

Grande Sertão:

CI

No colóquio realizado em 1990 em Berlim sobre *A Literatura das Grandes Cidades*, Ivan Angelo encerrou suas considerações sobre a representação da metrópole na literatura brasileira atual com a constatação de uma falta:

“Penso que nos falta agora uma obra que se ocupe da cidade como o *Grande Sertão: Veredas* se ocupou do sertão: dos miúdos aos chefes, dos povoados ao deserto, da paz à guerra, da fala ao gesto, da filosofia à ação. Por que não se faz, não se fez?” (1).

Semelhante constatação foi feita também por vários críticos.

Não concordo com ela.

Porque tal obra já existe.

Chama-se *Grande Sertão: Veredas* (2).

E poderá ser chamada *Grande Sertão: Cidades*, quando a crítica tiver cumprido a tarefa de decifrá-la como romance urbano.

Aguardando a resposta mais objetiva de eventuais projetos traçados no papel ou manuscritos inéditos, arrisco-me a experimentar a hipótese de que *Grande Sertão: Veredas* é também um romance urbano. A existência desse livro questiona uma posição canônica na qual a história da literatura brasileira se acomodou: a separação entre literatura urbana e literatura rural ou regionalista. No mais tardar em 1928, com a publicação do *Macunaíma*, onde se sobrepõem a Amazônia e a desvairada Paulicéia, essa distinção foi posta em xeque. Ou mesmo antes, em 1902, com a publicação de *Os Sertões*, onde lemos:

“A guerra de Canudos [...] não se confinara num recanto da Bahia. Alastrara-se. Rompia nas capitais do litoral.

Entre nós, de um modo geral, despertou rancores. Não vimos o traço superior do acontecimento. Aquele afloramento originalíssimo do passado, patenteando todas as falhas da nossa evolução. [...] Não entendemos a lição eloqüente” (3).

Na encruzilhada imaginária da rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, com a rua do Monte Alegre, em Canudos, é construída a obra de Euclides, levantando uma pergunta, aberta até hoje: onde está o centro e onde está a periferia da barbárie?

Assim como Euclides da Cunha, também Guimarães Rosa procura fornecer com a

1 Ivan Angelo, “Enigma”, in *Großstadtliteratur*, org. Ronald Daus, Frankfurt a.M., Vervuert, 1992, p. 95.

2 João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 5ª ed. 1967. Doravante, essa edição é citada com a sigla GSV.

3 Euclides da Cunha, *Os Sertões*, ed. crítica de Walnice Nogueira Galvão, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 373 e 375.

D A D E S

representação do sertão um retrato do Brasil. O choque entre cultura citadina e cultura sertaneja é tematizado. O escritor procura novos procedimentos de mediação. Vale dizer: ele está em busca de uma nova escrita da história.

A situação narrativa posta em obra em *Grande Sertão: Veredas* configura uma mediação. O narrador é um *jagunço letrado* - conceito introduzido por Walnice Nogueira Galvão (4) - relatando sua história a um ouvinte da cidade.

Com um instrumento analítico emprestado de Walter Benjamin, retomamos aqui a figura do jagunço letrado, para mostrar que ele é a "imagem dialética" que diferencia Rosa de Euclides quanto à representação do confronto entre civilização e barbárie. Sendo que o embrião dessa figura se encontra em Euclides, que em certo trecho do seu livro fala dos grafites dos combatentes nas paredes das casas.

A situação narrativa em *Grande Sertão: Veredas* é construída de forma que há uma curiosa troca de papéis. Algumas vezes, Riobaldo incentiva seu interlocutor a *escrever* o que ele lhe conta. O ouvinte (e leitor implícito) *escreve*, enquanto o narrador *fala*. Esse deslocamento e essa oscilação da autoridade da escrita fazem com que o autor possa explorar todas as possibilidades no campo intermediário entre "romance escritural" (paradigma: André Gide) e romance épico, "oral" (paradigma: Alfred Döblin) (5).

Em *Sagarana*, sua obra de estréia, Rosa fundamenta seu projeto literário com o poema dos reis mesopotâmicos, o que corresponde a uma volta aos incios da cidade e da escrita. Vale dizer, ele, como seu precursor Euclides, propõe repensar a relação entre campo e cidade (6).

Não nos modos como ela se dá no processo da modernização. Quem for hoje a Araçuaí, de onde Riobaldo trouxe a pedra para Diadorim, na altura de Carbonita e Turmalina, em vez de atravessar o cerrado, passa por mais de cem quilômetros de floresta mecanizada: milhões de eucaliptos plantados maquinamente, ocupando o sertão melhor que qualquer exército. Marcam presença também o açude Cocorobó que submergiu Canudos; e a gigantesca barragem de Sobradinho; ou os mil plantadores gaúchos de soja, bem-sucedidos nas imediações do Parque Nacional "Grande Sertão: Veredas", evocados em recente reportagem por Marilene Felinto (7).

O sertão não virou mar.

Tornou-se paisagem tecnicizada, industrial.

"Grande Sertão: Veredas" virou reserva! Sertão é "onde os pastos carecem de fechos"

WILLI BOLLE é professor de Literatura da USP e autor de *Fisiognomia da Metrópole Moderna* (Edusp).

4 Walnice Nogueira Galvão, *As Formas do Falso*, São Paulo, Perspectiva, 1972, pp. 77-91.

5 Cf. Walter Benjamin, "Crise do Romance", in *Documentos de Cultura - Documentos de Barbárie*, org. W. Bolle, São Paulo, Cultrix-Edusp, 1986, pp. 126-9.

6 Sobre essa questão, ver o estudo exemplar de Raymond Williams: *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

7 Marilene Felinto, "Um País Inteiro Esquecido nos Sertões", in *Folha de S. Paulo*, ("Mais!"), 31/7/1994, pp. 10-1.

- uma citação romântica.

Somos guardiões dos sonhos guardados nesse livro?

Somos.

Mas também, enquanto críticos e historiógrafos, somos técnicos do despertar.

A transformação histórica, mesmo que não gostemos dela, nos obriga a isso.

Os artistas ensinam.

Faz muita diferença ler o *Grande Sertão: Veredas* na horizontal ou na vertical.

Explico.

Numa imagem de pensamento, Benjamin sintetiza a história da escrita assim:

“Eis a rigorosa aprendizagem da nova forma da escrita. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se no livro impresso, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, cinema e publicidade acabam por submeter a escrita à ditatorial verticalidade” (8).

Se Mallarmé, “em meio à cristalina construção de sua literatura”, foi o primeiro a incorporar, em *Um Lance de Dados*, as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita, algo análogo se pode dizer de Guimarães Rosa.

Augusto de Campos, em “Um lance de ‘Dês’ do Grande Sertão” (1959), leu o romance decididamente sob uma ótica urbana. Seus termos de comparação, além do poema de Mallarmé, são romances urbanos: *Macunaíma*, *Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, *Finnegans Wake* (9).

(Há também o caso anedótico de um estudioso de Guimarães Rosa, que conviveu entre as paredes do seu quarto com as 460 páginas do *Grande Sertão: Veredas*, fixadas ali, como se esse cotidiano olhos-nos-olhos com a labiríntica escrita pudesse ser o meio mágico a lhe proporcionar uma iniciação. Ainda que confusamente, teve noção da importância da leitura vertical, não-linear do romance, como se fosse um jornal ou um mapa.)

A verticalidade da escrita, como atestam os nomes gravados dos reis mesopotâmicos ou o obelisco na Place de la Concorde ou os sinais de trânsito, alimenta a sua autoridade.

É o *topos* da autoridade da escrita que rege conceitos benjaminianos como “alegoria”, “imagem de pensamento”, “imagem dialética” e “passagem”, que utilizamos aqui como meios heurísticos para trazer à tona determinados teores de *Grande Sertão: Veredas*, ligados a uma estética do fragmento urbano.

A obra de Benjamin, como a de Guimarães Rosa, está ancorada nos movimentos de vanguarda dos anos 1910 aos anos 1930. Benjamin chegou a ser apontado como “teórico das vanguardas”, devido a uma revolucionária conceituação da alegoria (10). Além de ser também autor de vanguarda.

