

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

ANDREA DOS REIS COLLAÇO

O OUTRO MUDAR

**O EPISÓDIO DA FAZENDA DOS TUCANOS, DE *GRANDE SERTÃO:
VEREDAS***

**BRASÍLIA
2008**

ANDREA DOS REIS COLLAÇO

O OUTRO MUDAR

**O EPISÓDIO DA FAZENDA DOS TUCANOS, DE *GRANDE SERTÃO:*
*VEREDAS***

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Hazin

**BRASÍLIA
2008**

Collaço, Andrea dos Reis.

O outro mudar: o episódio da Fazenda dos Tucanos, de *Grande sertão: veredas*.

Andrea dos Reis Collaço – 2008.

121 f.

Orientadora: Elizabeth Hazin

Dissertação (mestrado) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas – Universidade de Brasília.

1. *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. 2. Fazenda dos Tucanos. I. Hazin, Elizabeth. II. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília. III. Título.

ANDREA DOS REIS COLLAÇO

O OUTRO MUDAR

**O EPISÓDIO DA FAZENDA DOS TUCANOS, DE *GRANDE SERTÃO:*
*VEREDAS***

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Data de aprovação: 30 / 08 / 2008

Banca examinadora:

Profa. Dra. Elizabeth Hazin
(orientadora)
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Tania Serra
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Angélica Madeira
Universidade de Brasília (SOL)

AGRADECIMENTOS

Pensei em começar esses agradecimentos falando de como tais e quais pessoas foram importantes para a conclusão deste trabalho. Para não correr o risco de deixar ninguém de fora, acabaria inevitavelmente retornando aos confins da minha infância e, quem sabe, à minha suposta origem metafísica. Seria exaustivo, repetitivo e, certamente, não iria conseguir demonstrar o quanto cada um foi relevante em minha formação, talvez até porque nem eu mesma saiba.

Por isso, muito obrigada, a cada um, pelas conversas sérias e banais que me dotaram de paciência e curiosidade para compreender melhor a estória contada de *Grande sertão: veredas*; pelas horas de silêncio e observação que me deram a dimensão da relação de Diadorim com a natureza; pela altivez de uns e a subserviência de outros que me permitiram vislumbrar as relações de poder dos jagunços; pelo grande amor e amizade vividos que me fizeram entender a angústia da paixão impossível de Riobaldo; pelos amores e amizades menores que serviram de comparação e preparação aos maiores; pelas idéias, muitas idéias, que passaram pela minha vida ao longo desses anos e me deixaram sempre com vontade de procurar mais idéias pelos livros; pelas palavras, todas as palavras; pelas combinações dessas palavras de uma maneira única e bela; e, finalmente, por tudo o que me faz, às vezes, prescindir de palavras.

Explicitamente, gostaria de agradecer à Capes pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa; ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília pela minha formação acadêmica e pelo tempo concedido para a dissertação; à minha orientadora, Elizabeth Hazin, por ter me apresentado o *Grande sertão: veredas* ainda na graduação e, principalmente, por me ensinar a estudar literatura sem perder o encantamento; ao meu pai, Armando Collaço, por me ensinar a ver “essas, as belezas sem dono”; e ao Rafael, por ser o amigo, meu amor de ouro e meu amor de prata, para quem levo sempre a pedrinha de Arassuaí.

A vez nossa chegada, ali o acostumar
os olhos com o outro mudar.

Grande sertão: veredas
Guimarães Rosa

RESUMO

O presente trabalho é uma análise do episódio da Fazenda dos Tucanos, do livro *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. O estudo tem como base a Teoria Ator-Rede, de Bruno Latour, e a interpretação do episódio a partir de três grandes planos em articulação, a saber: “espaços de mudança”; “personagens em transformação” e “narrativas da mudança, narrativa em transformação”. O livro *Grande sertão: veredas* é visto como uma narrativa em rede, cuja multiplicidade é constituinte e contempla diferentes pontos em articulação. Esses pontos atuam como nós semânticos, dos quais um dos mais importantes é o episódio da Fazenda dos Tucanos. Os signos que compõem o episódio tem como única constante as idéias de mudança e transformação, que são, por sua vez, a tônica de todo o livro. Assim, o episódio da Fazenda dos Tucanos revela-se um microcosmo de *Grande sertão: veredas*, condensando os grupos, os desenvolvimentos e os pressupostos da narrativa.

Palavras-chave: Teoria Ator-Rede, Grande sertão: veredas, Fazenda dos Tucanos, nós semânticos, transformação, microcosmo.

ABSTRACT

This work is an analysis of “Fazenda dos Tucanos” episode, which is part of João Guimarães Rosa’s book, *Grande sertão: veredas*. The study is based on Bruno Latour’s Actor-Network Theory and the interpretation of the episode from three major juxtaposed plans: “spaces of changing”; “mutating characters”; and “narratives of changing, a transforming narrative”. *Grande sertão: veredas* is treated as a network narrative, with a distinct multiplicity that includes a conjunction of many different points. These points act as semantic knots., and one of the most important of these knots is “Fazenda dos Tucanos” episode. The signs that compose the episode have the ideas of change and transformation as a common constant, which are also the tonic of the whole book. Hence, “Fazenda dos Tucanos” episode seems to be a microcosm of *Grande sertão: veredas*, condensing the groups, developments and assumptions of the narrative.

