

A MODERNIDADE BARROCA DO GRANDE SERTÃO: VEREDAS

KATHRIN HOLZERMAYR ROSENFELD
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Intertextualidade e autenticidade

Uma leitura de *Grande Sertão: Veredas** precisa ela optar por uma das duas posições extremas entre as quais a obra parece suspensa - o fundo oral, regional e folclórico de um lado, a tradição culta, letrada escrita do outro? Vários críticos apontaram já a convivência pacífica do trabalho erudito e escrito embutido de maneira refinada no material folclórico e no imaginário "analfabeto"¹ ou assinalaram um diálogo intertextual com as mais variadas literaturas². Benedito Nunes³, por exemplo, faz uma demonstração cerrada das convergências que ligam a concepção do amor de Guimarães Rosa ao conceito do amor nos diálogos socráticos. Nunes salienta em *Grande Sertão: Veredas* três facetas principais do amor, representadas por Otacília (amor espiritual), Nhorinhá (amor carnal, simples e natural), Diadorim (amor ambíguo, andrógino e demoníaco). Entre estes três "momentos" do conceito amor existiria um movimento dialético equivalente ao que anima o "eros" platônico, com uma modificação capital introduzida na obra rosiana: "... o misticismo (de G. Rosa), platônico quanto à essência, segue uma linha crótica que ladeia a teologia cristã, ..." (p. 157)

Nessa trilha de interpretação intertextual, poderíamos acumular os paralelismos assim inflexionados que ligam a procura da verdade de Riobaldo

- 1 Assinalamos principalmente Antônio Cândido, "O Homem dos Avesos" em *Tese e Antítese*, São Paulo, 1971; Bento Prado Jr., "O destino Decifrado: Linguagem e Existência em Guimarães Rosa" em *Alguns Ensaios*, São Paulo, 1985; Roberto Schwarz, "Grande Sertão: a fala" e "Grande Sertão e Dr. Faustus" em *A Sereia e o Desconflado*, Rio de Janeiro, 1981.
 - 2 Walnice Nogueira Galvão ressalta a ambigüidade das ressonâncias medievais no *Grande Sertão: Veredas*; cf. *As Formas do Falso*, São Paulo 1972; Benedito Nunes, as convergências "torcidas" com a tradição mística, platônica e neo-platônica na obra de Guimarães Rosa; cf. "A Viagem" em *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, 24-12-1966 retornando no capítulo "Guimarães Rosa" no livro *O Dorso do Tigre*, São Paulo, 1969.
 - 3 "O Amor na Obra de Guimarães Rosa", loc. cit. pp. 143-172.
- * A edição do *Grande Sertão: Veredas* por nós citada é a da Editora José Olympio 1976. Os números entre parênteses que seguem uma citação referem-se à esta.

à tradição sócrática pela figura do cão rastreador⁴. Ao nível ético, apontamos num outro lugar o parentesco do raciocínio de Diadorim (que deduz a bondade de Joca Ramiro, i. é a sua qualidade ética, da sua inteira valentia) com uma das estratégias linguístico-éticas mais notáveis de Sócrates (a unificação de campos semânticos nos quais os termos se definem na ordem da analogia; a superioridade ética - a racionalidade - é assim deduzida da valentia, da bondade e da beleza)⁵. Encerramos esta enumeração com a aproximação entre a teoria da alma do Fedro (imagem da aliança do "bom" cavalo com o coelho contra as seduções baixas do segundo cavalo da parrelha - lascivo e feio)⁶ com a reflexão de Riobaldo vacilando entre os apelos de Diadorim em favor da causa de Joca Ramiro ("imperador da três alturas", "rei da natureza") e a afinidade profunda que sente com as figuras da sensualidade carnal, Ana Duzuza e Nhorinhá (p. 32 "... essa Ana Duzuza fica sendo minha mãe!"). A questão do por que desta vacilação Riobaldo responde na matriz platônica da estrutura ternária da alma: "Criatura gente é não e (sic) questão, corda de três tentos, três tranços" (p. 32). As aproximações intertextuais e interdisciplinares não são necessariamente redutoras da densidade poética e da rica textura imagética, sonora e lexical. Os conteúdos racionais ou pelo menos formuláveis que a leitura crítica põe em jogo não precisam ser extraídos e isolados da superfície particular e estética da obra. Trata-se de mostrar como esta desdobra no sentido "horizontal" uma profundidade que não está mais por de trás da superfície, produzindo-se ao contrário na sua extensão.

As reações espontâneas dos leitores - o encanto misturado com irritação produzida por estratégias narrativas insólitas - mostram muito claramente que o diálogo erudito não é evidente e não ocupa um lugar privilegiado nesta desconcertante construção romanesca. Mesmo em estado de alerta, o crítico não encontra facilmente estas citações-transposições - "sub-para-citações"⁷ - extremamente dissimuladas nas particularidades concretas do universo sertanejo. Além de velada, transposta num linguajar novo a citação aparece sempre oblíqua, distorcendo e encurvando tanto o texto quando o contexto da referência. Trata-se então para nós de mostrar as estratégias

narrativas que fazem com que o paralelismo desapareça, "abismando" a referência mais ou menos direta numa modulação infinita de uma referência meramente virtual. Esta referência possível nos interessará na medida em que ela não é dita, graças a procedimentos que aludem qualquer "ponto de partida", afastando a "origem" numa distância infinitamente longínqua e inacessível. A atenção para com as especificidades da "forma" nos ajudará a evitar as "ruins rampas" da crítica: o perigo de perder de vista a originalidade do texto em favor da análise hiper-racional e eclética ou o do deslize na originalidade impressionante, mas da queda numa admiração impotente - silenciosa ou ditirâmbica.

Nas sinuosidades sensuais da linguagem, na riqueza sonora, temática e figurativa, no transbordamento de imagens afloram de maneira intermitente possíveis evocações da maior heterogeneidade: as figuras do ócio e do vão não são estranhas à teoria do mal de Anselmo de Cantorbury⁸, as imagens da selvageria humana nos são familiares desde o Leviathan de Hobbes⁹. O lugar do eros carnal das meretrizes tem um parentesco interessante com a figura do amor encarnado no poema narrativo Venus and Adonis de Shakespeare (que prolonga e inflexiona por sua vez a tradição neo-platônica de Sidney e de Giordano Bruno). Mas este novo tipo de "eros" parece também confundir e modular traços distintivos do amor cortês da idade média e da tradição anacreônica neo-latina, modulando-os sob o signo do "charivari" - rituais fundamentais da sexualidade¹⁰. Na obra gráfica de Duerer, a representação dos temperamentos e das figuras da sensualidade sofre uma inovação que nos parece pertinente para a interpretação do Grande Sertão: Ve-

4 No *Parmênides* (edição da Pleiade, Paris 1950, vol. II, p. 193-257), Zenon destaca Sócrates como rastreador particularmente fino das "Idéias": "... à maneira dos cães de Lacônia ... Tu rastreas e segues os rastros de tudo que é dito" (128 b), enquanto Riobaldo diz de si mesmo: "Para pensar longe sou cão mestre - o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!" (15)

5 cf. *Crátilo* (ed. cit., vol. I, pp. 613-692) "Ora, como entendes tu o seguinte? (diz Sócrates a Crátilo) Não é assim que os homens completamente valentes são também completamente racionais, enquanto os inteiramente malvados e ruins são inteiramente irracionais?" (386 b); nessa trilha do fechamento semântico unívoco, Reinaldo rejeita as dúvidas de Riobaldo: "Você vai conhecer em breve Joca Ramiro (...) Vai ver que ele é o homem que existe o mais valente (...) Não sabe que quem é mesmo intecirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?" (p. 116).