A “alegoria” é o conceito-chave em que se baseiam todas as demais categorias imagéticas da historiografia benjaminiana.

No sentido etimológico, a alegoria é o discurso através do “outro”. A partir daí é derivada a “historiografia alegórica”, que consiste no estudo de uma época ou de um espaço diferente, para o historiador esclarecer aspectos do seu próprio espaço-tempo. Benjamin efetivamente praticou esse tipo de historiografia. Estudou a “destruição do *ethos* histórico no Barroco”, para criticar as tendências de restauração na República de “Weimar”; investigou a história social da Paris do Segundo Império, para compreender o tipo de mentalidade responsável pela passagem da República de Weimar para o Terceiro Reich.

Tentando transpor o procedimento da historiografia alegórica para a leitura de *Grande Sertão: Veredas*, reparamos que a crítica fez pouco para tentar compreender a obra principal de Guimarães Rosa como um retrato do Brasil no século XX. A meu ver, além dos ensaios de Antonio Candido, a dissertação de Walnice Nogueira Galvão é ainda o estudo que foi mais longe nesse tipo de deciframento.

Predominam, na recepção da obra de Guimarães Rosa, os estudos sobre o inventor e experimentador da linguagem; sobre a novela de cavalaria, a gesta da jagunçagem, a epopéia dos sertões; e sobre os aspectos metafísicos, explorando grandes motivos universais como o pacto, a alquimia, o esoterismo. Sem dúvida, esses trabalhos contêm aportes relevantes. Falta, porém, uma leitura de *Grande Sertão: Veredas* que situe a obra dentro do gênero dos “retratos do Brasil”.

8 Walter Benjamin, “Revisor de Livros Juramentado” (*Rua de Mão Única*), in *Obras Escolhidas II*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 28. Nas traduções de Benjamin pode haver interpolações minhas.

9 Augusto de Campos, “Um Lance de ‘Dês’ do Grande Sertão”, in *Revista do Livro* 16 (1959), n.º 4, pp. 9-27.

10 Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, trad., apres. e notas Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984. Ver os comentários de: Georg Lukács, *Wider den mißverständlichen Realismus*, Hamburgo, 1958; e de Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974.

I. HIERÓGLIFOS, SINAIS DE TRÂNSITO

Antes de examinarmos alguns aspectos alegóricos de *Grande Sertão: Veredas*, é preciso esclarecer em que medida a historiografia alegórica, na acepção usual, é enriquecida pela significação muito específica de que se reveste o conceito de "alegoria" na obra de Benjamin.

A alegoria é basicamente um procedimento dialético de desvalorização e valorização. Na Idade Média, a serviço da Igreja, ela teve a função de desvalorizar o *pantheon* dos antigos, através da fragmentação e mortificação do corpo. A forma do fragmento decorre da função de desvalorizar a *physis* bela e sensual. Vênus foi transformada na Dama Mundo, bela de frente, atrás roída de vermes. Tal uso da alegoria se observa também no Barroco, num contexto secularizado: desvalorização da vida terrena (o mundo como Vau de Lágrimas, a melancolia do Príncipe) e, ao mesmo tempo, legitimação do poder estabelecido.

O mérito de Benjamin foi ter transfuncionalizado a alegoria, de signo legitimador do *status quo*, representando um tempo parado, mítico, num signo radicalmente histórico. E de reinventá-la, na esteira de Baudelaire, como signo urbano, permitindo ler a degradação do homem moderno através da fetichização da mercadoria.

Benjamin redescobriu a ambigüidade e com isso o potencial dialético da alegoria. Se a alegoria é fragmento, caducidade, ruína - ela é também a forma adequada para falar da falta de liberdade, da imperfeição e da degradação, tornando-se com isso órgão de uma história inconclusa, uma "outra" história, uma história possível, aberta a transformações. Eis a dimensão do resgate e da crítica "salvadora".

Tendo resumido o princípio da historiografia alegórica segundo Benjamin, resta ver como é possível abordar nesses termos o romance de Guimarães Rosa.

Começamos pela leitura da epiderme do livro. Na página de rosto, está estampado um título que funciona como um hieróglifo profano, um sinal de trânsito: "Grande Sertão - dois pontos - Veredas".

"Em nenhum dos seus elementos", nos diz Theodor W. Adorno, "a língua assemelha-se tanto à música quanto nos sinais de pontuação". Os sinais de pontuação têm

valor fisionômico e expressão própria, são sinais de trânsito. "Não estão a serviço do trânsito da linguagem para com o leitor, mas servem hieroglificamente a um trânsito que se desenrola no interior da linguagem, em suas vias próprias" (11).

Tentemos entender esse trânsito. Através dos sinais de pontuação, Guimarães Rosa resgatou algo da autoridade da escrita, o que, outrora, como escritura, teve caráter sagrado.

Dentre os tradutores, apenas o espanhol respeitou o original. Os outros fugiram do desafio. *The Devil to Pay in the Backlands. Diadorim. Grande Sertão*. Mutilaram o original.

A escolha do título traduz uma *raison d'État* do escritor. Guimarães Rosa não podia realizar seu projeto literário, sem refazer minuciosamente o caminho de quem o precedeu: Euclides da Cunha, com *Os Sertões*.

Grande Sertão: Veredas é ao mesmo tempo a reescritura e a resposta dialética à obra do grande precursor. *Grande Sertão* amplifica ainda mais, talvez até com uma conotação parodística, a hipérbole euclidiana; *Veredas*, como um recolhimento, marca o contraponto.

A alegoria, dizíamos, é um signo que expressa a dialética "valorização: desvalorização".

Valorização: o *Grande Sertão*. Isto é, a história dos jagunços, estilizada em gesta da jagunçagem, epopéia do sertão, romance de cavalaria. É o *grand récit*, o estilo "elevado", o "enaltecimento mítico", de que falam vários intérpretes.

No romance, está embutida uma crítica a esse tipo de leitura. Há um elemento inicial de romantização, porém de forma distanciada. As narrações do padrinho Selorico Mendes sobre as *altas artes de jagunços* são ouvidas pelo menino Riobaldo (12). Uma romantização que tem seu peso quando ele, mais tarde, opta por entrar no bando de jagunços; embora o motivo mais concreto seja a atração que sente por Diadorim. A esse aspecto romântico e medieval, que predomina nas interpretações, contrapomos uma outra leitura.

Grande Sertão - o tradutor alemão apresentou a obra ao seu público sob esse aspecto. Isto é, ele coloca em primeiro plano os feitos dos jagunços, elevando-os à categoria de gesta e epopéia. Ora, se é verdade que o livro contém esse discurso heróico e grandiloquente - que é o da história oficial -

11 Theodor W. Adorno, "Satzzeichen", in *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a.M., 1969, p. 164.

12 "Ah, a vida vera é outra, do cidadão do sertão. Política Tudo política e potentes cheffas [...]". GSV, p. 87.

ele também torna transparente a retórica oca e questiona a idealização da violência. Vejamos o diálogo de Riobaldo com Zé Bebelo no fim do romance:

Zé Bebelo: "Lá [na cidade] eu quero deduzir meus feitos em jornal, com retratos... A gente descreve as passagens de nossas guerras, fama devida..."

Riobaldo: "Da minha, não senhor!" (GSV, p. 459).

É uma imagem dialética. O discurso de Riobaldo "atravessa" o de Zé Bebelo. Ambos foram chefes de jagunços e tiveram experiências parecidas, viveram a mesma história *factual*. Mas a narração e interpretação dessa história, que constitui a *historiografia*, é radicalmente diferente. Embora Riobaldo tenha vivido a história como chefe vitorioso, vencedor da batalha final - ele acaba se sentindo um vencido. O romance descreve a passagem de vencedor a vencido. Nisso reside a grandeza humana do romance. Diferentemente de Euclides, Rosa procurou obter uma visão "por dentro" da mentalidade do combatente sertanejo. Do relato dos "feitos da guerra" irrompem dúvidas e escrúpulos do guerreiro, autor de violências, assassino potencial, múltiplo matador. Riobaldo é um mercenário que reflete e que verbaliza, num contexto de extrema pobreza, a brutalidade, a violência e o prazer da violência, a loucura, os planos de suicídio, uma grave crise de identidade.