Keywords: Actor-Network Theory, Grande sertão: veredas, Fazenda dos Tucanos, semantic knots, transformation, microcosm.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. A Teoria Ator-Rede e <i>Grande sertão: veredas</i>	16
2. Espaços de mudança	24
2.1. O entorno	24
2.2. A Fazenda dos Tucanos	29
2.3. A Casa	38
2.4. O lado de dentro e o lado de fora	47
3. Personagem em transformação	57
3.1. Ação e poder	57
3.2. Eu era eu	65
3.3. Deus e o Demo	78
4. Narrativas da mudança, narrativa em transformação	86
4.1. Riobaldo poeta: o sentido de autoria	87
4.2. Riobaldo guerreiro: a batalha na linguagem	94
4.3. Riobaldo narrador: o discurso e o riso	102
Conclusão	115
Referências bibliográficas	119

Introdução

O projeto desta dissertação nasceu da idéia de se fazer um apanhado daquilo que havia de audiovisual no texto de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e de se investigar como isso poderia influenciar a recepção do texto por leitores acostumados ao discurso televisivo e cinematográfico. Curiosamente, o que era uma proposta voltada para a relação da literatura com outras áreas foi tomando ares cada vez mais essencialmente literários.

Ao longo das diversas leituras do texto, saltava aos olhos o que provavelmente é a cena mais audiovisual de todo o livro: a matança dos cavalos. Essa percepção individual foi inúmeras vezes confirmada em conversas com outros estudiosos de Rosa: sempre que comentava sobre o projeto, a pessoa começava a tecer comentários sobre particularidades da cena e sobre a impressão geral que ela deixava. Era como se todos pudessem *ver e ouvir* os acontecimentos. Devido ao interesse onipresente pelo episódio, decidi concentrar a análise neste ponto.

Contudo, a cena da matança dos cavalos não pode ser analisada em separado do restante do texto. Ela se inscreve num trecho muito maior e extremamente importante da narrativa: a Fazenda dos Tucanos. Para entender melhor a matança dos cavalos, tive que me deter sobre a Fazenda dos Tucanos. E, assim, me deparei com uma riqueza narrativa que não poderia ser deixada de lado. Os rumos da dissertação mudaram. O foco do estudo passou a ser uma interpretação do episódio da Fazenda dos Tucanos no contexto do livro: a Casa em que, através do discurso, Riobaldo “fica sendo”. Abandonei o projeto inicial para me concentrar na especificidade narrativa do trecho. Daí nasceu o presente trabalho.

Embora seja um grande episódio de *Grande sertão: veredas* e, como se pretende demonstrar, um ponto do texto de grande importância narrativa, muito pouco se estudou sobre ele. A maioria das referências é apenas uma menção ao episódio como complementação de alguma análise voltada para outro trecho do livro. Augusto Natal, em um ensaio intitulado “A noite como linguagem na ficção de Guimarães Rosa”, faz referência à noite em que os jagunços deixam a Fazenda dos Tucanos. Carlos Monteiro cita brevemente os papéis encontrados no escritório de Nicolau Serapião da Rocha, dono da Fazenda, ao analisar o tempo em que se passa *Grande sertão: veredas*, no ensaio “O espaço iluminado no tempo volteador”. Francis Uteza, em “Grande sertão

ocidental oriental”, compara a Casa da Fazenda dos Tucanos ao grande “templo-pirâmide-necrópole de Mênphis”, porém não aprofunda a afirmação.

Isabel Pires cita a matança dos cavalos no texto “Guimarães Rosa”, no qual também faz alusão ao trabalho de Walnice Galvão, *As formas do falso*:

A batalha travada na Casa dos Tucanos parece ser o absurdo levado ao extremo: enquanto se empilham os corpos dos companheiros mortos num dos quartos, os cavalos zurram desesperados nos estábulos dias a fio, atingidos impiedosamente pelos tiros dos inimigos. A luta sertaneja descrita por Riobaldo, feroz, infinita e sem sentido, e cujo ódio, já diluído, ‘forjava as formas do falso’ (*G. S. V.*, p. 318), poderia mesmo ser tomada como metáfora do próprio “absurdo-existir” humano. (Pires, 2007)

Contudo, embora os trabalhos citados de alguma maneira remetam ao episódio da Fazenda dos Tucanos, nenhum oferece uma análise de mais que dois parágrafos. Os estudos que mais se aprofundam no tratamento do episódio são os de Luiz Roncari, em *O Brasil de Rosa*, e Willi Bolle, em *grandesertão.br* e em “Grande sertão: cidades”. O primeiro trata o episódio da Fazenda dos Tucanos como o oposto ao julgamento de Zé Bebelo, como a barbárie oposta à civilização. O segundo analisa os acontecimentos da Fazenda como uma prova de que a narrativa de *Grande sertão: veredas* é essencialmente urbana, apesar da roupagem regionalista.