6 Cf. *Fédro* (ed. cit. vol. II, pp. 9-82), sobretudo 253 e 256 a/b.

7 Rosa expõe o funcionamento específico das referências oblíquas na *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, São Paulo, T. A. Queiroz, 1981, p. 55.

8 *L'Oeuvre d'Anselme de Cantorbéry*, ed. M. Corbin, Paris, Cerf, 1986, 3 vol. em particular, cf. "De Veritate" (Da Verdade), "De Casu Diaboli" (Da Queda do Diabo) no vol. 2 e "Cur Deus homo? (Por que Deus tornou-se homem?) no vol. 3. Um estudo particularmente pertinente sobre a teoria do mal na sua relação com as imagens do oco, do liso, do vão, etc., encontra-se num artigo de Alain Boureau, "La Chute comme Gravitation Restreinte" no vol. 38 da *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, 1988, pp. 129 - 145.

9 Thomas Hobbes, *Leviathan* a) Penguin Books, London, 1968. b) Introduction, traduction et notes de François Tricaud, Paris, Sirey, 1971; sobretudo os capítulos II, XIV, XVI, XVII, XL, e a última parte sobre o "Reino das Trevas".

10 A) propósito de Shakespeare *Venus and Adonis*, destacamos um ensaio particularmente elucidativo de Michele Le Douuff que acompanha a tradução francesa publicada em Paris, 1986. O papel da tradição neo-platônica na poesia inglesa do século 16 foi tratado por Frances A. Yates, *Collected Essays I and II*, London, Routledge and Kegan Paul, 1983.

B) A obra de Giordano Bruno que dá forma sistematizada a esta revivência poético-filosófica do neo-platonismo é agora acessível nas seguintes edições francesas: *Le Banquet des Cendres*, Editions de l'Éclat, Paris, 1988; et L. Infini, *L'Univers et les Mondes*, Berg International, Paris 1987. Bernard Sichère, *Le Nom de Shakespeare*, Gallimard, 1987 expõe uma teoria do corpo e da lei na obra de Shakespeare que é bastante sugestiva para a leitura de Guimarães Rosa.

B) No que diz respeito ao amor cortês, cf. Henri Rey - Flaud, *La nevrose courtoise*, Paris, Navarin 1985, e Kathrin Holzermayr Rosenfield, *História e Conceito na literatura medieval*, Brasiliense, 1985.

redas, da mesma forma que as imagens da mitologia greco-romana e judeo-cristã não podem deixar de nos interessar¹¹.

A lista das possíveis "fontes" - que poderia sem dúvida ser aumentada pelos fragmentos dos pré-socráticos, os Vedas e Upanixades¹², etc. - constitui um "ponto de partida" apenas a título de um alfabeto simbólico universal e não como fundo e razão desenvolvidos no trabalho poético do Grande Sertão: Veredas. A verdade do romance - melhor dito: a sua autenticidade - está inscrita na maneira particular com que dissolve e sobredetermina estes materiais. O próprio autor distingue neste sentido a filiação muito mais direta das novelas do trabalho "autêntico" do romance:

(...) "E eu mesmo fiquei espantado de ver, a posteriori, como as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos "Diálogos", remotamente, ou às "Eneadas", ou ter nos velhos textos hindus qualquer raizinha de partida (...).

Por outro lado, o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de todo dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isto mesmo, acho, hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação"¹³.

C) Das Ende der Renaissance, Wiesbaden, 1987: W. Kuehlmann, "Amor liberalis". Asthetischer Lebensstil und Christianisierung der neulateinischen Anakreontik.
D) O folclore europeu da sexualidade é analisado por H. Rey-Flaud, Le Charivari, Payot, 1985.

Indicações preciosas sobre o folclore brasileiro encontramos em Luiz da Câmara Cascudo, *Religião no Povo*, João Pessoa 1974; e *Contos Tradicionais do Brasil*, Livraria Progresso, 1955. Cinco Livros do Povo, José Olympio, 1953; *Folclore do Brasil*, Fundo de Cultura, 1967. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio 1962.

- 11 A) Erwin Panofsky, *La Vie et l'Art d'Albrecht Durer*, Paris, 1987, analisa na obra de Durer uma série de temas que nos interessam para nossa interpretação do Grande Sertão: a figura da "inércia saturnal" e da "acedia" (preguiça) em relação a uma possível etimologia do nome Rio-baldo (que não exclui evidentemente outras etimologias). Na Correspondência com Bizzari, Rosa explica um dos seus neologismos - "balança" - como "sabwear preguiçoso".
B) Para a mitologia greco-romana apoiamo-nos principalmente em Paulys *Realencyclopaedie der classischen Altertumswissenschaften* (G. Wissowa, ed.) Stuttgart, 1893 (1953), 84 vol. e no *Lexicon der griechischen und roemischen Mythologie*, W. H. Roscher (ed.), Leipzig 1897-1902.
C) Northrop Frye, *Le Grande Code. La Bible et la litterature*, Seuil, Paris, 1984, elucida a mitologia judeo-cristã nas suas relações com a literatura; consultamos ainda *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Jurt Galling (ed.), Mohr, Thuebingen 1960, 24 vol., e *The catholic Encyclopedia*, Charles G. Haberman an coll., Nova York, 1912, 19 vol.
- 12 cf. *Die Fragmente d*, trad. H. Diels, ed. W. Kranz, Weidmann, 1910 (1975), 3 vol. Os Vedas e Upanixades foram analisados e comparados à mitologia greco-romana por Georges Dumézil, *Mythe et épopée*, Gallimard, 1971, 3 vol. e Mitra-Varuna, Gallimard 1948.
- 13 cf. Correspondência com E. Bizzari, loc. cit., p. 57-8.

Dominado pelas realidades e contradições da vida, a tradição - culta ou folclórica - não é mais raiz que seria anterior e determinante para o desenvolvimento da planta que cresce depois, mas algo como uma suspensão: substância vital indeterminada que os germes da "vida sertaneja" metabolizam em organismos específicos desta "paisagem". Num processo de interpenetração, o "Sertão" é universalizado, enquanto a gerança da cultura universal se particulariza na "vida e paisagem sertanejas" - adquirindo assim uma nova vitalidade.

Desta forma, as "fontes" estão suspensas no duplo sentido da palavra, pois elas não valem mais enquanto sentidos fixados pela tradição e transmitidos através de convenções estéticas, mas se fazem presentes "criptograficamente" - inscritas secretamente nas formas metamorfoseadas da "massa de documentação".