No ensaio "Mudança de Experiência e Mudança de Método", o historiador alemão Reinhart Koselleck nos ensina, dentro da tradição de Tucídides, que "escrever a história é reescrever a história". E que a história dos vencedores provoca a historiografia dos vencidos (13).

Essa dialética é posta em obra de maneira exemplar por *Grande Sertão: Veredas*. A história de Riobaldo jagunço-protagonista é a ascensão de um raso soldado para poderoso e vitorioso chefe. A rememoração de Riobaldo narrador é um trabalho de luto.

Desvalorização. Sob o signo do luto e da melancolia realiza-se a vertente "desvalorização" do nosso hieróglifo-guia. O tradutor do *Grande Sertão* que omitiu as "veredas" suprimiu também a dialética entre o estilo grandiloquente e o *sermo humilis* (14). As "veredas" constituem o contraponto

do *grand récit*. No título em contraponto se concentra a teoria de uma nova escrita da história. As "veredas" são as frestas abertas pelo escritor, para interromper o discurso que martela uma visão idealizada do país.

Aos leitores que têm celebrado em Guimarães Rosa um artífice neobarroco, que põe em cena uma exuberância verbal sem igual, tem escapado que essa pompa verbal é o meio de contraste necessário para o escritor fazer *en passant* o retrato do homem e da sociedade.

As "veredas" ou "passagens" do Grande Sertão configuram uma história do cotidiano, uma micro-história do dia-a-dia em contraposição aos feitos da historiografia monumental ou dos ministérios de propaganda. Como resposta à desvalorização do cotidiano sertanejo pelo olhar de quem olha de cima para baixo, as "veredas" representam uma inversão de perspectiva. Trata-se do olhar sóbrio de quem não idealiza a realidade sertaneja. O olhar de baixo, a perspectiva rasteira, a fala dos humildes.

II. GUIMARÃES ROSA, AUTOR DOS SERTÕES

Grande Sertão: Veredas é uma retomada minuciosa do livro precursor, *Os Sertões*. Isso se deixa elucidar melhor à luz de uma imagem de pensamento de Walter Benjamin:

"A força da estrada é diferente para quem anda por ela ou a sobrevoa de avião. Assim também é diferente a força de um texto para quem o lê ou o copia. [...] Somente quem anda pela estrada experimenta algo do seu domínio [...] a cada uma de suas voltas, ela faz sair, a seu comando, distâncias, belvederes, clareiras e perspectivas, assim como o grito do comandante faz sair soldados de uma fila. Assim somente o texto copiado comanda a alma de quem se ocupa dele, enquanto o mero leitor nunca fica conhecendo as perspectivas novas do seu interior, tais como as abre o texto, essa estrada rasgada na selva interior, cada vez mais densa: porque o leitor obedece ao movimento do seu eu no livre reino aéreo do devaneio, enquanto o copiadador deixa que tal movimento seja comandado. A arte chinesa de copiar livros era, por isso, uma incomparável garantia de cultura literária, e a cópia, uma

13 Reinhart Koselleck, "Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze", in *Theorie der Geschichte*, vol. 5, *Historische Methode*, orgs. Christian Meier e Jörn Rüsen, Munique, dtv, 1988, pp. 13-61.

14 Ver Erich Auerbach, "Sermo Humilis", in *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Berna, Francke, 1958, pp. 25-63.

chave para os enigmas da China” (15).

A metáfora da rua como texto ou da escrita como estrada tem valor programático - não só para Benjamin, mas também para outros autores da literatura universal. O romance de Guimarães Rosa corresponde ao lema “abrir estradas-texto na selva interior”. O *Grande Sertão: Veredas* não é só uma referência à região central do Brasil; é uma metáfora para o “ainda não consciente” do personagem-narrador, que, ao longo do seu monólogo de 460 páginas, procura decifrar sua vida. As “veredas” - além de designarem cursos de água no meio do cerrado semi-árido ou “avenidas de grama”, na bela expressão do geomorfólogo Aziz Ab'Sáber - são caminhos de busca do conhecimento. *Grande Sertão: Veredas* é também um exemplo da “arte de copiar livros”, entendida como a arte de dialogar com a tradição literária. O romance de Guimarães Rosa é uma releitura intensa e um “reescrever” da obra do grande precursor, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Através da imagética da estrada-texto, pode ser elucidada a teoria de uma nova escrita da história, contida no romance de Rosa.

Se partimos da imagem benjaminiana da leitura como um *sobrevoar*, para fins de comparação, verificamos que a obra de Euclides se inicia com um sobrevôo, uma leitura da fisionomia ou do “facies geográfico” do grande maciço continental:

“O planalto central do Brasil desce, nos litorais do Sul, em escarpas inteiriças, altas e abruptas. [...] Mas ao derivar para as terras setentrionais diminui gradualmente de altitude, ao mesmo tempo que descamba para a costa oriental em andares [...] De sorte que quem o contorna, seguindo para o norte, observa notáveis mudanças de relevos: a princípio o traço contínuo e dominante das montanhas [...] em seguida, transposto o 15º paralelo, a atenuação de todos os acidentes - serranias que se arredondam e suavizam as linhas dos taludes, fracionadas em morros de encostas indistintas no horizonte que se amplia; até que em plena faixa costeira da Bahia, o olhar, livre dos anteparos das serras que até lá o repulsam e abreviam, se dilata em cheio para o ocidente, mergulhando no âmago da terra

amplíssima lentamente emergindo num ondear longínquo de chapadas...” (16).

Esse sobrevôo do planalto central do Brasil - observou uma estudiosa da obra de Euclides - é como se fosse “o olhar de Deus” (17). Trata-se de uma *geografia* no sentido forte da palavra. Com um olhar “dilatado”, o autor, num cara a cara com a natureza, ao mesmo tempo sente, apalpa e “lê” o rosto da terra. A tal ponto assimila-se ele aos seus contornos que ela, por assim dizer, dirige sua mão, fazendo-o desenhar ou escrever o Livro da Terra. (A 1ª parte de *Os Sertões* é intitulada “A Terra”.)

Tal perspectiva *à vol d’oiseau* praticamente não existe no romance de Guimarães Rosa - para não dizer que foi propositalmente evitada. Apenas numa das passagens, para realçar, *ex negativo*, o estilo “tateante” do narrador errando pelo labirinto do sertão, abre-se um momentâneo clarão, uma visão por assim dizer onisciente: “Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as misérias todas...” (GSV, p. 435).

No mais, a leitura do sertão por parte de Guimarães Rosa se faz em contraponto à de Euclides. A perspectiva narrativa de *Grande Sertão: Veredas* é rasteira. Ela não apenas se situa ao nível da “estrada”, conforme mostraremos mais adiante, mas ao nível de um rio. O narrador é um “homem-rio”: Riobaldo.

Em *Os Sertões* temos, pelo menos em parte, uma fé positivista na aurora de tempos mais esclarecidos - abalada na medida em que o autor se inteira da tragédia da luta dos rebeldes de Canudos. Já o romance *Grande Sertão: Veredas* - cujo episódio principal, o pacto com o Diabo, se passa à meia-noite, como um *Trauerspiel* - tem a iluminação barroca de um trabalho de luto.