Como a questão da urbanidade *versus* o regionalismo não cabe na discussão proposta neste trabalho, cabe um breve comentário sobre o trabalho de Bolle. Daniele Corpas retoma a análise que o autor faz sobre as atitudes de Riobaldo na Fazenda dos Tucanos, no texto “Grande sertão e o universo urbano”, posteriormente ampliado em sua tese de doutoramento *O jagunço somos nós*:

A prioridade, logo se nota, é demonstrar que a composição do romance é orientada por uma lógica de expressão urbana *lato sensu*, e em termos bem pós-modernos. O foco recai sobre um aspecto da forma narrativa, a ‘estética do fragmento urbano’ que o ensaísta procura analisar por meio de conceitos benjaminianos. É por aí que se estabelece a paridade *Grande sertão: cidades*. (...) O último episódio do romance comentado por Willi Bolle [a Fazenda dos Tucanos] enfatiza, na conclusão do ensaio, um ponto de fuga para o qual converge a perspectiva do crítico: a função desempenhada pelo intelectual na ordem social brasileira. (Corpas, 2006)

Cabe ressaltar, portanto, a pouca bibliografia disponível sobre o episódio da Fazenda dos Tucanos no contexto geral do romance, especialmente se for levada em conta a importância narrativa do trecho.

O episódio da Fazenda dos Tucanos começa exatamente no início da página 338 da edição de *Grande sertão: veredas* publicada pela Editora Nova Fronteira em 2001, e se estende até a última linha da página 386. É um trecho longo, de 50 páginas, que apresenta uma configuração bastante peculiar da narrativa. O bando de jagunços do qual Riobaldo fazia parte chega à Fazenda dos Tucanos após o assassinato de Joca Ramiro e a morte de Medeiro Vaz, chefe de renome que assume o comando dos jagunços para vingar a morte do amigo.

Com esses acontecimentos, o grupo de jagunços passa por um período conturbado de sucessão, em que Riobaldo, embora indicado pelos companheiros, se recusa a assumir a chefia. Por indicação dele, Marcelino Pampa é aceito como novo comandante, mas não tarda a se revelar incapaz para o posto. Nesse contexto de instabilidade, Zé Bebelo surge, retornando de Goiás para vingar a morte daquele que o havia desterrado, o grande chefe mítico Joca Ramiro. Assim, Zé Bebelo passa de opositor a líder dos jagunços e os conduz para o local em que se desenrolam os acontecimentos que serviram de objeto de estudo desta dissertação: a Fazenda dos Tucanos.

Na verdade, o que se apresenta com este trabalho é apenas uma possível interpretação do trecho. Para que coubesse no espaço de um mestrado, tive que, forçosamente, selecionar os assuntos (e, dentro desses assuntos, idéias específicas) que julgava mais relevantes para a compreensão. Certamente, muito se deixou de dizer, muito ainda há que se elaborar sobre o tema. Espero que mais estudos venham a se juntar a este e aos poucos outros existentes, como forma de jogar uma luz sobre esse ponto obscurecido do livro.

Esta dissertação busca investigar o episódio da Fazenda dos Tucanos num entrecruzamento de olhares, tentando observar como os elementos presentes nesse trecho da obra se relacionam com o livro como um todo, considerando a relevância da idéia de transformação, materializada na travessia.

Dentro desse contexto de permanência da mudança, foi necessário buscar um marco teórico que validasse a interpretação elaborada. Assim, a Teoria Ator-Rede, de

Bruno Latour, tomada de empréstimo às Ciências Sociais, foi de extrema importância na fundamentação teórica da pesquisa. Moraes, ao comentar a obra de Latour, resume de maneira bastante interessante o significado da rede utilizado pelo autor:

Do ponto de vista topológico, uma rede é caracterizada por suas conexões, seus pontos de convergência e bifurcação. Ela é uma lógica de conexões, e não de superfícies, definidas por seus agenciamentos internos e não por seus limites externos. Assim, uma rede é uma totalidade aberta capaz de crescer em todos os lados e direções, sendo seu único elemento constitutivo o nó. (Moraes, s/d: 1)

O primeiro capítulo do presente trabalho é uma análise de como a Teoria Ator-Rede e suas implicações podem ser usadas para o entendimento da obra de Rosa como um todo e, mais especificamente, de *Grande sertão: veredas*. Para complementar as idéias de Latour e permitir um melhor entendimento da noção de rizoma na literatura, foi utilizado também o trabalho de Deleuze e Guatarri em *Mil Platôs*. O restante da bibliografia do capítulo trata do conceito de redes, base para o entendimento do restante da dissertação, e de suas vinculações com o livro, fazendo a ponte entre o trecho selecionado – o episódio da Fazenda dos Tucanos – e o restante da narrativa.

Nesse contexto, o episódio da Fazenda dos Tucanos revela-se um dos múltiplos nós de *Grande sertão: veredas*, um nó significativo, com importantes correlações com o restante da narrativa. A investigação sobre o episódio é, portanto, uma visão ampliada de um centro semântico do romance de Rosa.

Muitos trabalhos tratam da relação entre *Grande sertão: veredas* e *Os sertões*, de Euclides da Cunha, dentre os quais merecem destaque os de Antônio Cândido, M. Cavalcanti Proença, Walnice Nogueira Galvão e Willi Bolle. Embora a relação entre os livros não seja o objeto de estudo desta dissertação, um fato peculiar chamou a atenção durante a pesquisa: houve, em 1893, na vila de Tucano, uma batalha entre os jagunços seguidores de Antônio Conselheiro e as tropas do Governo, em que os primeiros, inexplicavelmente, saíram vitoriosos.

Devido a esta semelhança, que não cabe aqui explorar, o livro *Os sertões* acabou por servir de inspiração para a estruturação do restante deste trabalho.

A dissertação se divide em quatro capítulos. Do segundo ao quarto, cada um analisa os acontecimentos da Fazenda dos Tucanos sob uma ótica diferente, contemplando diferentes planos em articulação.