É esta pletora de miudezas da vida que distingue o Grande Sertão: Veredas de toda tradição - narrativa e discursiva. O mundo concreto, a vida real e material filtrados pela percepção imediata e pela reminiscência invadem como uma matéria espessa a moldura romanesca (narração de eventos e ações interligados numa trama mais ou menos coerente). Uma abundância de impressões sensoriais ou associativa e reflexivas não somente retarda, mas dissolve a progressão vetorializada da ação e dos eventos, inflexionando o romance em direção à poesia e dificultando deliberadamente a legibilidade de uma história eventualmente esperada pelo leitor. Esta frustração das expectativas é explicitamente assumida pelo narrador:

"E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente" (p. 79).

O acréscimo de "matéria" parece proporcional a uma aparente perda de "forma". A estrutura narrativa perde os vetores nítidos que guiam e delimitam a visão e a compreensão do leitor. A forma clara e distinta que põe em evidência os eixos fundamentais da construção narrativa recua diante da carga "exagerada" da massa descritiva e evocativa. Através do transbordamento de detalhes imaginativos e sensoriais - visuais, acústicos, olfativos e tácteis - a narração se espalha num lastro sin-estético. Imagens sonoras (as espécies diferenciadas de trios, os gritos, cantos, sopros noturnos dos diferentes animais, os ruídos moedores da água), imagens visuais onde a luz e sombra agrupam massas claras e escuras (o sertão diurno e noturno com os seus bichos e plantas respectivos, os bandos de jagunços que se movem em pequenos grupos espalhados ou em grandes massas, o Rio e as veredas que correm escuros e sujeitos ou iluminados e verde-azuis, o verde claro das veredas e o cinzento-poeirento das chapadas), evocações da sensação táctil (texturas rugosas e lisas como, por exemplo, o aspecto arrepiado de Hermógenes contra a impressão lisa e sedosa de Diadorim) - todos estes detalhes aparentemente caóticos se agrupam e se movem em ritmos sutis que modulam e estruturam a aparente desordem. Mas a pletora figurativa faz com que as imagens se façam mutuamente "sombra", a "luz" que faz uma metáfora é logo apagada pelo brilho das seguintes, de maneira que a abundância exagerada

cria paradoxalmente uma meia-luz, uma "neblina" significante que impede de ver claro.

O Retardamento Romanesco: "Aglomeración" e "Emblema"

A dissolução da trama progressiva do relato, o "retardamento romanesco", distingue-se assim de maneira específica das técnicas de retardamento elaboradas por Sterne, pelos pré-românticos (F. Schelegel e Jean Paul Richter) ou Henry James¹⁴. Não se trata de uma digressão aberta, onde o relato poderia ser interrompido a qualquer momento (Sterne), nem da técnica da "arabesca" e da "mistura" dos pré-românticos. A abertura do *Grande Sertão: Veredas* não é descontinuidade digressiva mas aglomeração, sedimentação de materiais que o fluxo de acontecimentos depositam. A técnica do romance relega o fluxo coerente de ações e acontecimentos ao segundo plano e exprime o movimento dirigido destes pela descrição das camadas de sedimentação que deixaram e nas quais o "crítico-geólogo" pode ler uma longa história secreta que não se resume na direção e no ponto de chegada do córrego.

A construção do andaime narrativo aponta implicitamente e explicitamente para esta lógica da aglomeração. Duas partes quantitativamente equilibradas (pp. 9-24 e 238-460) correspondem-se em uma simetria vaga, irregular e moduladora. Esta simetria é da ordem do "Conto. Reconto" tematizado reiteradamente ao longo do texto e que define o ato de narrar como um "tramar" que deixa cair o objeto da narração entre as linhas e as letras¹⁵.

Estas duas partes que contam a "mesma" coisa através de uma significativa diferença são separadas e postas em contato por uma intervenção metanarrativa (pp. 233-237) que pontua as sedimentações frouxas da primeira parte, sublinhando que nelas tudo está inscrito cripticamente:

"... o senhor já sabe mesmo tudo - ... Para tirar o final, ... basta, ... remexer vivo o que vim dizendo. Por que não narrei nada à-toa: só apontação principal".

Au bon entendre, salut! Mesmo que a segunda parte articule aparentemente as colocações-sedimentos da primeira numa trama narrativa cronológica, esta articulação não desobriga o Senhor-leitor de "remexer vivo" nas constelações literais que a técnica da aglomeração "aponta".

No que diz respeito à forma do monólogo ininterrupto, Rosa evita a forma "frouxa" e psicologizante da primeira pessoa (que James curto-circuita pela introdução de um narrador que relata a visão do sujeito) pela situação particular na qual coloca o seu narrador. Riobaldo é o seu próprio "outro" - acuado duplamente por um senso moral dos mais cruéis e exposto a uma instância crítica externa, o "Senhor", um possível narrador em terceira pessoa. As freqüentes interrupções da narração pelas fórmulas "Conto. Reconto", "Falo falso", etc., apontam para o perigo de um frouxo subjetivismo, tentando impor limites a este.

Na rigorosa estruturação formal com sua simetria moduladora e com sua articulação meta-narrativa mediana ocorre efetivamente um processo que se aproxima da "mostração" narrativa do processo de visão do sujeito¹⁶ que acede da percepção caótica a uma compreensão e cognição da experiência vivida. Embora o modo de "ver" (no sentido largo de "perceber" e "pensar") de Riobaldo seja sobretudo concreto, pictórico e sensorial, a apresentação desta visão do mundo favorece múltiplas leituras. As coisas vistas e vividas são narradas caleidoscopicamente, tal como apareceram em momentos diferentes aos olhos de Riobaldo; a reflexão retrospectiva de Riobaldo-narrador, por sua vez, não procede² uma redução conceitual, mas a

14 cf. a discussão relativa à dissolução "moderna" da estrutura romanesca épica e do romance de formação iniciada no pré-romantismo alemão. Dedicamos a esta os três primeiros capítulos do livro *A Linguagem Liberada*, loc. cit.

A execução deste projeto implicará numa exploração precisa da posição que ocupa a modernidade do *Grande Sertão: Veredas* na cena do romance moderno. O livro de Wladimir Kryszinski, *Carrefours de signes: Essais sur le roman moderne*, Mouton, 1988, constitui neste sentido uma referência indispensável. As nossas reflexões sobre paralelismos e diferenças que existem entre as estratégias narrativas de James e de Rosa apoiam-se diretamente no capítulo 5 deste livro: "Les supports du signe romanesque. The Ambassadors de H. James".

15 As possibilidades de uma leitura "literal" da obra rosiana foram assinaladas principalmente por Pedro Xisto, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, Guimarães Rosa em três Dimensões, São Paulo, 1970. Nosso conceito de "aglomeração-sedimentação" semântico-sensorial terá de levar em consideração as constelações literais e sonoras que sobre-determinam as descrições visuais e pictóricas. Dedicaremos assim uma particular atenção às múltiplas possibilidades de derivação etimológica e de definição não somente dos nomes próprios, mas também de noções abstratas e de formulações aparentemente "inocentes" religião ("legere" - ler e "ligare" - ligar) Tamanduá-tão: definição do Aurélio: "questão moral difícil de resolver" Lúcifer, nome do planeta Vénus "entrei nos meus prazos"; prazo vem de "placeo" e mantém assim uma ponte etimológica com "prazer" - pista interessante para a leitura.