Euclides, na verdade, prepara esse trabalho de luto. Entrando no “âmago da terra”, ele fala, na 2ª parte, intitulada “O Homem”, do “martírio” dos habitantes do sertão. Walnice Nogueira Galvão fez a observação esclarecedora de que à construção de *Os Sertões* estão subjacentes matrizes bíblicas. Podemos demonstrá-lo pelo *topos* do martírio, encarnado por Jesus caminhando pela Via Crucis. Em suas duas obras principais, *Os Sertões* e *À Margem da História*,

15 Walter Benjamin, “Porcelanas da China” (*Rua de Mão Única*), in *Obras Escolhidas II*, p. 16.

16 Euclides da Cunha, *Os Sertões*, pp. 91-2.

17 Walnice Nogueira Galvão, “Conferência sobre *Os Sertões*”, Freie Universität Berlin, maio de 1990.

Euclides projeta o martírio sobre a condição do homem condenado a viver nos desertos do sertão e nas solidões da Amazônia. O sofrimento de Jesus se desdobra aí numa maldição, que recai sobre uma figura humana arquetípica, condenada a errar pelas estradas durante a vida inteira: Judas Ahasvérus (18).

A profissão do sertanejo, ligada à vaquejada e à arribada, é nômade. O fenômeno climático da seca obriga-o a constantemente se locomover pelo sertão. Ao encontro dessa condição socioeconômica vai a religião. O personagem histórico de Antônio Conselheiro, com suas peregrinações e martírios, toma-se, como mostra Euclides, a figura por excelência de identificação para os sertanejos. Acostumados a andar e errar pelo sertão, em busca da sobrevivência, os fiéis seguem-no. A construção de Canudos, onde acabam por se fixar, não é, para eles, uma urbe nos moldes sedentários, mas uma cidade provisória, uma "estrada para o céu" (19) - e por isso mesmo, intolerável como alternativa histórica para as metrópoles estabelecidas.

A essas imagens da condição sertaneja evocadas por Euclides correspondem imagens análogas no romance de Guimarães Rosa. Aí também o personagem-narrador registra a condição nômade que marca o dia-a-dia dos sertanejos: "vejo esses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugada, com lua no céu, dia depois de dia" (GSV, p. 235). Itinerante é também a condição dos jagunços do bando de Riobaldo: são caçados pelos jagunços inimigos e os soldados do governo, são uns fora-da-lei, que podem ser abatidos como animais selvagens. "E foi assim que a gente principiou a tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates e sofrimentos, que já relatei ao senhor" (GSV, p. 234). Muito mais do que os "judas" - como são chamados os jagunços traiçoeiros sob o comando do Hermógenes e do Ricardão -, são os homens do bando de Riobaldo que sofrem a maldição e o martírio de Ahasvérus. O desejo de Riobaldo de ser absolvido da condenação de errar sem rumo pelo sertão é a projeção da imagem de um lugar onde "[todos pudessem se reunir], para sofrer e vencer juntos, de uma vez". O desejo de "formar uma cidade da religião" (GSV, p. 235). Essa passagem se situa no exato meio do romance, num retrospecto de Riobaldo sobre a condição jagunça. A

situação narrativa é marcada por esse movimento dialético entre cidade e estrada: o conforto material de uma pessoa instruída, sedentária, e a inquietude do homem itinerante, para quem a vida é um sofrido caminhar pelo labirinto (20).

Depois de ter descrito o cenário geográfico e cultural do sertão, o texto de Euclides, na 3ª e última parte, intitulado "A Luta", na medida em que se desenrola a campanha, faz o leitor "andar pelas estradas" que levam a Canudos: a 1ª investida pelo vale do rio Vasa-Barris contra Uauá; a 2ª a partir de Monte Santo pela travessia do Cambaio; a marcha da 3ª expedição (Moreira César) pela estrada de Cumbe; a 4ª expedição pela passagem das Pitombas, com reforços pela rota de Jeremoabo... Por meio de um mapa anexo ao livro, o leitor pode acompanhar os itinerários dos combatentes. A questão central do texto, porém, não é geográfica, mas ideológica, filosófica, mental - constituindo-se numa das encruzilhadas históricas onde se debatem os valores e o sentido do projeto de modernização do Brasil (21). O narrador de *Os Sertões* situa-se ora do lado das tropas governamentais, ora do lado dos rebeldes. Isso foi mostrado em detalhe por um estudioso de Euclides da Cunha:

"Surge, várias vezes, o narrador não idêntico ao autor; esse narrador, muitas vezes, é localizável no espaço: ele observa, salta até uma curva do caminho, pula para o topo de uma montanha, faz uma virada panorâmica, utilizando abundantemente elementos dêiticos como: 'lá', 'ali', 'se vê', 'lá embaixo' [...] típicos de literatura ficcional e de diálogos, necessariamente imaginados [...] Emprega também o discurso indireto livre, 'reproduzindo' os pensamentos e sentimentos de personagens [...] muitas vezes parece um roteirista que dá instruções para um *cameraman*, recomendando um *zoom*, um *travelling* e outros recursos fílmicos" (22).

Precisamente por essa "estrada-texto" (na nomenclatura de Benjamin), aberta pelo livro *Os Sertões*, caminha o seu maior "copiador": o autor de *Grande Sertão: Verdades*. Ou seja, Guimarães Rosa deixa que o seu projeto literário de representação da sociedade, da mentalidade e do imaginário sertanejos seja "comandado", contagiado

18 Cf. Euclides da Cunha, "Judas Ahasvérus", in *A Mergem da História*, org. Rolando Morel Pinto, São Paulo, Cultrix, 1975, pp. 75-80. Ver também a descrição romancizada da maldição em: Jean d'Ormesson, *Histoire du Juïerant*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 74-7.

19 "Os ingênuos contos sertanejos desde muito lhes haviam revelado as estradas fascinadoramente traiçoeiras que levam ao Inferno. Canudos, imunda ante-sala do Paraíso, pobre peristilo dos céus, devia ser assim mesmo - repugnante, aterrador, horrendo..." (*Os Sertões*, p. 243).

20 Sobre a mediação entre cultura citadina e sertaneja em *Grande Sertão: Verdades*, ver: W. Boile, "Zur Vermittlung von Stadt- und Sertão-Kultur im Werk von Guimarães Rosa", in *Wiss. Zeitschrift der Humboldt Universität zu Berlin* 39 (1990), n.º 5, pp. 429-35.

21 Para uma recente discussão dessa questão, ver: Raymundo Faoro, "A Questão Nacional: a Modernização", in *Estudos Avançados* 6 (1992), n.º 14, pp. 7-22.

22 Berthold Zilly, "A Guerra de Canudos e o Imaginário da Sociedade Sertaneja em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha: da Crônica à Ficção", in *Literatura e História na América Latina*, orgs. Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar, São Paulo, Edusp, 1993, pp. 37-48, aqui: 44 e seq.

pela aprendizagem com as "distâncias, belvederes, clareiras e perspectivas" abertas pelo livro do precursor. Rosa compartilha com Euclides o fascínio e a inquietação diante do sertão, que, para ambos, é "o inexplicável" (23). Ele tenta abrir "perspectivas novas" por meio da estrada-texto (a literatura brasileira e universal) "rasgada na selva" do inconsciente cultural. E se Euclides incorpora ao seu texto (ou "copia") entrevistas com prisioneiros, grafite e poesia dos jagunços, Guimarães Rosa intensifica esse procedimento, fazendo da capacidade de invenção verbal do sertanejo a estrada-mestra do seu discurso (24).

A fala do personagem-narrador Riobaldo é uma reflexão permanente sobre o modo de narrar a história de sua vida, desdobrando-se na problematização, por parte do autor João Guimarães Rosa, de como apresentar a história do seu país. A representação é, ao mesmo tempo, narrativa e constelacional: representação de uma história - a do jagunço Riobaldo - e de um espaço - a geografia física e humana do sertão. (É a retomada, em outra ordem, dos tópicos euclidianos "A Luta", "A Terra", "O Homem".) Em primeiro plano temos os "feitos" do bando de jagunços, suas andanças pelo Norte de Minas, Sul da Bahia, Leste de Goiás. Esse itinerário foi registrado e documentado em forma de mapas por Alan Viggiano (1978) (25), que forneceu com isso um notável aporte geográfico para a compreensão do romance. Nas frestas da gesta da jagunçagem temos, num segundo plano da fala do narrador, mais discreto e mais importante, um vasto *tableau* etnográfico apresentando os caracteres sociais do sertão e a sua história cotidiana.