O segundo capítulo foi inspirado na primeira parte de *Os sertões*, “A terra”, na qual Euclides da Cunha fala da terra, das condicionantes geográficas que fazem com que os homens nascidos no sertão se transformem no que são. Partindo da inspiração euclidiana, o início da dissertação trata da parte física e material do episódio, dos espaços em que se passa a batalha. Ali se fala da organização da Casa, de seus símbolos, da batalha que se desenrola e do contexto geopolítico brasileiro à época. Para retomar o mote inicial da pesquisa, é onde se analisa o cenário em que ocorrem os acontecimentos.

A bibliografia utilizada dá suporte ao estudo do espaço em Rosa – com destaque para o ensaio de Carlos Monteiro, “O espaço iluminado no tempo volteador” – e ajuda a trazer à baila as relações de poder históricas que se materializam nesse espaço – para o que muito contribuiu o excelente estudo de Luiz Roncari (2004) publicado em *O Brasil de Rosa*.

Contudo, não é possível separar o aspecto mais exterior do mundo com os seus reflexos internos ao homem. Para complementar o estudo dos espaços físicos da batalha, revelaram-se de extrema importância os escritos de Bachelard sobre a poética do espaço. O segundo capítulo busca, portanto, congrega o que há de mais visível na Batalha dos Tucanos, sem esquecer as reverberações dos espaços nos recônditos interiores das personagens.

Seguindo a preocupação com o que é interno às personagens, o terceiro capítulo aborda a parte mais interiorizada da narrativa. Ele trata da transformação do Riobaldo personagem, que se modifica com os acontecimentos. O capítulo se inspira na segunda parte de *Os sertões*, “O homem”.

Enquanto Euclides da Cunha analisa o homem do sertão de forma generalizada, este estudo se concentrou na personagem de Riobaldo, na maneira como ela se forma e se reconstrói. O embate psicológico que vive a personagem se traduz ainda num embate político, por isso faz parte desse capítulo o estudo das relações entre o jagunço e o então chefe – Zé Bebelo – e o das disputas de poder, escancaradas ou implícitas.

O terceiro capítulo analisa, ainda, o modo pelo qual Riobaldo se torna autor de seu discurso, se reveste de significado e ultrapassa a fronteira da massa do mundo sensível. Através de sua ação, de seu discurso, ele passa a ser homem na mais completa acepção da palavra, tanto política quanto psicologicamente. Para tanto, foram utilizados

como apoio os estudos de Hannah Arendt (1958) em *A Condição Humana*, de Willi Bolle (2005) em “O Brasil Jagunço” e, mais uma vez, de Roncari.

Já o quarto capítulo foi inspirado na terceira parte de *Os sertões*, “A luta”. No entanto, enquanto Euclides fala da história da luta e narra os acontecimentos, aqui se fala da narrativa, da forma como a estória contada se estrutura. Afinal, Riobaldo é também narrador: ele se recria no discurso que faz ao forasteiro, se revela nas próprias formas de narrar. Por isso, o quarto capítulo trata do próprio texto do episódio, da forma como a linguagem de Rosa se modifica para dar a entonação própria da narração exigida pela estória. Além disso, o estudo é também uma visão de como os discursos do autor e das personagens se articulam ao usar os recursos de que dispõem.

Para melhor entender o escopo analisado no capítulo, parte-se dos poemas presentes no texto e seu sentido de autoria, conforme utilizado por Arendt. Outro marcador discursivo importante, o riso, é visto tendo-se como base o trabalho de Minois (2003), em *História do Riso de do Escárnio*. Utilizam-se ainda os conceitos do *eterno retorno* e da *vontade de potência*, ambos do filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

Os sertões serviu apenas de fonte inspiradora para a organização dos capítulos do trabalho. Há grandes diferenças entre o texto de Euclides da Cunha e as premissas desta dissertação. A principal é que, enquanto para Euclides a terra, o homem e a história são determinados e determinantes, são necessidades impostas pela vida, em *Grande sertão: veredas* esses elementos são pontos de transformação, espaços da mudança. A terra, o homem e a narração são unidades significativas que materializam, no livro, a presença sempre constante da mutação, são representações das viradas para o novo.

Ao longo do estudo, foi possível comprovar que, surpreendentemente, o trecho da Fazenda dos Tucanos, apesar de negligenciado, é um dos mais importantes para a compreensão de *Grande sertão: veredas*. Como se dá tal entendimento é assunto que deixo para a parte final da dissertação. E, para não correr o risco de antecipar mais do que o estritamente necessário, encerro aqui esta introdução.