16 cf. W. Kryszinski, loc. cit., p.166

uma reiteração defasada dos acontecimentos vividos. Através da compactação destas camadas, o texto se oferece a leituras alheias e distantes do subjetivismo do personagem-narrador.

A "cognição concreta" de Riobaldo distingue-se ainda mais do "monólogo catalizador" jamesiano pela sobredeterminação emblemática do processo de visão subjetivo¹⁷. Concomitantemente à exposição deste último, surge uma ordem que independe do sujeito e muitas vezes entra em contradição com a visão deste. Esta ordem que aparece progressivamente como uma ordem cósmica e universal se mostra (ao leitor) como subtraída à percepção do sujeito, desafiando a visão subjetiva do mundo com infinitas contradições e aporias.¹⁸ Através de crises permanentes, uma tal aglutinação não se revela como modelo, mas dissimula-se em infinitas modulações que respondem à ausência de uma regra única e determinante do jogo ilimitado de variações e de micro-organizações atomizadas.

A inflação por assim dizer de matéria sensorial e perceptiva não se organiza apenas através do sujeito ou graças à percepção deste. Nela aparecem micro-organizações diversificadas que apontam para uma virtual ordem cósmica. Do mesmo modo, a diversificação do sujeito por intermédio do processo de mostração não se perde num "subjetivismo" absoluto, mas corresponde à conquista modulante da apreensão que submete as percepções imediatas a uma visão "ex post facto", a partir de um outro ponto de vista. Partindo desta dupla diversificação, o jagunço Riobaldo e o narrador Riobaldo encontram-se com um possível Narrador em terceira pessoa sob o signo de "Sertão" - mundo caótico de ordem geográfica, cognitiva e "linguagem", aberto à descoberta de virtualidades significantes insuspeitadas e de ordenações insólitas. Espaço, alma e linguagem entre-exprimem-se" no emblema "Sertão" sempre "ameaçado" pelo "demônio" da invenção. O autor das novelas, explicando-se quanto aos neologismos e às onomatopéias, oferece desculpas da seguinte forma:

"... (Perdoe-me, ... é perigoso tentar sondar essas anafractuosidades infralógicas, hipersensoriais, elas contagiam-nos, e 'estou com a cachorra', a invenção é um demônio sempre presente ...)".¹⁹

A narração da "fábula" e da anedota aparecem assim como produto marginal da exploração das virtualidades poéticas do signo - i. é não apenas do signo lingüístico (o significante como palavra, figura retórica, onomatopéica, etc.), mas também da matéria concreta - aparentemente sensorial e infralógica. Conseqüentemente, o caráter digressivo e retardante da narração não remete meramente ao funcionamento (psicológico, cognitivo) de uma subjetividade particular, mas torna-se encenação da precariedade da

17 *ibid.* p. 169: "monólogo catalizador" é um modo de expressão apoiado num jogo entre o narrador e a consciência do personagem e que tende a fazer evoluir uma ampliação desta última.

18 As contradições inscritas nos "causos", na sabedoria dos chefes e na de compadre Quellem são analisadas detidamente na execução do projeto.

19 *cf. Correspondência com E. Bizzari*, loc. cit., p. 67-8.

"forma" (da ordem do "Sertão" tanto geográfico quanto anímico e lingüístico) diante da invasão massiva das coisas materiais na sua diversidade caótica.

O Transbordamento Barroco

A "lógica" da anedota encontra-se assim deslocada pela proliferação de imagens (sonoras, visuais, lingüísticas) que se agrupam em massas irregulares e compostas por materiais heterogêneos. Estes "grupos" são ligados entre si por correspondências múltiplas que se contrabalançam e se estabilizam num equilíbrio vacilante. O início do romance é um bom exemplo deste procedimento. A evocação da imagem sonora do "tiro" é elaborada de tal forma que o som aparentemente unívoco se revela como um significante igual à primeira palavra "Nonada". Ele pode vir a significar guerra, assassinato, ocupação de lazer - cada uma destas significações virtuais sendo ligadas a outras imagens sonoras (ausência ou presença do latir de cachorros, etc.). A menção do tiro dirigido contra o bezerro "mascarado" cria uma "ponte visual" que permite introduzir, através da alusão às superstições dos moradores, o horizonte aberto e indefinido do "Sertão", assim como o sentido concreto e figurado que se cruzam nesta palavra.

Num único parágrafo inicial, forma-se assim uma "nebulosa" narrativa, uma massa movente de imagens sem contornos fixos, carregada de "anafractuosidade"²⁰ que ondula em torno de um não-dito, uma vez que o objeto da narração permanece vago, indeterminado. Os problemas que afloram (a guerra, o demônio, o mal) nunca são colocados diretamente no centro da empreitada romanesca, mas surgem e recuam obliquamente. Na medida em que não aparecem claramente (i. é de maneira direta, plástica e palpável), os seus contornos se "perdem" num fundo indefinido e fosco, criando no leitor a vaga impressão que algo se subtrai e permanece inapreensível. Esta impressão é reforçada ainda pela advertência - deliberadamente enigmática - do narrador:

"E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente" (p. 79).

A figura opaca da "matéria vertente" parece dissipar uma meia-luz; ela corresponde a um raio luminoso que ilumina pouco, mas produz muita sombra. A figura "explicativa" é uma imagem aberta que participa do jogo de projeção semântica. Ela pertence ao sertão como área geograficamente indeterminada, às massas turbilhonescas" da água e do vento, mas também às ondulações da matéria lingüística que "verte" nas criações tipicamente rosia-

20 "Anafractuosidade" poderia ser definida como projeção para os outros significantes das potencialidades próprias de uma palavra e a absorção por esta das significações circundantes.

nas como "modos moles", "bambalango" (p. 83), "redemunho", "rodeio de vento".

As superposições semânticas e formais desta multiplicidade de imagens criam flutuações e zonas de sombra, obrigando o olhar do leitor a "errar" sem eixos nítidos, perdido num imenso espaço e numa proliferação incessante de formas que parecem surgir de um fundo fosco e insondável.

Por outro lado, a pletora de formas e imagens não é amórfica, porém se estrutura internamente: luz e sombra, ordens cromáticas (o alvo, claro, verde, azul e amarelo contra o preto, branco e vermelho), oposições de topografias, o úmido e o seco, o alto e o baixo, plantas benéficas e malélicas, bichos noturnos e diurnos, etc. Tais micro-ordens rigorosas aparecem no entanto à primeira vista como caos e desordem, devido à apresentação massiva e transbordante, ao movimento significante dos incessantes deslizes semânticos.

As principais características através das quais **Grande Sertão: Veredas** parece estabelecer uma ruptura formal com todas as suas fontes - ruptura esta que não deixará de ter conseqüências ao nível do conteúdo - nos foram sugeridas de um lado pela observação do próprio autor sobre a "massa excessiva de documentação", do outro por uma análise descritiva das imagens e dos temas, assim como das estratégias narrativas que fazem funcionar estas imagens. Elas formam uma tríade dialeticamente articulada: efeitos de massa, de movimentação, de luz e sombra animam-se mutuamente num sutil jogo expressivo. Para a interpretação deste jogo, inscrevemos a nossa análise na perspectiva sob a qual Heinrich Woelfflin analisa a aparente dissolução das formas claras, leves e racionais da Renascença na profusão massiva do Barroco²¹.