O retrato do Brasil proposto por Guimarães Rosa não é um "sobrevôo" do sertão, mas um "andar" muito atento pela estrada. Parafraseando uma observação de Walter Benjamin sobre Franz Kafka, poder-se-ia caracterizar a técnica narrativa de Guimarães Rosa nestes termos:

"Quando seu personagem-narrador tem algo a dizer, ele o diz *en passant* - por mais importante, mais surpreendente e mais bárbaro que seja - como se o leitor, no fundo, já o soubesse, convidando-o discretamente a lembrar-se de algo que ele havia esquecido" (26).

Sobre essas "passagens", que são as veredas do Grande Sertão, seguem agora algumas observações.

III. GRANDE SERTÃO: PASSAGENS

Para uma leitura de *Grande Sertão: Veredas*, os mapas elaborados por Alan Viggiano oferecem uma orientação importante (27). O que falta fazer é relacionar seu trabalho cartográfico descritivo do "itinerário de Riobaldo" com as reflexões do personagem-narrador sobre seu itinerar. Ou seja: relacionar os dados geográficos do "sobrevôo" cartográfico da região com a estrutura e o discurso da narração, com a máquina de conhecimento que é o romance - essa câmara ou esse espelho com que se viaja ao longo da estrada (28), e que trabalha com lentes de grande precisão e com um meio de percepção radiográfica: a imaginação. Viajemos, pois, pela "estrada-texto através da selva interior". Já ficou claro que não se trata só da problemática de um "eu" narrativo individual, mas da representação de uma coletividade, do conjunto de uma cultura, e que Guimarães Rosa refaz o discurso de Euclides, "potencializando" com isso a reflexão sobre o Brasil.

Pela perspectiva narrativa, o romance oferece um modelo antropomórfico do sertão, que é preciso conjugar com o mapa geográfico convencional. Existe uma superposição da região e do narrador Riobaldo, para quem o sertão, além de ser um espaço econômico e social, é uma alegoria do espaço-tempo de sua vida, do seu inconsciente e da busca de si. Após a fala introdutória que define a situação narrativa (Riobaldo frente ao ouvinte citadino), a primeira seqüência do romance (pp. 23-79) oferece uma amostra da experiência da jagunçagem vivida pelo narrador e protagonista. É um relato que começa *in medias res*, pelo pedaço do meio da história: desde a tentativa do bando de atravessar, sob a chefia de Medeiro Vaz, o Liso do Sussuarão, até a chegada de Zé Bebelo. Topograficamente falando, trata-se de uma travessia integral do sertão do Sul ao Norte (da Serra das Araras ao Liso do Sussuarão), do Oeste ao Leste (do Urucaia ao Araçuaí), ida e volta (até a região do Paracatu) (29). Após uma interrupção que corresponde à necessidade do narrador de reorganizar seu relato, temos a seqüência principal da narração, em dois grandes movimen-

23 Zilly, no debate de sua exposição, op. cit., p. 69.

24 Ver Mary Lou Daniel, *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1988; e Terezinha Souto Ward, *O Discurso Oral em "Grande Sertão: Veredas"*, São Paulo, Duas Cidades, 1984.

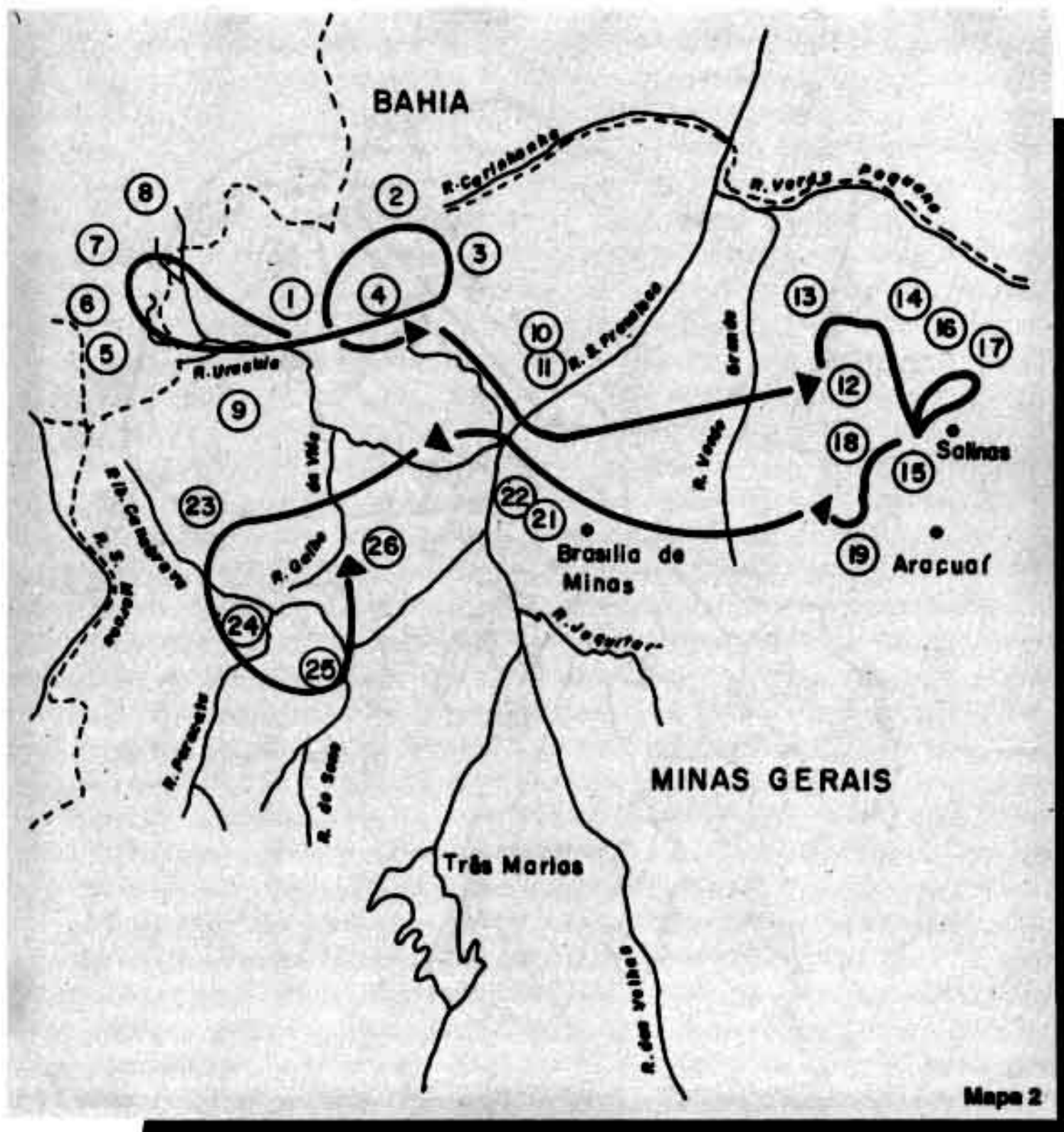
25 Alan Viggiano, *Itinerário de Riobaldo Tatarana*, Rio de Janeiro e Brasília, 1978.

26 Walter Benjamin, "Franz Kafka", in *Obras Escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 156.

27 Os mapas encontram-se em anexo. Fizemos algumas alterações (remontagens e mudanças de numeração), para facilitar a compreensão da estrutura do romance.

28 Aludimos à famosa definição do romance por Stendhal, em *Le Rouge et le Noir*: "Le roman c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin".