1. A Teoria Ator-Rede e *Grande sertão: veredas*

A idéia da existência de conexões em rede é utilizada por diversas áreas do conhecimento e teve um surgimento longínquo na História do pensamento ocidental. Segundo Portugal,

O termo “rede” goza, actualmente, uma ‘popularidade crescente’ (Mercklé, 2004:3), é abundantemente usado na linguagem corrente, académica ou política e designa uma grande variedade de objectos e fenómenos. No entanto, está longe de ser um neologismo: a palavra é antiga e a história dos seus usos descreve um longo percurso desde o século XVII (Mercklé, 2004; Ruivo, 2000). O termo foi-se distanciando dos objectos que servia inicialmente para descrever e ganhando uma dimensão de abstracção que o fez penetrar nos mais diversos domínios. (Portugal, 2007:1)

Talvez exatamente por causa da recente popularização do termo causada pela ampliação das redes tecnológicas de comunicação e informação e pela sua relevância na configuração de fenômenos atuais como a globalização, o conceito de redes acaba por se tornar difícil de precisar metodologicamente. Acioli afirma que

Falar em redes significa trabalhar com concepções variadas nas quais parecem misturar-se idéias baseadas no senso comum, na experiência cotidiana do mundo globalizado ou ainda em determinado referencial teórico-conceitual. Existe, portanto uma diversidade de definições, que, no entanto parecem conter um núcleo semelhante relacionado à imagem de fios, malhas, teias que formam um tecido comum. (Acioli, 2007: 2)

Assim, a despeito da variedade de idéias às quais se vincula a noção de redes, pode-se encontrar um nó comum a todas, que liga o termo *rede* a uma complexidade de elementos mutuamente conectados e interdependentes que, por sua vez, formam uma totalidade através da qual se pode perceber uma troca contínua de forças ou informações.

Inicialmente, a rede social foi vista como uma totalidade em que as informações circundantes passavam preferencialmente por nós articulatórios, pontos de convergência

– na maior parte das vezes identificados como atores sociais – com maior quantidade de múltiplas conexões. A conexão surge, nesse contexto, como o mais importante elemento da rede: a rede existe, sobretudo, pelos seus *nós*, pelos seus pontos de maior multiplicidade e relevância de ligações com outros pontos, por meio dos quais circula e se dissemina grande quantidade de significados.

Bruno Latour (1994), em seu livro *Jamais fomos modernos*, promove uma revisão crítica do conceito de redes, realizando uma releitura de suas limitações metodológicas que vai se aprofundar em escritos posteriores do autor. Contudo, embora seja um crítico do uso que as Ciências Sociais fazem da teorização sobre as redes, ele mantém a defesa da importância da idéia de conexão e articulação entre elementos híbridos.

A palavra rede indica que os recursos estão concentrados em alguns poucos locais - os nós e os nodos - os quais estão conectados uns aos outros - os vínculos e a malha: essas conexões transformam os recursos que estão dispersos, convertendo-os em uma teia que parece estender-se para todos os lados. (Latour, 2000: 180)

A análise de Latour atualiza a teoria sobre as redes porque o autor recusa-se a tratar a rede como um mero sistema de transmissão ou uma cópia fidedigna do mundo social. Moraes explica que, para ele,

Uma rede é um mapa e não um decalque, quer dizer, a rede de atores é aberta, heterogênea de modo que a princípio é possível estabelecer todo e qualquer tipo de conexão, sem que seja uma necessidade de direito a redundância de elementos-chaves. (Moraes, 2005: 3)

E, mais à frente, que

A **rede, como um rizoma**, é marcada pela transformação. É o próprio Latour (2002-a) quem afirma que não há in-formação, só trans-formação. Então o acento recai na ação, no trabalho de fabricação e transformação presente nas redes. Fabricação que se faz em rede, através de alianças entre atores humanos e não-

humanos. (...) É importante sublinhar que o que está sendo frisado é a noção de ação, ação de fabricação. Então na noção de rede o que importa não é só a idéia de vínculo, de aliança, mas sim o que estes vínculos produzem, que efeitos decorrem de tais alianças. (Moraes, 2005: 5, grifo meu)

A rede, no sentido que emprega Latour, caracterizar-se-ia como uma constante produção – não mera reprodução – de sentidos, feita pelas articulações entre os atores participantes, sejam eles humanos ou não.

Na teoria ator-rede, a noção de rede refere-se a fluxos, circulações, alianças, movimentos em vez de remeter a uma entidade fixa. Uma rede de atores não é redutível a um ator sozinho; nem a uma rede, ela é composta de séries heterogêneas de elementos, animados e inanimados conectados, agenciados. Por um lado, a rede de atores deve ser diferenciada dos tradicionais atores da sociologia, uma categoria que exclui qualquer componente não-humano. Por outro lado, a rede também não pode ser confundida com um tipo de vínculo que liga de modo previsível elementos estáveis e perfeitamente definidos, porque as entidades das quais ela é composta, sejam elas naturais, sejam sociais, podem a qualquer momento redefinir sua identidade e suas mútuas relações, trazendo novos elementos para a rede. (Moraes, 2005: 10)

O sentido que nos importa, na Teoria Ator-Rede, não é o de suas possibilidades de uso para a descrição e entendimento de fenômenos sociais. A transposição do conceito de rede, tal qual o define Latour, se presta à análise literária na medida em que abre um novo tipo de olhar sobre as múltiplas correlações entre os significados e as partes estruturantes de uma obra.

Deleuze e Guatarri retomam o conceito de rizoma, aplicando-o à escrita literária. Para os autores, o rizoma caracteriza-se por ser múltiplo e heterogêneo, compondo uma totalidade em que:

(...) qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro ponto e deve sê-lo. (...) Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer e também retomado segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. (...) [Afinal,] ele é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (Deleuze & Guatarri, 1995)

Embora não se possa falar de uma rede de atores no sentido estrito, posto que as relações entre as personagens estão escritas, já foram formuladas por um artífice – o autor da obra –, a rede literária pode ser caracterizada por um campo heterogêneo de sentidos em que o leitor, o autor e o próprio ato da leitura são co-participantes da multiplicidade de interpretações que é refeita a cada tentativa de investigar os sentidos da obra.