Woelfflin recoloca o aspecto negativo - a dissolução barroca (irregular e assimétrica) - em termos de um procedimento positivo, i. é como desconstrução deliberada das estruturas transparentes, geométricas e lineares do classicismo. O equilíbrio clássico não é simplesmente abolido, mas mostrado na sua precariedade, permanentemente ameaçado pelas contradições da vida, cuja presença é exacerbada pela profusão de formas materiais. O peso e as contradições desta materialidade exprimem-se pela renúncia ao estilo linear (os contornos nítidos, facilmente apreensíveis pelo espectador são abandonados em favor de uma pintura que multiplica os efeitos de luz e sombra, as sobreposições de volumes, o encurvamento das linhas claras em dobras e rocalhas, o agrupamento de massas irregulares e compostas em formas heterogêneas que não são mais destacadas, mas avançam e recuam de maneira flutuante a partir de um fundo sombrio). O jogo barroco não destrói a ordem, porém multiplica as contradições e aporias sob as quais uma ordem possível é ao mesmo tempo dissimulada.

A dissolução formal do Barroco não se caracteriza - como a "arabesca" e a "ironia" dos pré-românticos - pela derrisão juvenil, petulante e otimista dos códigos e das tradições herdadas, mas por uma "errança" na qual não

faltam os acentos graves e macabros. Muitas vezes, esta errança verte numa interrogação angustiada do princípio da ordem atomizada em micro-ordens heterogêneas e cuja unidade não é mais evidente. Expressão de uma crise, a encenação artística da precariedade e das contradições da vida desafiam um suposto ordenador - o "Deus absconditus" - afastado para profundezas insondáveis.

Da mesma forma, a desordem do "Sertão" revela-se como mistura de ordenações heterogêneas e contraditórias a ordem dos chefes de jagunços contra a ordem centralizada do Estado de Zé Babelo, a ordem dos bandos contra a ordem dos fazendeiros, a valentia (metáfora da ordem no imaginário de Diadorim) de Joca Ramiro e dos seus seguidores contra a valentia desconcertante e eficaz dos "hermógenes", a "coragem" de Diadorim vinculada às "antigas praxes e costumes" da jagunçagem contra a coragem de Riobaldo definida enigmaticamente como "matéria de outras praxes", (p. 339) etc.

De maneira análoga, estas contradições repetem-se incessantemente em todos os níveis (do concreto ao figurado), passando da definição "confusa" da realidade geográfica do sertão ("uns dizem ...", "Uns querem que não seja", "... o aqui não é dito sertão?", etc.) à natureza igualmente aberta e aparentemente paradoxal da linguagem (pão ou pães, é questão de opiniões). Este deslize já aponta para a abertura paradoxal do ordenamento da narração que pretende corresponder à "matéria vertente", à percepção e à reflexão de um lado, os "fatos", do outro, à interpretação e à verdade sobre estes fatos - as saudades de Riobaldo de um mundo nitidamente dividido em branco e preto, Mal e Bem aparecendo como o luto desta ordem "ideal" perdida. A verdade e a idéia não estão mais além das aparências da matéria concreta e das sensações corporais, mas inscritas confusamente no turbilhão de aparências²². A idéia não é mais a verdade pura e a suma realidade das coisas subtraídas às flutuações da aparência, ela se torna ao contrário "idéia do sentir" - verdade inscrita nos movimentos escorregadios das percepções apoiadas nas sensações físicas (cf. p. 391). A lista das reminiscências, começando pela visão noturna do bando de Joca Ramiro e pela canção de Siruiz, i. é por coisas vistas, ouvidas, cheiradas e sentidas na pele e nas "tripas", constitui a "idéia de sentir" - inacessível à procura confusa de Riobaldo ("caeci errado"). Virtualmente, esta verdade sempre esteve presente, podendo mesmo ser decifrada nas correspondências secretas que ligam os diferentes elementos da lista, mas esta possibilidade implica na renúncia de um ato de ver passivo, perdido nas percepções atomizadas e exigindo uma passagem para o ler.

21 Heinrich Woelfflin, *Renaissance und Barock*, Benno Schwabe, Basel, 1961 (1888). Não tendo acesso à edição alemã citaremos a tradução francesa *Renaissance et Baroque*, Le livre de poche, Paris, 1989.

22 Gilles Deleuze analisa o papel importante da idéia de "criptografia" e de leituras possíveis que ordenam o caos do mundo no livro *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988. A nossa "dialética do ver e do ler" se inspira na análise de Deleuze.

A dialética do ver e do ler desdobra-se duplamente ao nível da história de Riobaldo-jagunço e daquela narrada por Riobaldo contando a "matéria vertente". Se a primeira permanece marcada pela obscuridade confusa e pela impossibilidade de ver o invisível (a verdade inscrita nas relações secretas que ordenam as coisas), a segunda consiste precisamente na densificação poética e legível das correspondências numa unidade romanesca oferecida à leitura do Senhor - "alter ego" do Riobaldo mergulhado e errante no turbilhão dos acontecimentos.

É graças a esta dialética que nós leitores - irmãos do "Senhor" ou pelo menos convidados a sê-lo - acedemos à ordem secreta das erranças de Riobaldo. Os movimentos aparentemente confusos e violentos, o desrespeito dos costumes antigos que Diadorim desqualifica e censura duramente como "dançação e desordem", poderiam adquirir sentido enquanto inversão reveladora daquelas "praxes" caducas ou pelo menos questionáveis do Sertão. Se é impossível de ver claramente o sentido das "arrelias" e "invenções" de Riobaldo (como também as invenções poéticas insólitas, das imagens e metáforas bizarras e barrocas que expressam esta aventura), uma leitura minuciosa poderia decifrar esta desordem como aparente, como encenação carnavalesca da crise profunda que conhecem os costumes do sertão e, de maneira mais geral, a Lei e a condição humana como tal.

Neste sentido, a solidão de Riobaldo na cena do pacto não é fortuita. O tema caro a W. Benjamin, a Lukacs e Adorno²³ do "abandono do home por Deus" (Gottverlassenheit) encontra-se aqui invertido em abandono até pelo diabo. Tornando-se um assunto exclusivamente humano, um problema que o homem (Riobaldo) tem de resolver consigo mesmo, o "pacto" adquire um leque semântico que vai muito além do tema fáustico. Neste grau de generalidade e de abertura, o pacto volta a recuperar as suas significações etimológicas - regra, lei, contrato, "pacto social" concluído pelo homem e para o homem. Ato simbólico que põe em jogo a liberdade humana, contrato especificamente humano implicando na renúncia aos direitos naturais de cada um em favor de uma lei que estabeleça uma limitação regulada dos direitos culturais de todos²⁴. O pacto social e de certa forma o do homem contra sua própria selvageria.

