo em um status identitário aquém ou além dos parâmetros do conhecimento filosófico transcendente ou do pensamento racional, ou seja, Riobaldo não teria um eu definitivo, não seria uma identidade concreta e finita, com contornos bem delimitados, mas sim um eu sísmico, em constante movimento. O contraste interpretativo que propomos é dizer que Riobaldo faz uso da *linguagem doida e sem centro* (mas aparente) para alocar o seu eu em um solo (discursivo) sísmico e com isso tensionar a sua identidade, mantendo-a sempre em suspenso diante do doutor emudecido, mas *ao mesmo tempo* ele efetiva as suas escolhas, assume uma identidade, torna-se sim *o Chefe*, ascende sim ao patamar de um dono do poder. Notemos que, já mais à frente, Riobaldo diz: “Aí mire e veja: as *Veredas Mortas*... Ali eu tive limite certo”. (ROSA, 2001, p. 418). Ali ganhei, portanto, meus contornos, alcancei certo limite. E logo depois de adoecer, pegando um andaço de defluxo, como praticamente todos os demais jagunços do seu bando, Riobaldo diz:

Nessas horas da noite, em que eu restava acordado, minha cabeça estava cheia de idéias. Eu pensava, como pensava, como o quem-quem remexe no esterco das vacas. Tudo o que me vinha, era só entreter um planejado. Feito num traslo copiado de sonho, eu preparava os distritos daquilo, que, no começo achei que era fantasia; mas que, com o seguido dos dias, se encorpava, e ia tomando conta do meu juízo: aquele projeto queria ser e ação! (ROSA, 2001, p. 418).

Eu preparava os distritos daquilo, que no começo achei que era fantasia. Riobaldo está matutando o pacto, está planejando ir ali, no meio das Veredas Mortas, chamar o *Cujo* e selar o pacto. Ele diz para si que ele ia tomando conta do seu juízo e realizando que aquele seu projeto queria então ser e ação, queria efetivar-se. E seu matutar já o acompanha a algum tempo: “A maneira que quase sem saber o que eu estava fazendo e querendo. De em desde muito tempo. Custoso pior não sendo, no arrevesso”. (ROSA, 2001, p. 419). *No arrevesso*, nos seu interiores, nos seus avessos, é ali que se processa o desejo de ser e de agir, de assumir o domínio de si. Ele então, já incapaz de romper a cadeia do seu matutar, se decide: “[Eu] Não quebrava o jejum do demo. No que eu confiei que estava pronto para ir avante: no que eram obras de chão e escuridão”. (ROSA, 2001, p. 419). *Chão e escuridão*, a terra e os escuros de si, uma confluência de solo e de mergulho na dimensão desconhecida ou até então ignorada do seu eu. E conforme vai adquirindo a consciência de si e de seu lugar no sertão, Riobaldo vai adquirindo, ao mesmo tempo, o poder de pensar e de pensar com poder, vai se autorizando a ter autoridade: “Aí, para mim — que não tenho rebuço em declarar isto ao senhor — parecia que era só eu quem tinha responsabilidade séria neste mundo; confiança eu mais não depositava, em ninguém”. (ROSA, 2001, p. 423). Confiança eu mais não depositava, em ninguém, mas somente, podemos acrescentar: em mim mesmo. E se “o Hermógenes era positivo pactário”. (ROSA, 2001, p. 424), se “Pactário ele era, se avezando por cima de todos”. (ROSA, 2001, p. 425), então Riobaldo também seria pactário e como uma ave voaria por cima de todos “Assim eu discerni, sorrateiro, muito estudantemente”. (ROSA, 2001, p. 425). O que Riobaldo decide é por ir nas *Veredas-Mortas*, afinal: “Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos”. (ROSA, 2001, p. 435). E então ele dá o primeiro passo, se decide enfim. Notemos, novamente, a recorrência das referências a si próprio:

Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que outro queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa? Tudo era para sobrosso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. E por isso eu não tinha licença de não me ser, não tinha os descansos do ar. A minha idéia não fraquejasse. Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era — ficar sendo! (ROSA, 2001, p. 437).