Não existe o centro, o mestre ou o criador que se poderia dizer que domina o material, ou pelo menos, uma nova incerteza é introduzida tanto no que diz respeito ao que será construído quanto no que diz respeito a quem é o responsável pela emergência das virtualidades dos materiais que temos em mãos. (Latour, 2002: 1)

Nesse sentido, e seguindo a linha de raciocínio de Latour, nem mesmo o autor é o “centro, o mestre ou o criador que se poderia dizer que domina o material”, já que nem mesmo ele é capaz de conter as incertezas quanto ao que “será construído” no ato da interpretação. Para Deleuze e Guatarri,

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. (...) Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras.

O rizoma é mapa e não decalque (...). O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. (Deleuze & Guatarri, 1995)

Deste modo, a Teoria Ator-Rede pode revelar uma nova forma de olhar para a literatura, especialmente do ponto de vista de sua recepção, porque permite a emergência das múltiplas influências, re-ordenamentos e transformações instaurados pelo ato de interpretar, ampliando os sentidos da narrativa, apenas intuídos ou minimamente controlados pelo autor. Segundo Moraes,

(...) uma rede se caracteriza por sua heterogeneidade, tem múltiplas entradas, nela a multiplicidade é substantiva, a determinação é um gradiente, espaço e tempo são efeitos das suas tramas, a causalidade é reversível, e ela é caracterizada por subconjuntos restritos marcados por fortes relações de interferência entre eles. (Moraes, 2005:10)

Assim, o conceito da rede aplica-se melhor aos textos de maior complexidade narrativa e trabalho semântico. Para que se possa usar a noção de redes propriamente, é mais oportuno que a obra abarque as idéias de “heterogeneidade”, de “múltiplas entradas” e de “multiplicidade substantiva”. E, nesse sentido, poucas obras se prestam mais à análise segundo a Teoria Ator-Rede do que *Grande sertão: veredas*.

Diversos estudiosos tratam a obra de Rosa como uma narrativa complexa, sendo freqüente a utilização da idéia de “labirinto”. Para Monteiro,

O *Grande sertão: veredas*, mais do que qualquer outra obra de Guimarães Rosa, admite muitas entradas e poucas saídas. Daí sua associação freqüente à idéia de um “labirinto”. (Monteiro, 2006)

Corpas, ao comentar sobre o ensaio “Grande sertão e a cidade”, de Bolle, comenta sobre a condição jagunça em *Grande sertão: veredas* e sua relação com a narrativa de Rosa:

São ressaltados nesta [na condição jagunça de *Grande sertão: veredas*] os mesmos traços de movimento nômade, itinerante, o “errar sem rumo pelo sertão”. O crítico

projeta tal mobilidade para a situação narrativa, que descreve como “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”. (...) Assim como a metrópole de Benjamin, o sertão de Guimarães Rosa é apresentado por meio de uma “composição fragmentária, onde as ‘passagens’ ou ‘veredas’ constituem trilhas de informação”. Não é espaço que se deixe mapear com traçados contínuos, mas labirinto. “O sertão como labirinto, como lugar por excelência do errar”; “o perder-se no sertão”, “essa perda, que é a chave da construção do romance”, leva o protagonista (e o leitor) a encontrar-se diante de “‘passagens’ da vida”, as quais formam “uma constelação de detalhes aparentemente irrelevantes que, no entanto, representam as juntas e os parafusos que mantêm funcionando a gigantesca máquina social”: as veredas “representam o próprio movimento da história”. (Corpas, 2006)

Rios reforça a idéia do labirinto na escritura Roseana, associando-a à estética barroca:

Riobaldo, porém, não quer fixar o que foi, mas a “matéria vertente”, a matéria-vertigem, redizendo Rimbaud. Daí o seu discurso figural ser sempre labiríntico, onde a linguagem é reveladora (*daimon*: revelação) na medida em que esse mesmo *demo* está no meio do torneio barroco, de um redemoinho expressivo. Linguagem que vem dar suporte às insolubilidades da vivência. (Rios, 2007)

Escrito como um grande diálogo em que só um dos interlocutores tem suas falas registradas, o romance de Rosa é pleno de significados. Como não utiliza uma narração linear, o texto acaba por revelar-se um emaranhado de estórias menores, *causos*, idas e vindas da vida contada por Riobaldo. Para Galvão, esses elementos de significação seriam parte da estrutura dual do romance, que comportaria sempre “a coisa dentro da outra [...] é um padrão que comporta dois elementos de natureza diversa, sendo um o continente e outro o conteúdo” (Galvão, 1986: 13). Ou, como explica Monteiro:

Assim sendo, essas coisas “embutidas” e “aureoladas” – uma intrincada polissemia – requerem dobrada atenção do leitor. E ousar dizer que essa complicada estrutura do romance assenta bem à compreensão do sertão embutido no Brasil de tal modo que, como face interna, auto-afirmadora, ele representa muito do caráter “nacional”, ao mesmo tempo que sua “auréola” – sua sobrecoisa – transcende o regional projetando-o ao “universal”. (Monteiro, 2006)

Contudo, não é na idéia de duplicidade que defende Galvão, mas na de multiplicidade, que entendemos se inscrever a narrativa de Rosa. Apesar de alguns trechos do livro parecerem desconexos em relação ao todo, é no entrecruzamento desses vários campos de significação que emerge a interpretação da obra. De acordo com Tollendal,