Ora, a cena do pacto assim como as seqüências seguintes (ascensão e chefia de Riobaldo) aparecem em muitos aspectos como um desvendamento e uma encenação deliberada do avesso do homem civilizado, dos "crespos" do homem que representam, na formulação do narrador, o fundo obscuro e demoníaco do homem (p. 11). Entretanto neste desvendamento barroco -

23 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, le 2, Suhrkamp, 1974.

G. Lukacs, *Die Theorie des Romans*, Luchterhand, 1971.

Th. Adorno, *Schriften zur Literatur*, Suhrkamp, 1972.

24 Esta análise refere-se diretamente ao Leviathan de Hobbes, primeira parte, cap. XIV, loc. cit. (nota 9).

como, aliás, no drama barroco analisado por W. Benjamin²⁵ - do avesso e da perplexidade impotente, inscreve-se uma procura frenética de um princípio ordenador capaz de substituir a ordem em crise. A própria narração aponta para este aspecto positivo do deslize, da errança, da "dançação", iluminando ao mesmo tempo as significações positivas das quais participam os significantes do pacto (pauta, pauto):

"Só o que eu quis, ... o que pejei para achar, era uma só coisa - a inteira - cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, ... - e essa pauta cada um tem - mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar"; (p. 366)

Nesta impossibilidade de encontrar a "norma dum caminho certo", a desordem posta em cena por Riobaldo-Urutú Branco aparece simultaneamente como subversão e crítica carnavalesca da ordem existente (dos "velhos costumes"), como exploração dos limites desta e das possibilidades de uma nova ordem.

A cena do pacto situa-se no contexto amplo do fracasso da campanha de Zé Bebelo, mas ela parece desencadeada mais especificamente por uma cena bastante elíptica que põe em jogo o problema da filiação e da paternidade. Riobaldo tenta impor-se frente à autoridade ponderada do fazendeiro "seô Habão" mencionando de maneira ostensiva o seu pai:

"... o senhor conhece meu pai, fazendeiro Senhor Coronel Selorico Mendes, do São Gregório?" (p. 315).

Esta é a primeira e única vez que Riobaldo chama Selorico Mendes de pai, e logo esta paternidade orgulhosamente exibida parece apagar-se como fogo de palha ("Nem sei se ele sabia que meu Padrinho Selorico Mendes fosse, ..."), terminando na fantasia deste padrinho vencido, dominado, espoliado por "um desses, com a estirpe daquele seô Habão" (p. 315), reduzido à existência de um mendigo impotente. Não é difícil reconhecer nesta fantasia a projeção da própria existência insegura: a precariedade do estatuto do filho de uma mãe solteira, condenado a pedir esmola no porto do de Janeiro - que coloca o problema do Pai como tal, da Lei, da Ordem universal.

Na iluminação sombria deste signo compreende-se melhor a exclamação desesperada que abre caminho para o pacto:

"Um tinha de estar por mim: o Pai do Mal, ..." (p. 316).

Estar por alguém é representá-lo no registro da lei que regula as paixões particulares, exigindo uma sujeição da pessoa natural com os seus direitos ilimitados a uma instância soberana - um "pacto subjectionis"²⁶. O

25 W. Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984

26 Nosso ensaio sobre Goethe e G. Rosa (cf. nota 5) trata mais detidamente da "marginalidade" de Riobaldo, da sua posição signifiante nas "franjas" de um universo simbólico.

apelo ap "Pai do Mal" aparece assim como a consequência extrema e "lógica" do fracasso de todas as outras instâncias benéficas, da figura luminosa de Joca Ramiro (cujos atributos inscrevem-se na tradição imaginária carolíngia, dos "vicarii Dei", dos representantes de Deus na terra) e do representante de um Estado civil-burguês moderno, Zé Bebelo. O pacto com o Demo se dá portanto como a inversão e ao mesmo tempo a derrisão desesperada do "pacto social" convencional inscrito diretamente (como no caso do Antigo Testamento)²⁷ ou indiretamente na matriz do contrato do homem com Deus. É este último que se tornou profundamente questionável aos olhos de Riobaldo-jagunço e a autoridade divina (pelo menos nas suas implicações tradicionais e doutrinárias do cristianismo) nunca mais deixará de colocar problema e de suscitar dúvidas. Na "parêntese meta-narrativa" (pp. 234-237), o Riobaldo-narrador chega a perguntar-se explicitamente:

"E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo - posso?" (p. 237)

Face ao abandono do demo "que não vinha", o único governo possível parece ser o do poder imposto contra a selvageria humana pelos meios do "pavor" bem conhecido do leitor do Leviathan (cap. 17, p. 173).

O Deslocamento "Hermogêneo", Saturnal e Telúrico do Pacto

Modulando de maneira totalmente inovadora o tema hobesiano da selvageria imunda do homem e do governo apropriado a esta, a cena do pacto e a campanha do Urutú-Branco põem em cena algo como um casamento com as forças naturais e selvagens enquanto único meio viável da luta contra a desordem e a crueldade que põem o mundo fora dos seus eixos. O Pacto de Riobaldo não visa mais (como o pacto fáustico) o saber e a racionalidade superiores, i. é os valores tradicionais da humanidade ocidental, mas ele parece concluir uma aliança com as forças mais obscuras, dúbias e irracionais. São pulsações naturais e cósmicas (não estratégias racionais e refletidas) que vão pôr fim à guerra contra Hermógenes:

"... dormi no meu segredo - o resto foi ondas. Bebi de mim - esses mares - guerra e contraguerra, desenrolando caminhos" (381).

"... viajavam como dentro dum mar" (p. 383).

Entretanto esta "Nova aliança" selvagem, natural e anti-racional não é apenas negativa e desordenada. Nós analisaremos no Pacto e na guerra que este viabiliza as marcas de uma encenação análoga às festas das "Saturnalia"

27 cf. Hobbes, loc. cit., cap. XVII.

de Roma, do Carnaval e do "charivari" ocidental, onde são liberadas temporariamente as forças avessas da ordem estabelecida - liberação que aponta para uma outra ordem possível e para as regularidades secretas que animam as pulsações naturais²⁸. Estas mostram-se assim não apenas como ameaça e caos, mas também como promessa e esperança de uma nova ordem mais respeitosa dos "fundos" e das fontes obscuras da vida. A este contexto pertencem, por exemplo, a nítida valorização das meretrizes e dos seus "aprazíveis fundos", assim como a filiação simbólica de Riobaldo com Ana Duzuza e a defesa incondicional desta contra o ódio zeloso e a castidade virginal, seca e anti-sensual de Diadorim:

"Já sei que você esteve com a moça filha dela ..." - ele (Diadorim) respondeu, seco, quase num chio. Dente de cobra" (p. 32).

"Pois para mim, pra quem ouvir, no fato essa Ana Duzuza fica sendo minha mãe!" - foi o que eu disse (p. 32).

De acordo com esta tese, trata-se de mostrar, já na cena do pacto, a forte ênfase das figuras do corpo e do contato sensual com a matéria concreta na sua ambivalência - oscilando entre a oposição/destruição e a união "erótica" vital e germinadora.