Acho que eu não queria mesmo nada, de tanto que eu queria tudo: eu queria era ficar sendo! Eis a razão para lermos o pacto com o Diabo como um pacto consigo, como um assumir a si próprio, assumir a sua identidade interior, mas notemos que sempre de forma ambígua e imprecisa, ou melhor, sempre com uma *linguagem sísmica* (não é ser, mas *ficar sendo*); apesar das suas escolhas serem efetivas, ou seja, apesar de ter optado pelo pacto e de o ter encenado de maneira a transformar a sua identidade ao ponto de poder mudar de nome e de ascender enfim ao patamar de dono do poder, ainda assim a cena do pacto encontra-se aberta e imprecisa, plural e sísmica. Mas nossa tese é de que o Lúcifer de Riobaldo é a luz dos seus infernos, é aquilo que tremeluz dentro de si, que provém dos seus avessos, seja Riobaldo totalmente consciente disso ou não. É por isso que durante o pacto ele diz “Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu”. (ROSA, 2001, p. 438). E diz também “O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia”. (ROSA, 2001, p. 437). Eu queria o que era meu, mas que desconhecido era. Eu estava bêbado de meu e eu somente queria era — ficar sendo!

O Diabo viabiliza o encontro de Riobaldo consigo mesmo, mas para encontrar a si mesmo e ascender ao poder, para recorrer ao demônio dos seus infernos, aos interiores de si próprio, ele precisa encenar o pacto. É aqui que entra a dificuldade da cena, mas também a sua riqueza. Pois Riobaldo, eis nossa hipótese: precisa descer para dentro de si, como quem pega uma escada espiralada para o seu inconsciente político assumindo seu compromisso ideológico com a classe dos mandões e com o autoritarismo estrutural, mas ao mesmo tempo ele precisa se dissuadir e nos dissuadir dessa escolha, afinal, os seus meios serão os mais inescrupulosos possíveis, pautados em tiroteios e viabilizados pelo pacto com o próprio Demo, o que o aproxima, frisemos, do seu maior e mais terrível inimigo, o Hermógenes, no entanto, ainda que pactário, os seus fins inescrupulosos precisam, ao menos, soar imaculados, ou melhor, a contradição ou dubiedade ou ambiguidade entre o que ele diz e o que ele faz precisa manter uma distância segura, uma afastada da outra, conservando no seu entre-espço uma zona sísmica e imprecisa, uma fonte fértil para as dúvidas e a proliferação das possibilidades em abertura. Portanto, ao fim, o Urutu Branco pactua com o Demo, mas é para livrar o sertão dos *Judas*, ou melhor, e assim acentuamos a dubiedade que queremos frisar, livrar o sertão do Hermógenes, da *Blutgewalt*, do *pactário*. Mas colocando o que no lugar do pactário-Hermógenes? Colocando o que no lugar da selvageria e da violência sangüinária?

Apenas um novo pactário: Rio, Baldo. Grandiosidade e fluxo de um lado, mas do outro um nada, algo baldado. Nesse sentido sócio-político, que não visa apagar ou inviabilizar as demais perspectivas, mas sim colocar-se ao lado delas, ou melhor, à espreita delas, Riobaldo pode ser interpretado como um dono do poder que faz uso das suas habilidades narrativas, construindo assim uma trama épica a respeito do seu passado (como é comum entre patriarcas), mas, por outro lado, ele não deixa de ser só mais um mandão, ainda que de fala polpuda ou escrita modernista. Mas retomemos a análise da cena, atentos agora já não somente para o eu sísmico de Riobaldo, mas também para o seu eu profundo:

A pé firmado. Eu esperava, eh! De dentro do resumo, e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego de fôlego — da mais-força, de maior-coragem. A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente. (ROSA, 2001, p. 437-8).

De setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente. Como dizíamos, o pacto com o Diabo no *GS:V* é o contrário do pacto no *Fausto*, ao menos o contrário da interpretação defendida por Berman e Moretti, lembrando, a de que o pacto é com o diabo da modernidade. Segundo Franco Moretti, Mefistófeles leva Fausto para conhecer o mundo, para divisar os potencialmente infindos horizontes de um sistema-mundial então em ascensão¹²⁸. Nesse sentido, Fausto é um personagem moderno que encontra um personagem épico que lhe permite desfrutar da grandiosidade do mundo, da sua pluralidade e heterogeneidade, da sua riqueza e abundância de experiências possíveis. Riobaldo, por outro lado, é também um personagem moderno que encontra um personagem épico, Diadorim, que o leva já não para o mundo, mas para um mundo no seu paroxismo, um mundo em guerra, um mundo enquanto sertão; o leva, enfim, para um grande sertão. Ali, junto a Diadorim e aos jagunços, Riobaldo vai atravessar o maior rio de todos, travar batalhas épicas, atravessar um deserto infernal, enfrentar o Capeta e pactuar com o diabo que habita os seus avessos. Riobaldo vai fazer o

¹²⁸ A seguir, citamos um dos momentos em que Franco Moretti dá destaque para o papel de Mefistófeles enquanto o condutor de Fausto ou aquele que age no seu lugar: “When Faust is ready to act, in other words, Mephistopheles is very little use. To be sure [na cena da sedução de Margarida], he [Mephistopheles] collects a few jewels and helps Faust to fence: but it is not he who drives the action forward, and Part One could easily do without him. Part One: the ‘tragic’ part. But not Part Two — the ‘epic’ part — in which Mephistopheles moves decidedly to the foreground: he invents paper money, sets the Empire on fire, brings the legends of antiquity back to life, fights a civil war, constructs Holland, flies from one witches’ sabbath to another...”. (MORETTI, 1996, p. 18).

pacto “conforme a ciência da noite”. (ROSA, 2001, p. 438). Conforme, portanto, com a ciência dos desconhecidos escuros do eu e da vida; nos escuros, nos noturnos. Ele clama então, em desespero, pela luz do próprio Demônio: “— ‘Lúcifer! Lúcifer!...’ - aí eu bramei, desengulindo”. (ROSA, 2001, p. 438). E logo depois disso, repete o seu bramado e, enfim, efetiva o pacto plasmado em uma frase ambígua e complexa, ou melhor, cuidadosamente sinuosa como tudo no *GS:V*:

— “Lúcifer! Satanaz!...” - Só outro silêncio. O senhor sabe o que silêncio é? É a gente mesmo, demais.

— “Eu, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos! (ROSA, 2001, p. 438).

Eu, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos! Duas frases aparentemente simples, mas que, dentro do contexto do *GS:V*, mobilizam dois campos semânticos extremamente complexos, o que as torna, no mínimo, embaraçosas. Em cada frase, dois termos que, graças à vírgula que os separa e distingue, podem ser lidos como distintos ou complementares. Se distintos, temos: 1. Eu e Lúcifer; o Satanaz e os meus Infernos; Se complementares, teremos: 2. Eu sou Lúcifer; O Satanaz dos meus Infernos. A frase é ambígua e, aparentemente, não nos permite inferir nada além da sua ambiguidade, no entanto, quando encaramos Riobaldo como um narrador persuasivo, a ambiguidade da frase adquire uma função: a dissimulação da sua escolha. Nesse sentido, ele faz o pacto consigo, mas ao mesmo tempo deixa em suspenso esse ato, o coloca em dúvida, o deixa impreciso, como se fosse uma fantasia ou mesmo um delírio de um febril. Mas independentemente da sua imprecisão e ambiguidade, a cena do pacto efetiva, como dizíamos, algo: a passagem de Riobaldo para o poder. O pacto é um pacto consigo e com a sua classe, com os seus interiores. E como esperamos ter comprovado ligeiramente acima, a cena do pacto frisa a dimensão pessoal do mundo de Riobaldo, o seu ter enfim consciência de si próprio, o seu se conectar consigo. E afinal, seguindo a lógica dos nossos argumentos, será exatamente nesse momento que Riobaldo vai deixar de ser provisório e se tornar definitivo, ou seja, vai deixar de vagar erratically e escolher algo para si, adquirir seus contornos, seus limites. É então que ele deixa de ser Tatarana e se torna Urutu Branco, mas isso vai acontecer na feita em que ele diz para si mesmo: *eu sou Lúcifer, o Satanaz dos meus Infernos!* Ou seja, eu sou o portador da luz dos meus infernos! O pacto consigo está feito, pauteado. E então Riobaldo diz:

Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades-de-pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (ROSA, 2001, p. 438).