Carente de sistematização, a divagação de Riobaldo revela um processo existencial inconcluso, precário, intermitente, híbrido, confuso; impossível de ser capturado numa definição única, literal, completa. Os significados, contudo, se multiplicam; resultam das descobertas sobre o sentido da vida, entranhado na dimensão política da existência. (Tollendal, 2006: 10)

O romance, tal qual a dúvida existencial de Riobaldo, propõe-se como um processo “precário, intermitente, híbrido, confuso; impossível de ser capturado numa definição única, literal, completa”. Os diversos eixos de significação formam grupos que precisam de uma atividade interpretativa consciente para que adquiram sentido. Rios chama atenção para o fato de que:

O *Grande Sertão* se destaca por seu manejo de linguagem sempre levado ao extremo do experimentalismo, onde as estruturas são exploradas em suas propriedades coligativas, gerando novos efeitos de sentido. (Rios, 2007)

Outra pesquisadora, que trata da obra de Guimarães Rosa como um todo, explica a importância da leitura como a atividade de interligar os diversos sentidos dispersos no texto:

As novelas de *Corpo de Baile*, por exemplo, urdem no entrecho narrativo o avatar de estórias da tradição oral contadas por seus personagens, de autos populares, e de canções. (...). Trata-se então de, no plano criativo, desestabilizar as práticas hierárquicas que sujeitam a oralidade à escrita, o popular ao culto, a

multiplicidade à homogeneidade. Além disso, estas aproximações heterogêneas permitiriam uma rearticulação do social e do histórico no campo dos estudos literários, uma vez que o texto rosiano elaborou, como poucos, um discurso que conjuga contradições e antagonismos de nossa formação social. (Mello, s/d: 3)

Contudo, apesar da recorrência da idéia de escrita labiríntica, múltipla, não se menciona a Teoria Ator-Rede como substrato teórico de validação de tais afirmativas, a não ser no estudo de Bolle, *Grandesertão.br*. Neste livro, o autor faz uma análise aprofundada de *Grande sertão: veredas*, como um livro em rede, como bem sintetiza Gonçalves:

Sem se preocupar com anacronismos, Bolle considera Rosa um precursor da Internet, que intuiu as revolucionárias tecnologias da informação, pois construiu o seu romance em forma de rede, tornando-o um labirinto em que uma imagem ou frase pode constituir um *link* para outra cena ou página, desdobrando-se quase ao infinito. Daí, o título *Grandesertão.br*, que procura aproximar o romance da nova linguagem representada pela rede mundial de computadores, um hipertexto que configura uma “narração-em-forma-de-rede”. (Gonçalves, s/d: 3)

Desta forma, o texto de Guimarães Rosa, e em especial o de *Grande sertão: veredas*, se comporta como uma rede de significados cujos trechos mais importantes atuam como *nós semânticos*. Eles promovem a re-significação de todo o restante do narrado ao trazerem para a história novos olhares sobre os elementos de significação, reordenando-os e mantendo ligações – os *links* da rede – com o restante do escrito. Ao conectar o trecho com o livro, os nós provocam uma reinterpretação do restante da história, fazendo com que todo o trabalho de leitura do texto seja provisório, instável e progressivamente aprofundado.

A Fazenda dos Tucanos é um dos mais ricos nós semânticos de *Grande sertão: veredas*. Para explicar como essa assertiva se verifica, os próximos capítulos comportam uma interpretação dos elementos significativos do trecho selecionado no que diz respeito às representações do espaço, da personagem de Riobaldo e da narração propriamente dita.

2. Espaços de mudança

Começamos a falar sobre o episódio da Fazenda dos Tucanos pela análise do próprio lugar da batalha e suas relações com os acontecimentos que ali se desenrolam. A fazenda, ou mais precisamente, a Casa, é um *topos* geográfico importantíssimo para o enredo do livro. Afinal, é aí que Riobaldo pensa pela primeira vez em tomar o comando. As construções e os objetos misturam-se ao labor da guerra, ao cotidiano da vida do sertão. No plano físico da narrativa, são mesclados os lugares impregnados de História e as estórias do sertão, em um constante refazer-se.

2.1. O entorno

Antonio Cândido afirma que “o meio físico tem para ele [Guimarães Rosa] uma realidade envolvente e bizarra, servindo de quadro à concepção de mundo e suporte do universo inventado” (Cândido, apud Monteiro, 2006).

Em todo o livro, os lugares por que passam os jagunços se transformam em representações dos acontecimentos, guardam uma importante relação com os significados maiores da narrativa e materializam o ideário subjacente à história – servem de “quadro à concepção de mundo”. Ao longo do livro, alguns pontos importantes do espaço narrativo – como os rios São Francisco e Urucuia – acabam por funcionar como índices narrativos que expressam uma vinculação com a idéia de transformação ou com a própria personagem, respectivamente.

No episódio da Fazenda dos Tucanos, diversos lugares assumem a função de índices de significação, como o comprova a descrição do entorno da batalha.