O início da cena do Pacto é provisoriamente colocado sob o signo do alvo objetivo que anima e permite de manter a amizade entre Riobaldo e Diadorim. A primeira fórmula desta encenação -

"Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem ...!" (p. 318)

inscreve-se como repetição-variação nos termos do acordo secreto dos amigos:

"Diadorim (...) falou: - 'o inimigo é o Hermógenes.' (...) eu reproduzi, firme: - 'Que sim, certo! O inimigo é o Hermógenes ...'" (p. 308).

Mas esta fórmula se subtrai rapidamente ao espírito da vingança sagrada de Diadorim, distanciando-se dos alvos e do universo imaginário do amigo:

"e isso (a morte de Hermógenes) figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo existido, eu mero me lembrava (...)" (p. 318).

Em outras palavras, Hermógenes deixa de ser a designação unívoca de uma pessoa real, tornando-se signo, letra, forma pura na qual o espírito se apóia para imaginar e inventar²⁹. Ora, de tudo que segue desta enunciação

28 *ibid.*, cap. XL

de signos puros, dos não-acontecimentos ("nem gota de nada sucedia, e a hora em vão passava." 319) brota outro signo: o grito

"Lúcifer! Lúcifer! ..." (319) -

O surgimento hierático deste nome do demo - nome que escapa à regra da enorme lista de nomes folclóricos e populares, nome extremamente carregado simbolicamente pelo seu destino na mitologia cristã - põe em funcionamento um denso jogo literal e abre uma verdadeira constelação poética (constelação - no duplo sentido da palavra: figurado, nos rastros de Mallarmé; concreto, figura simbolicamente investida de estrelas).

Lúcifer não é um nome qualquer do demônio, porém designa o "principal dos anjos caídos" e São Jerônimo deduz este nome etimologicamente do verbo hebreu "lamentar-se". Esta etimologia é apoiada na comparação do anjo com a estrela da manhã (lucem fert, que traz a luz) e que estaria se lamentando, após a queda, de ter perdido o seu brilho. Todavia a estrela da manhã (que brilha, de maneira significativa, na cena do pacto)³⁰ é dedicada, desde a Grécia antiga, à divindade por excelência do amor, à Afrodite e a Venus tanto assim que os pais da Igreja tentarão em vão erradicar esta sobrevivência sensual e pagã substituindo à tradicional "stella Veneris" pelo nome "Luciferi circumventio" (Isidoro, nat. deor. 23,1). O efeito é contudo contrário: "Lúcifer" começa a assimilar conotações sensuais e eróticas de Venus. Venus, por sua vez, aparece na iconografia - desde a antiguidade e até a idade média - acompanhada de Cúpido e Pã, do Hermogêneo (filho de Hermes), que parece representar nesta tríade o aspecto mais selvagem, natural, não-sublimado do amor (estupro, rapto, destruição) contra o amor civilizado e sublimado do Cúpido³¹.

A exclamação "Acabar com o Hermógenes" vem a evocar assim as antigas representações como "Pã vencido por Cupido" ou "Cupido lutando com Pã em presença de Vênus" - representações do antagonismo das forças cósmicas e naturais, personificadas nas figuras de "daimones" individualizados. O uso freqüente da palavra "demo" aponta assim para além do contexto cristão, para as raízes etimológicas e pagãs da palavra. Correspondendo às expectativas célicas de Riobaldo, o demo da mitologia cristã não aparece: ("Solto, por si, cidadão, e que não tem diabo nenhum" p. 11); a confrontação com o demônio se faz interiormente, naquele "fundo fundo" onde o homem civilizado e sublimado mergulha na sua própria natureza.

29 Além do Charivari (cf. nota 10) e das obras enciclopédicas sobre a mitologia greco-romana (nota 11), nós nos apoiamos também no livro de Jean Claude Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma, 1988.

30 Nós desenvolvemos, parcialmente, as significações literais de "Hermógenes" ("filho de Hermes") no nosso ensaio "O maléfico ..." (cit. nota 5).

31 Cf. p. 318, "Decidi o tempo - espiando para cima, para esse céu: nem o setestrelô, nem as três-márias, - já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo". Em outras palavras, Riobaldo vê as constelações da manhã e o brilho de "Lúcifer", do planeta Vênus.

"As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!" (319)

Uma das "estrelas absolutas" é sem dúvida Vênus, consagrada por uma rica mitologia e cujas significações assediam o imaginário poético nos seus momentos mais fortes. A volúpia magnífica e aterradora, com a qual a Vênus de Shakespeare persegue o Adonis recalcitrante, não aparece como o "brilho da noite" que aflora na cena do pacto - como

"a noite (que) tinha de fazer para mim um corpo de mãe - que mais não fala, pronto de parir, ou quando o que fala, a gente não entende?" (320)

O pacto de Riobaldo é também um pacto com a Mulher enquanto encarnação imaginária do amor (assinalemos que o parágrafo seguinte começa com um jogo de palavras: "Amor, bem na descida, ...", que será retomado no final do romance)³². Personificação de uma força sensual e vital que o cristianismo rejeita e reprime e de uma pulsação que a obra de Shakespeare apresenta na forma monstruosa do "womb" (o ventre generador, "pronto de parir"). O desespero de Hamlet diante da surdez da mãe incestuosa denuncia esta feminidade como surda a qualquer razão, mas no final das *Afinidades Eletivas* de Goethe, Vênus aparece como um brilho de esperança (na forma da estrela da manhã) iluminando a terra arrasada pela paixão casta e virginal de Eduardo e Otília³³. O caminho "do pacto" de Riobaldo, ao contrário, segue resolutamente a vertente do amor sensual, físico, lúbrico; sob o brilho de Venus - Lúcifer (cf. nota 30), Riobaldo se dirige para o "baixo" em direção aos fundos:

"A mor, bem na descida, avante, branquejavam aqueles grossos de ar, que lubrinam, que corrubiam" (320) - o brilho da manhã, puro e alvo, transforma-se sonoramente em "lubrilho", brilho carregado de lubricidade. Uma profusão de símbolos da fertilidade e da germinação prepara a hermética seqüência final do pacto - uma trama de gestos enigmáticos que aparecem como o ritual arcaico de uma aliança com as forças telúricas. O "pano d'água" (a fonte), "bebedouro de veados e onças" (320) são os lugares prediletos dos antigos "daimones" da fertilidade e da abundância, dos Sátiros, Sclenos e de Pã, como também das fadas medievais; Pã é representado, às vezes, cavalgando uma onça. A humidade e, em particular o orvalho, são atribuídos na imaginação popular ao poder germinador de Vênus: "Foi orvalhado". O "rorar" do orvalho parece encerrar o "rorar do nada" do início da cena, abrindo a seqüência de gestos estranhos: o beijo da terra "Eu encostei na boca o chão", o abraço com a árvore "Abraçei com uma árvore" - alimento dos animais selvagens e adubada por estes; segue a prostração extática, comparável a uma "pequena morte" no orgasmo:

32 Expusemos a denigração platônica do hermoígenes Pã no ensaio "O maléfico e o obscuro ..." (cf. nota 5). Cf. também Crutyle loc. cit. (nota 5), 407 e - 408 d

33 Particularmente nos anagramas após a morte de Diadorim: p. 454-5, "Meu amor! ..." "Morreu o mar, ...", etc.

"O não sei quanto tempo foi que estive. Desentendi os cantos com que piam os passarinhos na madrugada. Eu jazi mole no chato, no folhicho, feito se um morcego caiana me tivesse chupado. Só levantei de lá foi com fome" (320).