29 Ver mapa 2.



1. SERRA DAS ARARAS
2. LAGOA SUSSUARANA/LISO DO SUSSUARÃO
3. RIO PARDO
4. RIO ACARI
5. RIO PIRATINGA
6. RIO SÃO DOMINGOS
7. Cór. SÃO DOMINGUINHOS
8. Cór. PEDRA DO GERVÁSIO
9. RIO URUCUIA
10. RIO VIEIRA
11. RIO FUNDO
12. SERRA BRANCA
13. JACARÉ GRANDE
14. JATOBÁ TORTO
15. CHAPADA DO COVÃO
16. CHAPADA DO SUMIDOURO
17. SERRA ESCURA
18. RIBEIRÃO GADO BRAVO
19. Cór. CANSAÇÃO/RIO ARAÇUAÍ
20. GRÃO-MOGOL
21. BRASÍLIA DE MINAS
22. SÃO FRANCISCO
23. CANABRAVA
24. RIO PARACATU
25. RIO DO SONO
26. RIBEIRÃO DO GALHO DA VIDA

Mapa 2

projeto do escritor do que orientar-se naquele espaço. Eis o ponto-limite:

“Chegamos no Currais do Padre [...] Zé Bebelopôs ordem de se ir. Prá mais onde? (p. 288) ... o Chapadão do Urucuaia. Mas nunca chegamos nem na Virgem-Mãe. Desde o começo desconfiei de que estávamos em engano. [...] Andávamos desconhecidos no errado (p. 288). tarde se soube - quem guiava tinha enredado nomes: em vez da Virgem-Mãe, creu de se levar tudo para a Virgem-da-Laje, lugar outro, vereda muito longe para o sul (p. 288). Viemos por esses lugares, que o nome não se soubesse (p. 289). A estrada de todos os cotovelos. Sertão - o senhor querendo procurar, nunca se encontra. De repente, quando a gente não espera, o sertão vem. mas aonde lá, era o sertão churro, o próprio, mesmo. [...] O

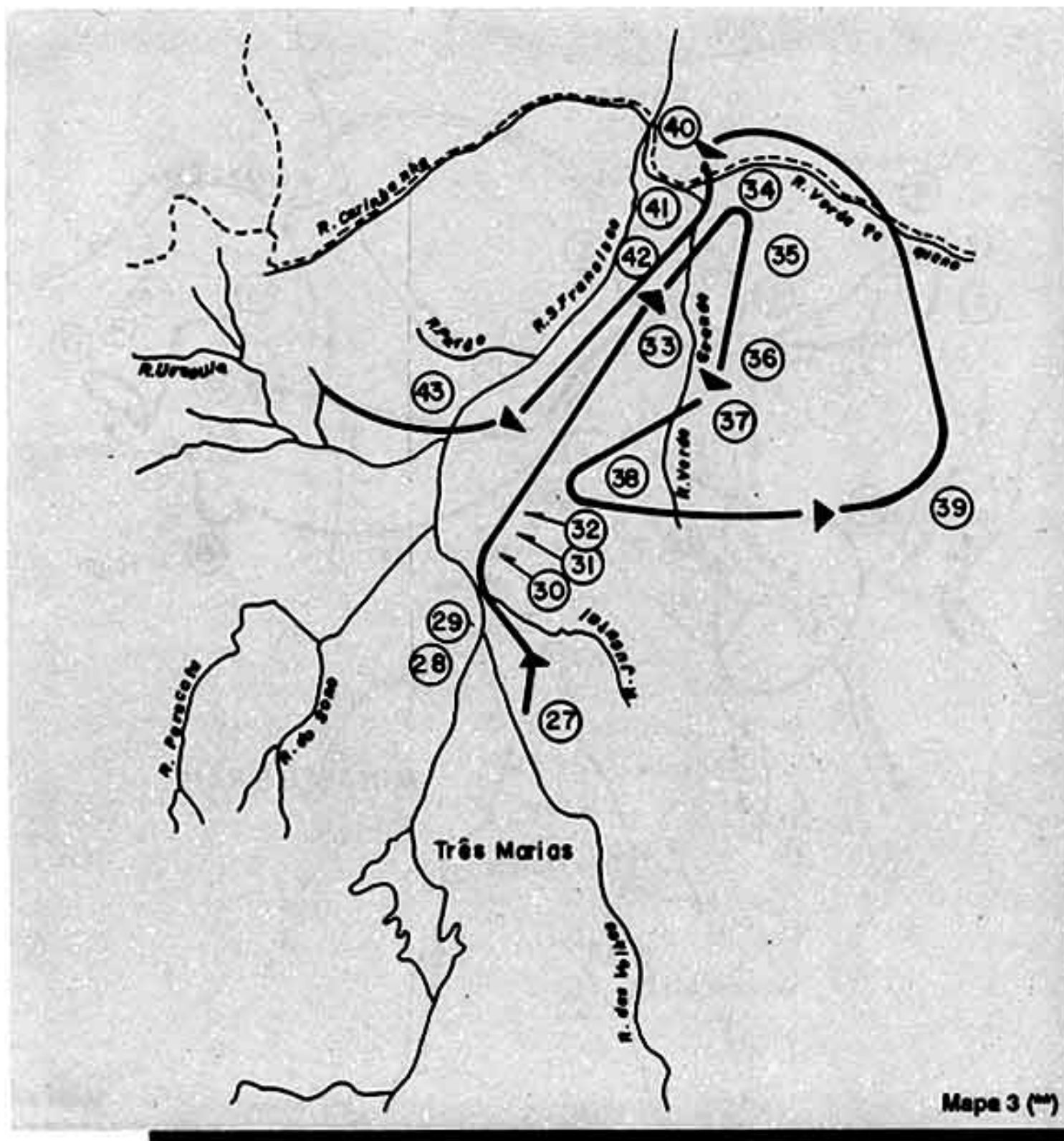
boqueirão de um rio. O Abaeté não era. Faltava rastro de fala humana. Nós estávamos em fundos fundos” (p. 289).

Essa passagem mostra de modo paradigmático o perder-se no sertão. O sertão como labirinto, como lugar por excelência do errar. Apagam-se todas as referências, o mapa se desfaz. (De notar que o mapa detalhado de Viggiano, com relação às páginas 244 a 338 do romance, ao longo de quase 100 páginas, não oferece nenhuma indicação de lugar. O cartógrafo também está perdido. Mas ele não tematiza essa perda, que é a chave da construção do romance) (32). A orientação no espaço é essencialmente ligada à língua, aos nomes, à toponímia. Para representar o labirinto do sertão, o escritor abre o labirinto da língua: “quem guiava tinha enredado nomes”. A língua deixa de ser instrumento de comunicação, para recuperar sua função mais arcaica: de

32 Com o limite do mapa para representar o “Grande Sertão” chega-se também ao limite de “sobrevoá-lo”, assim como vimos os limites do “sobrevoô” em *Os Sertões*. Em ambos os casos, “somente quem anda pela estrada” experimenta algo do seu domínio.

27. CÓRREGO DO BATISTÉRIO (PONTO DE PARTIDA)
28. SERRA DA ONÇA
29. RIO JEQUITAI
30. CÓRREGO DO MOCAMBO
31. CÓRREGO CANABRAVA
32. CÓRREGO BARRA (OU BARRO)
33. SERRA DA JAIBA
34. ANGICOS/FAZENDA SEMPRE-VERDE
35. POÇO TRISTE
36. GORUTUBA
37. QUEM-QUEM
38. QUARARAVACÁ DO QUAICUI (GRÃO MOGOL)
39. ALTO DO AMOPIRA
40. MALHADA GRANDE
41. MINGU
42. BREJO DOS MÁRTIRES
43. BARRA DO URUCUIA

Geograficamente, o Mapa 3 encontra-se à direita e o Mapa 4 à esquerda.



nomear as coisas (33). Ocorre que os personagens perderam esse poder nomeador: “Vimos por esses lugares que o nome não se soubesse”. Perder o rumo da vida é uma espécie de afasia: “Faltava rastro de fala humana”. Imagem alegórica de uma sociedade que corre o risco de ficar sem reflexão própria para poder decidir sobre seus rumos?