Essas coisas cabem é no brilho da noite. Para Rosenfield, na cena do pacto temos elementos textuais com “conotações francamente eróticas”. (ROSENFELD, 2006, p. 246) que estão simbolicamente disseminadas por todo o texto. Sendo que nessa cena, para Rosenfield, Riobaldo entraria em sintonia com “a dimensão assaz arcaica dos antigos demônios” (ROSENFELD, 2006, p. 247), sendo demônios aqui “no sentido de *daimones*, isto é, de forças cósmicas, energias naturais”. (ROSENFELD, 2006, p. 247). Portanto, para Rosenfield, o pacto de Riobaldo está antes no campo da “força cósmica, energia indeterminada anterior a qualquer dimensão ética”. (ROSENFELD, 2006, p. 248). Frisemos, um pacto com as energias cósmicas anteriores a qualquer *dimensão ética*. Lembremos que, justamente a cena do pacto, ao lado da travessia do *Liso do Sussuarão*, são as cenas mais exploradas pela recepção metafísica do *GS:V*. E não é por acaso, pois as duas cenas apelam para a dimensão épica do *GS:V* e inclusive interagem com toda uma tradição de narrativas épicas e de épicas modernas, onde temos sempre um espaço vastíssimo que deve ser atravessado pelos personagens e uma descida ao inferno ou para algum espaço incomum, fora dos espaços convencionais, como as *Veredas-Mortas* que depois desaparecem, como o *Inferno* na *Odisseia* ou a *meia-noite* no *Moby Dick*. É por isso que o diabo que Riobaldo encontra, na leitura de Rosenfield, nem é o Cão, mas sim a pureza das forças cósmicas da natureza, uma vez que tais *topos* literários evocam todos estes possíveis. E é um fato contundente que tudo o que acontece logo depois do pacto nos conduz, sistematicamente, para uma zona semântica carregada de elementos e de gestos simbólicos nos quais o pacto com o diabo parece mesmo ser um pacto com a natureza ou com as forças cósmicas. Rosenfield nos diz:

O pacto de Riobaldo é com a vida — ele invoca as figuras de Eros, a força feminina da água e da terra, a luminosidade “lúbrica”, “púrpura” e “amorosa” de Lúcifer que se encontram anagramaticamente disseminadas no texto. (ROSENFELD, 2006, p. 246).

Um pacto com a vida, com Eros, com a força feminina da água e da terra, com a luminosidade amorosa de Lúcifer, e, por fim, ela diz que tal pacto encontra-se disseminado em todo o texto. Sim, realmente se encontra disseminado em todo o texto e realmente é algo que, se seguirmos o caminho presente no *GS:V* e seguido por Rosenfield, vai nos conduzir a acreditar ser um pacto que antecede qualquer instância ética, como se estivesse acima de implicações sociais, históricas e políticas. Um pacto puro, cósmico, sem as influências terrenas de um mundo social e ideologicamente configurado. E Rosenfield está certíssima, no entanto, e aqui mora o problema, Willi Bolle, que diz o contrário, também está. Mas como é possível que esses dois argumentos contrários e mutuamente excludentes possam estar corretos? Resumindo: isso é possível porque Rosenfield considera somente a dimensão épica do pacto, enquanto Bolle considera sua dimensão moderna. Rosenfield embarca na grandiosidade épica do pacto e segue esse rastro nas cenas seguintes ao pacto, enquanto que Bolle frisa a dimensão moderna do pacto. Para Bolle, a cena do pacto é o momento em que são exploradas “todas as dimensões do narrador luciférico e da função diabólica da linguagem”. (BOLLE, 2004, p. 194). Ou seja, o pacto é uma encenação que dissimula a sua dimensão social e política, ocultando, diabolicamente, os interesses políticos de Riobaldo. Bolle diz: “O pacto é a base para uma prática de linguagem de forjar ‘as formas do falso’, uma retórica do faz-de-conta que se apodera do espaço público”. (BOLLE, 2004, p. 190). Portanto, por meio do pacto Riobaldo forja a sua retórica de faz-de-conta, forja as formas do falso e instaura uma forma de poder moderna e dissimulada que faz uso da linguagem para justificar e abrandar a presença do poder. E com tudo isso, abrandar também o sentimento de culpa de Riobaldo:

Em vez de ser somente um motivo de culpa, o fato de ter recorrido ao pacto com o Diabo serve para Riobaldo também como argumento para relativizar essa culpa. 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).

Riobaldo usa o pacto para relativizar a sua culpa, transferindo-a para o imaginário popular. Nesse sentido, o pacto serve a Riobaldo, está à serviço da instauração dissimulada e abrandada do seu poder e, ainda por cima, é algo que o livra da culpa pelos seus atos. Eis então a nossa hipótese sobre o pacto, pois, de acordo com a nossa interpretação, o pacto com

o diabo é a maior peça da retórica da inocência em todo o GS:V. Um jagunço-pactário é deposto e no lugar dele entra um patriarca-pactário, um fazendeiro, um latifundiário que é um mandão, um dono do poder, mas que, no entanto, dissimula a presença do seu poder. Um autoritário sim, mas modernamente dissimulado. Uma narrativa polifônica, mas com uma voz monológica. Um grande sertão, mas narrado por uma única voz. Matéria vertente de um lado e retórica do poder do outro. Como Willi Bolle diz: “o protagonista-narrador de *Grande Sertão: Veredas* tem um *status* social e uma experiência de vida que lhe conferem autoridade”. (BOLLE, 2004, p. 186). E nesse sentido, podemos inferir que o pacto é o momento em que Riobaldo aceita e acata o seu *status* social, com o poder e a autoridade que constituem o mesmo, mas ele faz isso utilizando-se de suas estratégias retóricas para se impor como o novo líder e nos induzir a aceitá-lo, nos induzir a pactuar com ele e acatar a nova modalidade de poder que se instaura. Bolle:

Com efeito, trata-se do discurso de um dono do poder diante de um imaginário tribunal da história constituído pela classe dos letrados representada pelo doutor da cidade. O objetivo do agente do poder é que, no fim, ele seja absolvido — pelo interlocutor e pelo leitor [...] A estratégia discursiva fundamental de Riobaldo consiste em constituir-se diante do interlocutor como um narrador digno de confiança. Existe um tipo de retórica que privilegia a construção da credibilidade em detrimento da busca da verdade. Essa retórica é definida por Quintiliano como arte da persuasão (*vis persuadendi*) e mesmo como arte de enganar (*ars fallendi*). (BOLLE, 2004, p. 184).

A arte de persuadir e a arte de enganar, utilizadas para convencer os seus ouvintes. Como já dizia Maquiavel, um dos pais do mundo moderno, para um príncipe manter o seu poder ele precisa ter credibilidade e saber construir a mesma, ainda que para tanto tenha que mentir ou aprender a não ser bom¹²⁹. Inclusive, logo após o pacto, não só a dimensão cósmica da vida é ressaltada, mas também a capacidade de falar e de narrar de Riobaldo que, inclusive, é percebida, com certo espanto, por outros jagunços: “Uai, tão falante, Tatarana? Quem te veja...”. (ROSA, 2001, p. 441). E os seus três embates seguintes, acima citados, nos quais ele havia se proposto a matar o primeiro que visse na sua frente, são resolvidos não por meio da

¹²⁹ Um dos trechos onde Maquiavel dá destaque para a importância desta questão: “Muitos imaginaram repúblicas e principados que jamais se viu ou conheceu existirem de verdade. Porque é tanta a distância de como se vive a como se deveria viver, que aquele que deixa o que se faz por aquilo que se deveria fazer mais depressa aprende a ruína do que a sua preservação: porque um homem que em todos os aspectos queira fazer profissão de bom tem de se arruinar entre tantos que não são bons. Donde é necessário, querendo-se um príncipe manter, aprender a ser não bom e usá-lo e não o usar consoante a necessidade”. (MAQUIAVEL, 2017, p. 183).