Com um "close up" extremamente sugestivo, a seqüência é encerrada focalizando a imagem de uma matéria viscosa escorrendo pelo chão fertilizado por "estrume" e "folhijos".

"... ainda avistei uma melcira de abelha aratim, no baixo do pau-de-vaca, o mel sumoso se escorria como uma mina d'água, pelo chão, no meio das folhas secas e verdes" (320).

As "arrelias", "maluqueiras" e "inconveniências" (pp. 322-3) com as quais Riobaldo iniciará a sua chefia são, talvez, "irracionais". Toda a sua campanha será efetivamente marcada por um "não-saber", pelo "faro" e pelo "palpite" quase instintivos. Entretanto, é preciso ver nesta "irracionalidade" uma "outra racionalidade" - uma decisão cuja razão está inscrita nos rastros de um mundo muito concreto, e cuja firmeza situa-se nas antípodas das hesitações intelectualizantes e anti-sensuais da renúncia de Otilia ou da vingança hamletiana. Lá onde Hamlet tenta (em vão) raciocinar para poder agir, onde ele rejeita de maneira trágica o vínculo com a "Mulher", sacrificando ao mesmo tempo o seu amor por Ofélia e caindo naquele estranho estupor que exprime o famoso verso "To die, to sleep; (...) to sleep: perchance to dream ..." (III, 1, v. 60,65) - Riobaldo parece "responder" de maneira invertida:

"Assaz a gente vive, assaz alguma vez raciocina. Sonhar, só, não" (321).

A partir do Pacto, Riobaldo quer "conduzir" a guerra fora dos moldes tradicionais de Medeiro Vaz, Joca Ramiro e Zé Bebelo. É neste sentido que ele retruca a este último:

"Maluqueiras - é o que não dá certo. Mas só é maluqueira depois que se sabe que não acertou!" (322)

Todavia neste novo caminho, Riobaldo rejeita também a sedução fascinante e fálica que emana da figura virginal de Diadorim - inatingível no belo envelope do seu "corpo fechado" - fechado tanto às balas quanto ao apelo da sexualidade:

"Diadorim pertencia a sina diferente. Eu vi, eu tinha escolhido para o meu amor o amor de Otacília" (323).

Contra o apelo à castidade "férrea" e à coragem guerreira de Diadorim

"Mas Diadorim dava como exemplo a regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem - o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça. Prometi" (147).

- Riobaldo começa a sua chefia com um verdadeiro convite à bacanal, colocada como um blasfema carnavalesca sob o signo da Virgem Maria:

"Ij' Maria, é ver, nós, de Cristo, jagunceando ..." - escutei, dum. Daí, declarei mais: - "Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm, e objetos e as vantagens, de toda valia ... E só vamos sossegar quando cada um já estiver farto, e já tiver recebido umas duas ou três mulheres, moças sacudidas, p'ra o renome de sua cama ou rede! ..." (337).

Importa assinalar no entanto que Riobaldo não rejeita Diadorim no registro psicológico de uma decisão mais ou menos consciente. A separação acontece de certa forma por si mesma e o seu sentido se lê literalmente nas formulações relativas a este acontecimento.

"Aquilo (a separação) de chumbo era. Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio. Um nome rodeante: Joca Ramiro - José Otávio Ramiro Bettencourt Marins, o Chefe, o pai dele? Um mandado de ódio" (324).

Diadorim não é apenas uma pessoa, ele não é apenas o amigo de Riobaldo. Antes de tudo (desde o primeiro encontro), ele tem uma função mediadora que coloca Riobaldo em contato com a figura do "Chefe" por excelência, encarnação dos antigos costumes ("imperador das três alturas", "Rei da natureza"). É a palavra deste Chefe-pai que amputa Maria Deodorina da sua feminidade, reduzindo-a e alçando-a simultaneamente à posição de um "sacerdote" - defensor incondicional de uma forma determinada do governo humano. O "mandado" do pai para a filha de "ser diferente" é em última análise um mandado de renunciar à sexualidade e ao amor, tornando-se assim literalmente um "mandado de ódio". A libido de Diadorim não tem nenhuma porta a não ser o exercício guerreiro do esbanjamento de sangue, o seu falo é a faca - já no lance de urutu contra o mulato lascivo, e ainda na luta final contra Hermógenes. "Diadorim queria sangue fora de veias", observa, estupefato, Riobaldo.

O Pacto e tudo o que caracteriza as seqüências posteriores implicam assim numa separação deste lado "odioso" - hostil à sexualidade e ao corpo - de Diadorim. Riobaldo parece armar-se de maluqueiras, de meretrizes e de excessos sensuais contra o apelo fascinante do ser indefinido (e na medida da indefinição prometedor de tudo) (cf. nota 34) de Diadorim:

"Diadorim, que era o Menino, que era o Reinaldo. E eu. Eu? Nos estribos de ferro, freio de ferro, silha forte e silha mestra - e o par de coldres. Assaz, então, cantaram:
Olererê, Baiana,
eu ia e não vou mais ...
Eu faço
que vou

lá dentro, oh Baiana,
e volto do meio p'ra trás ...
Ao demais eu ouvi, soturno sorridente" (341).

Contra a regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem, Riobaldo parece usar o "freio de ferro" e montar num verdadeiro trono da feminidade (silha mes-tra), navegando "soturno, sorridente" nos sons de uma canção entre erótica e bagaceira, cuja letra e escansão são de franca sugestão sexual.

Por último gostaríamos de assinalar a seguinte máxima de Riobaldo:

"Eu cá não perco ocasião de religião. Aproveito de todas" (15).

O alvo deste projeto é o de explorar todas as dimensões significantes que parecem fazer encruzilhada na palavra "religião". Na medida em que a sua derivação etimológica oscila entre "ler" e "ligar" (legere e ligare), a palavra "religião" pertence não somente ao campo semântico da fé, mas, pelo radical indo-europeu "leg-", também ao domínio do "logos" e da "linguagem".

A "religião" de Riobaldo nos diz respeito no sentido mais amplo da palavra: como compromisso com a ambiguidade do signo - aberto a modulações infinitas -, porém também com a Lei - princípio unificador das micro-ordenações heterogêneas. Não perder ocasião de religião é, em primeiro lugar, o ato de ler de maneira plural, ampliando ativamente o nosso espectro de percepção. Isto significa, num segundo momento, a tentativa de decifrar o "logos", a razão secreta e outra que sustenta as imagens e figuras narrativas enquanto ecoam na nossa percepção. Nesta leitura de *Grande Sertão: Veredas* que poderíamos assim chamar de "religiosa", visamos, além da análise "objetiva", a invenção de uma *ordem virtual*, de uma possibilidade de ordenação que una o texto e o leitor no domínio da linguagem.