O que acontece aqui - num determinado trecho da história, com o bando dos jagunços sob o comando de Zé Bebelo - acontece, na íntegra do romance, com Riobaldo. O protagonista de *Grande Sertão: Veredas* está, o tempo todo, em busca de si. Esse errar pelo sertão é representado pela busca de uma fala, pela magia dos nomes, com os quais o narrador constrói uma estrada-texto, uma estrada-escrita, constituída por uma seqüência, ao mesmo tempo caótica e organizada, de nomes, nomes próprios, onde a toponímia atual e a histórica, a real e a imaginária se

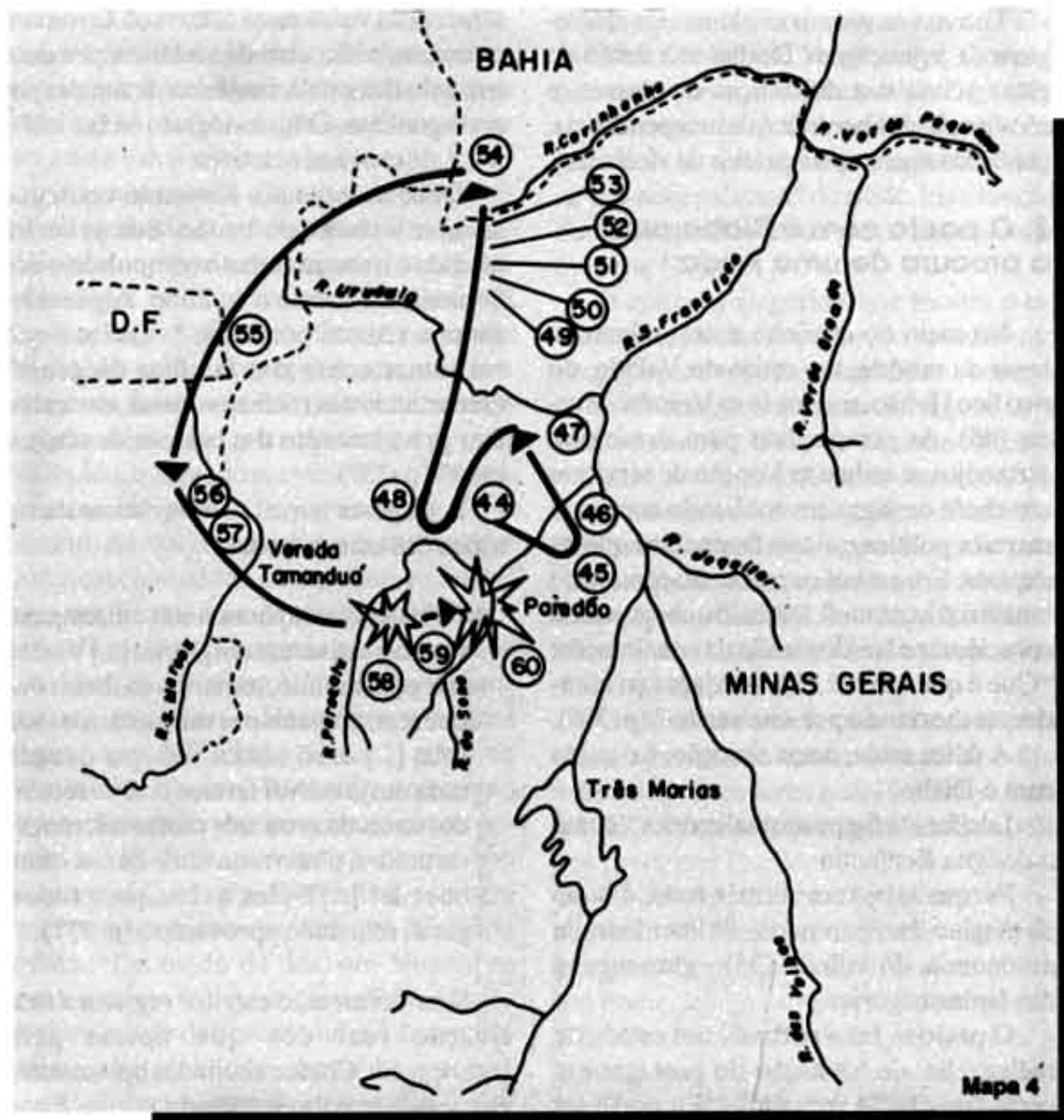
misturam de maneira inextricável.

Nesse ponto, existe uma afinidade, em termos de projeto literário, entre o romance de Guimarães Rosa e a *Obra das Passagens*, de Benjamin. Ambas as obras apresentam o espaço labiríntico de uma coletividade - metrópole, sertão - por meio de uma composição fragmentária, onde as “passagens” ou “veredas” constituem trilhas de informação. Sob o signo do “perder-se no labirinto”, ocorre na obra de Benjamin uma superposição entre o espaço selvático e o urbano: “Não saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (34).

Uma alegoria da arte de ler o espaço da cultura através de fragmentos? Na obra de Guimarães Rosa, o gênero das “veredapassagens” funciona como contraponto e canto paralelo ao *Grande Sertão*, engendran-

33 Cf. Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1980.

34 Walter Benjamin, “Infância em Berlim por volta de 1900”, in *Obras Escolhidas II*, p. 73.



44. RIBEIRÃO GALHO DA VIDA/ FAZENDA DOS TUCANOS
 45. CÔRREGO E POVOADO SUCRUIÚ
 46. VEREDAS MORTAS
 47. RIO URUCUIA
 48. RIO PARACATU
 49. SERRA DOS CONFINES
 50. SERRA DO MEIO
 51. LAGAMAR
 52. RIBEIRÃO DA AREIA
 53. LISO DO SUSSUARÃO
 54. ALTO CARIRANHA
 55. MATA DE SÃO MIGUEL
 56. SERRA DAS DIVISÕES
 57. RIO SÃO MARCOS
 58. TAMANDUÁ
 59. CERERÉ VELHO
 60. PAREDÃO

do uma constelação de detalhes aparentemente irrelevantes que, no entanto, representam as juntas e os parafusos que mantêm funcionando a gigantesca máquina social.

Lendo *Grande Sertão: Veredas* como um mapa alegórico, ao mesmo tempo rural e urbano, comentemos algumas "veredas-passagens".

1. Entre ricos e pobres.

No fundo do fundo do sertão, o bando chefiado por Zé Bebelo chega ao povoado do Sucruiú (45) que é o lugar da máxima miséria e desgraça (infestado pela peste da bexiga preta). "Aqueles campos tristonhos" (p. 297) são o *locus melancolicus*. Perto, a fazenda de Seo Habão.

Houve uma desilusão quanto às lutas: o inimigo sempre escapou, ocorreram derrotas e deserções, a moral da tropa baixou.

Isso faz com que a idealização diminua. Juntamente com os jagunços, o leitor obtém pela primeira vez um olhar sobre o estado do sertão no cotidiano não-bélico. O encontro com os catrumanos e com o fazendeiro lhes mostra, sobretudo a Riobaldo, como funciona a economia. Falta mão-de-obra na agricultura, porque os habitantes do lugar estão inutilizados pela doença. Quando Riobaldo sente o olhar do fazendeiro avaliando a ele e aos seus companheiros - "cobiçava a gente como escravos" (p. 314) - nasce uma nova forma de consciência.

Essa consciência é histórica e social. Vem à tona o caráter fantasmagórico da condição de jagunço - até então encoberto pela romantização e a retórica. Subitamente, Riobaldo se dá conta de sua situação social verdadeira. Se deixasse as armas nesse momento, não seria mais que um simples peão, recaindo no anonimato da plebe rural.

Tornam-se visíveis os elementos ideológicos da jagunçagem. Desfaz-se a ilusão de estar acima das diferenças de classes, a idealização da liberdade e da independência, garantida apenas pela prática da violência.

2. O pacto com o Diabo ou: a procura de uma saída.

No meio do caminho entre o Sucruiu, lugar da miséria, e o retiro do Valado, do rico Seo Habão, situam-se as Veredas Mortas (46). As perspectivas para os simples sertanejos se reduzem à opção de servirem um chefe de jagunços sonhando com uma carreira política, ou um fazendeiro que os explora. Em ambos os casos não passam de "material humano". Riobaldo chega a uma consciência não-idealizada de sua situação: "Que é que eu era? Um raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão" (p. 306).