morte, mas sim por meio da palavra. Ou seja, Riobaldo não se aproveita da filha de seo Ornelas, não mata o nhô Constâncio Alves e nem o homem montado no seu cavalo ou sua cachorrinha, mas resolve tais embates por meio da palavra, literalmente enrolando a si próprio e os demais jagunços para com isso não ter que matar ninguém. Ele não atua, mas manipula. Sobre sua capacidade de falar, acentuada logo após o pacto, Riobaldo diz:

Eu estava, com efeito, relatando mediante certos floreados umas passagens de meus tempos, e depois descrevendo, por diversão, os benefícios que os grados do Governo podiam desempenhar, remediando o sertão do desdeixo. E, nesse falar, eu repetia os ditos vezeiros de Zé Bebelo em tantos discursos. Mas, o que eu pelejava era para afetar, por imitação de troça, os sestros de Zé Bebelo. E eles, os companheiros, não me entendiam. Tanto, que foi só entenderem, e logo pegaram a rir. Aí riam, de miséria melhorada. (ROSA, 2001, p. 441).

Relatando mediante certos floreados. E, inclusive, o seu relatar já tem um propósito: enfraquecer o valor de chefia depositado em Zé Bebelo para com isso ir, aos poucos, pavimentando o seu futuro espaço como líder. Pouco depois, Riobaldo será reconhecido por sêo Habão, pelos cavalos e terá coragem de enfrentar e desafiar todos os demais jagunços a fim de com isso garantir a sua chefia: “O medo nenhum: eu estava forro, glorial, assegurado; quem ia conseguir audácias para atirar em mim?”. (ROSA, 2001, p. 448). Imbuído do seu novo poder de autoridade, Riobaldo reconhece a mudança profunda que ocorreu na sua vida, olhando para o seu passado, quando era o Tatarana, como um passado no qual ele estava preso e vivendo como um provisório; e por outro lado, agora — pós-pacto — ele está vendo o seu presente como um momento de liberdade: “Fui cativo, para ser solto?”. (ROSA, 2001, p. 451). É então que sua Chefia se instaura e ele passa a ser o Urutu Branco, indaga quem será o Chefe: “Ah, agora quem aqui é que é o Chefe?”. (ROSA, 2001, p. 451). E praticamente todos os jagunços presentes reconhecem a sua *bizarria* e o seu direito à Chefia: “O Chefe era eu mesmo! Olharam para mim”. (ROSA, 2001, p. 452). Com isso concluímos nossa análise dessa parte da cena do pacto, nos atendo não nos aspectos semânticos analisados por Rosenfield, que frisam, corretamente, a dimensão cósmica do pacto, mas sim colocando essa dimensão cósmica como um dos aspectos do pacto que cobrem e obscurecem um outro aspecto do pacto, justamente aquilo que Rosenfield ignora por interpretar Riobaldo como um personagem cuja fala sísmica se encontra aquém das questões morais e éticas e mesmo além das categorias filosóficas e científicas quando estas postulam um sujeito de contornos

definidos. Para Rosenfield, como dizíamos, o eu sísmico está fora dessas categorias, mas na perspectiva que estamos explorando ele não só se encontra dentro como desenvolveu um meio diabólico de dissimular a sua presença. E é isso que significa dizer que Riobaldo fez um pacto com o seu inconsciente político, pois ele aderiu às raízes ideológicas do autoritarismo estrutural, uma *longue durée* histórica que fomenta a classe dos donos do poder, sejam esses mandões, coronéis, patriarcas ou, como é o caso *literário* de Riobaldo, um *patriarca-pactário*, ato simbólico de Guimarães Rosa que com isso responde a uma contradição histórica: a da modernização acelerada de uma área semiperiférica do moderno sistema-mundial. Riobaldo diz, refletindo sobre si após o pacto e nos permitindo, com o seu dito, encerrar esta tese: “O rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer é chegar a ser mais grosso, mais fundo”. (ROSA, 2001, p. 450).

Bibliografia

ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da Linguagem no grande sertão: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1977.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado.** Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **O roteiro de deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa.** São Paulo: Mandarim, 1996.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **Guimarães Rosa: diplomata.** Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1987.

ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa.** São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, 1994.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo.** São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário.** São Paulo: Editora 34, 2019.

BARROSO, Gustavo. **Heroes e bandidos: os cangaceiros de nordeste.** São Paulo: Alves, 1917.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa.** Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

BARTHES, Roland. **S / Z.** Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa.** São Paulo: Hedra, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos.** São Paulo: Cultrix; USP, 1986.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3: a ausência de livro**. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLOCH, Ernst. **Heritage of our times**. USA: University of California, 1990.
- BOLLE, Willi. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- BOOTH, Wayne. **The rhetoric of fiction**. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1983.
- BRAUDEL, Fernand. **The Mediterranean and the Mediterranean world in the age of Philip II**. 1999.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa: coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- DANIEL, Mary L. **João Guimarães Rosa: a travessia literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: E. 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do Subsolo**. São Paulo: Editora 34.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa fronteiras, margens, passagens**. São Paulo: Ateliê, 2004.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Globo, 2012.
- FINAZZI-AGRO, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2004.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2006.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. São Paulo: É Realizações, 2013.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GARBUGLIO, Carlos. **O mundo movente de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1972.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia**. São Paulo: editora 34, 2016.
- GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HANSEN, João Adolfo. **o O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Martin Claret, 2007a.
- HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Martin Claret, 2007b.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura, vol. 1**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura, vol. 2**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- JAMES, Henry. **A arte do romance: antologia de prefácios**. São Paulo: Globo, 2003.
- JAMESON, Fredric. **The political unconscious**. USA: Routledge Classics, 2002.
- JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas: ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- LUKÁCS, Georg. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MANN, Thomas. **Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. **A dupla noite das tília**s: história e natureza no *Fausto* de Goethe. São Paulo: Editora 34, 2019.
- MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MENDELSON, Edward. **Encyclopedic narratives: from Dante to Pynchon**. In: Modern Language Notes 91 (1976), p. 1268.
- MORETTI, Franco. **Modern Epic**. USA: Verso, 1996.
- MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**: ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MORETTI, Franco. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.
- MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa**: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PENNA, Cornélio. **A menina morta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- PEREIRA, Dalila L. **Duas epopeias das américas**: Moby Dick e Grande Sertão: Veredas (ou o problema do mal). Porto: Lello, 1974.
- PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PROENÇA, Cavalcanti. **Trilhas no Grande Sertão**. Os cadernos de cultura, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.
- RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.
- REGO, José Lins do. **Fogo morto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- RONCARI, Luiz. **O tribunal do sertão**. Teresa: Revista de literatura brasileira (São Paulo), nº 2, pp. 216-248.

- RONCARI, Luiz. **Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. Ed. comemorativa, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSENFELD, Kathrin Holzmeyer. **Desenveredando Rosa**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- SANTOS, Milton. **O espaço dividido**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.
- SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da ferocidade**. Pernambuco: CEPE Editora, 2017.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- SOBRINHO, João Batista Santiago. **Mundanos fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche**. Belo Horizonte: Crisálida/CEFET, 2011.
- SOETHE, Paulo Astor. **Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande Sertão: Veredas**.
- STARLING, Heloisa. **Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção no Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- UTÉZA, Francis. **JGR: Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: Edusp, 1994.
- VIEGAS, Sônia Maria Andrade. **A vereda trágica do “Grande Sertão: Veredas”**. São Paulo: Loyola, 1985.
- WALLERSTEIN, Immanuel. **The modern world-system I**. USA: University of California Press, 2011a.
- WALLERSTEIN, Immanuel. **The modern world-system IV**. USA: University of California Press, 2011b.

WALLERSTEIN, Immanuel. **World-system analysis: an introduction**. USA: Duke University, 2006.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O universalismo europeu: a retórica do poder; apresentação** Luiz Alberto Moniz Bandeira. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.