A única saída, nessa situação, é o pacto com o Diabo.

Lúcifer - "a figura arquilegórica", como o designa Benjamin.

Porque sabe transformar tudo, é dono da magia e das aparências - da liberdade, da autonomia, do infinito (35) - gran-mestre das fantasmagorias.

O pacto se faz a partir de um estado de melancolia, de hesitação do protagonista entre "oração" e "revolta" ("Eu podia ter sido padre ou chefe de jagunços..."). A caminhada de Riobaldo à meia-noite até as Veredas Mortas é uma litania a Satã.

O pacto - longe de ser apenas um ato individual - na verdade simboliza um desejo coletivo (veja-se a admiração popular pela figura do "grande bandido"):

"O Sidurino disse: 'A gente carecia agora era de um vero tiroteio, para exercício de não se minguar. [...] A alguma vila sertaneja dessas, e se pandegar, depois, vadiando... Ao assaz confirmamos, *todos estávamos de acordo com o sistema*'" (p. 307; grifo meu).

Sem idealizações, mostra-se aqui qual é a mola psicológica e social que faz os sertanejos entrarem na jagunçagem. Acompanhando dessa maneira o imaginário coletivo, o escritor penetra no universo mental do "homem simples", do "homem selvagem", tirando o véu idealizador dos quais se reves-

tem muitas vezes esses conceitos. O romance mostra o discurso da violência por dentro, pelo fluxo de consciência de um de seus protagonistas. O historiógrafo se faz intérprete dos sonhos coletivos.

Depois do pacto, Riobaldo consegue assumir a chefia do bando. Sua primeira medida é o recrutamento compulsório dos homens do Sucruiu e do Pubo. Alguém levanta a sensata pergunta: "- Quem é que vai tomar conta das famílias da gente? Quem cuida das rocinhas nossas, em trabalhar pra o sustento das pessoas de obrigação?" (p. 337).

A resposta tem as características da retórica dos comandantes:

"- As famílias capiname e colhem, enquanto vocês estiverem em glórias [...] Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que tem, 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 renovame de sua cama ou rede! [...] E eles: todos, quase todos, geral, reluzindo aprovação" (p. 337).

Sem disfarces, o escritor registra a motivação real dos que optam pela jagunçagem. Chefe e chefiados optam conscientemente pela prática do crime. Eis o pacto. E eis o ponto para se questionar as interpretações metafísicas, como também a tese de Walnice Nogueira Galvão de que o romance de Guimarães seja "a mais profunda e mais completa idealização da plebe rural brasileira" (36).

3. Gesta da jagunçagem ou rota do crime ?

Sob a chefia de Riobaldo, o bando de jagunços parte do Sucruiu rumo ao Norte, cruza o Urucuia e, para surpreender o bando inimigo, atravessa o Liso do Sussuarão, já em território da Bahia; de lá, rebate caminho, em direção ao Sul, numa grande volta atrás das serras divisórias em terras de Goiás, reentrando em Minas na altura do Paracatu. Em vez de "altas artes de jagunços", ao gosto dos idealizadores, o romance narra os "muitos fatos miúdos [que] aconteceram" (p. 401). É uma espécie de "micro-história" em que Guimarães Rosa narra a história

35 Cf. Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, pp. 249-53 ("Terror e Promessa de Satã").

36 Walnice Nogueira Galvão, *As Formas do Falso*, p. 74.

cotidiana do sertão dos dois lados: das veleidades e dos desmandos do poder, representado nessa altura por Riobaldo, o chefe "Urutu Branco" - e da perspectiva rasteira do medo e dos sofrimentos das vítimas.

O romance põe em cena os que praticam a violência ou sonham com ela e os que sofrem a violência. Eis algumas das estações dessa via de sofrimentos: a Fazenda Barbaranha, de Seo Ornelas, onde Riobaldo cogita tomar à força uma das moças da família (p. 343); o encontro com o homenzinho da égua e do cachorro, onde Riobaldo, querendo se exhibir diante de seus homens, dá provas de arbitrariedade; o instinto do exterminador, no encontro com o leproso; a vontade de espoliar, ao cruzar com seu Constâncio Alves; a brutal "dego-la" de um de seus homens que procura se revoltar (pp. 386 e seg.). No ataque de surpresa à fazenda do Hermógenes "o mal regeu" (pp. 389 e seg.). Quando o bando vem Goiás abaixo, Riobaldo determina "que não se entrasse com bruteza nos povoados" (p. 395) - um indício de que isso deve ter sido a regra. De lembrar também uma passagem anterior, em que Riobaldo relata: "De medo de nós, um homem se enforcou" (p. 46). À luz desses feitos, todos inglórios, e da declaração inicial das verdadeiras intenções dessa campanha, torna-se insustentável o motivo que, um dia, legitimara o engajamento de Riobaldo na jagunçagem: vingar a morte de Joca Ramiro. Esse modo de escrever a história da jagunçagem desautoriza as interpretações idealizadoras do romance.

Numa das passagens do romance, configura-se uma representação alegórica da relação do escritor com o poder.

Na Fazenda dos Tucanos, cercada pelo bando inimigo, o "jagunço letrado" Riobaldo, sob as ordens do chefe Zé Bebelo, escreve cartas para as autoridades:

"O teor: se os soldados no soflagrante viessem, aqui na Fazenda dos Tucanos pegavam toda a jagunçada maior reinante desses gerais sertões. Com fecho formal: Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei. Assinado: José Rebelo Adro Antunes, cidadão e candidato" (p. 250).

Riobaldo escreve o que o chefe manda,

mas pergunta: "- Porque é que o senhor não se assina: Zé Bebelo Vaz Ramiro... como o senhor outrora mesmo declarou?..." (p. 252).

Com essa pergunta, aparentemente ingênua, ele interrompe a linguagem retórica, as "grandes palavras" do chefe. Eis a função do intelectual: interromper o discurso dominante (37).

O episódio alegórico, que mostra o escritor em relação ao poder, é um momento propício para ver em que medida no romance de Guimarães Rosa se configura uma teoria da escrita. Uma nova escrita da história, em que o romance entra como concorrente das escritas historiográficas ditas "não-ficcionais". Separação questionada pela historiografia atual, como mostra de modo exemplar um dos títulos de Hayden White: *Auch Klio dichtet...* (1986), ou seja, *Clio Também É Poeta* (38).

O romance de Guimarães Rosa encena duas maneiras de narrar a história: o discurso dos vencedores e dos vencidos, lado a lado. Uma tensão já experimentada pelo seu precursor Euclides da Cunha. O autor de *Os Sertões*, militar e jornalista, representante do Brasil republicano e da fé no progresso, começou a duvidar dos valores em nome dos quais veio para documentar o fim de Canudos. Suas simpatias se deslocaram para o lado de lá. Esse ponto de vista oscilante é colocado por Guimarães Rosa dentro de um mesmo personagem. Riobaldo, o jagunço letrado - eis a imagem dialética que sintetiza o romance. Ele é mostrado ora no papel de vencedor, ora no papel de vencido. A história do sertão é iluminada a partir dessa dupla perspectiva, cambiante. Com isso, o romancista propõe um novo modelo de escrita da história.

As "veredas" são o contraponto do *grand récit* e da história monumental. Não é um contar seguido, não é um contar linear. É contar torto, por linhas tortas, como Deus que "escritura os livres mestres" (*GSV*, p. 264), linhas quebradas e sinuosas, como as que caracterizam as igrejas barrocas de Minas, e as esculturas, onde revive e ressuscita - escondida sob a pompa das alegorias, dos cultos religiosos e das mortificações oficiais - a *physis* bela e sensual. As veredas são os momentos de atenção da alma no Grande Sertão. Elas representam o próprio movimento da história, a "matéria vertente".

37 Cf. Winfried Menninghaus, "W. Benjamin y el Discurso de la Destrucción", Conferência no Simpósio *Actualidad de Walter Benjamin en América Latina*, Buenos Aires, Instituto Goethe, 1992.

38 Hayden White, *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1986 (trad. alemã de *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins, 1985).