O bando chega à Fazenda depois de um breve tiroteio no Ribeirão-do-Galho-da-Vida em que Riobaldo sofre um ferimento no braço. O ribeirão é um córrego, um rio pequeno, da mesma forma que o galho é um ramo pequeno de árvore. Ambos são formas diminutas dos grandes representantes da perenidade da vida no sertão: a água dos rios e a vegetação das veredas. O Ribeirão-do-Galho-da-Vida é, assim, a representação da fragilidade da existência. Ele é o aspecto menos seguro da continuidade, pois, ao mesmo tempo em que é aquilo que permite a travessia fácil, também é o que se quebra sem esforço. Isso indica que as conquistas mais fáceis de se empreender são também as menos seguras.

O ferimento que Riobaldo sofre na batalha do ribeirão é o mesmo que provoca uma dor que vai acompanhá-lo durante todo o resto da narrativa, como um lembrete de que “viver é muito perigoso” e mais breve do que se gostaria. No encontro final, o já então Chefe descreve a “dormente de dôr, nos braços (GSV, 609)” que o impede de atirar para salvar a vida de Diadorim. Assim, a primeira localidade que se descreve antes da chegada à fazenda é a marca da fragilidade.

A Fazenda dos Tucanos fica localizada também em uma região extremamente significativa:

À Fazenda dos Tucanos chegamos, lá esbarramos – é na beira da Lagoa da Raposa, passada a Vereda do Enxú. Visitamos o fazendão vazio, não tinha almaviva de se ver. E do Rio-do-Chico longe não se estava. (GSV, 338)

A raposa é um animal sempre associado à esperteza. Oliveira, em sua dissertação sobre a animália em *Sagarana*, outro importante livro de Rosa, descreve os significados do animal no conto “Duelo”:

Nesta novela – ‘padrão de arte objetiva e elaborada, perfeito na suficiência admirável dos meios’, na abalizada opinião de Antonio Candido – os animais fornecem metáforas para o comportamento dos dois oponentes que se enfrentam alternando os papéis de caça e caçador, entre outras. (...)Sem saída, o seleiro, no entanto, ‘não voltou como onça na ânsia da morte’. Ao contrário, ele ‘fez como o raposão’ tomou um caminho diferente, enganando o perseguidor. (Oliveira, 2008: 60)

A raposa é o animal que busca lograr os demais para alcançar vantagens pessoais, que é dissimulado, que engana. Na narrativa, é uma figura que se vincula à imagem de Zé Bebelo, personagem dúbia que muda de lado com o passar do tempo e ambiciona uma posição política, um prêmio pessoal para além das conquistas e dissabores da realidade jagunça: “Zé Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou” (GSV, 33).

A Lagoa da Raposa, por sua vez, fica depois da Vereda do Enxú. O enxu é um nome que serve para denominar tanto uma espécie de vespa social quanto a sua casa. Essas vespas são um grupo de insetos melíferos que durante a fase de reprodução ficam com a colméia “magra”, ou seja, com muitas larvas e pouco mel. No Nordeste brasileiro há o ditado “tem mais menino que enxu magro”, uma referência à quantidade de filhos da população pobre. Sua colméia é bastante característica, branca e com protuberâncias por toda sua extensão, provavelmente um meio de proteção contra invasores. É uma espécie comum do sertão.

Pode-se associar a Vereda do Enxú com os grupos de jagunços, profundamente marcados pela realidade sertaneja e vivendo em bandos com o intuito de se proteger. Também os jagunços, tal qual a colméia do enxu, chamam a atenção pela formação característica como se organizam, e se fecham em um grupo coeso para conseguir sobreviver no sertão.

De acordo com Monteiro,

Em toda a narrativa aparecem as referências a numerosos lugares, acidentes geográficos, em sua grande maioria identificáveis e localizáveis nos mapas. Nessa riqueza de toponímia, os nomes – dos lugares como das pessoas (antroponímia) – são quase que sacralizados: ‘Nome de lugar onde alguém já nasceu, devia de estar sagrado’ (Rosa, 1965, p.42)

Nessa fatura de lugares, muitas vezes os seus nomes servem e se ajustam às intenções simbólicas na invenção criativa do escritor. (Monteiro, 2006: 51)

Assim, no episódio da Fazenda dos Tucanos, os nomes que definem os lugares em que se desenvolve a ação definem também os significados da história narrada: antes de se chegar à individualidade de Zé Bebelo, à sua posição única de Chefe – a Lagoa da Raposa –, é necessário passar pela coletividade dos subordinados – a Vereda do Enxú. O percurso experimentado na chegada à Fazenda é o mesmo que Riobaldo conta ao longo do livro: de mais um no bando a chefe destinado a fazer valer sua vontade. E, não por acaso, perto da Vereda e da Lagoa se situa a Casa.

A Vereda do Enxú é ainda, como o próprio nome diz, uma vereda, um oásis de vegetação, água e vida. Note-se que a Lagoa da Raposa e o Rio São Francisco, outro elemento importante do entorno da Fazenda, são também lugares de água. Juntamente

com a Vereda, formam uma tríade, reforçando sua importância pela junção do simbolismo do número três com o simbolismo da água no sertão.

O sertão é água e terra. (...) A água atua como mediadora sensível, enquanto elemento físico e supra-sensível, enquanto dinamizadora do simbólico de alguns dos principais eventos do romance *GSV*. (Sobrinho, 2003:28)

As veredas, nesse contexto, marcam os caminhos pelos quais o homem pode seguir no sertão e definem suas travessias.

Para quem nele nasceu e viveu e com ele se identificou, o ‘sertão’ acaba sendo toda a confusa e tumultuosa massa do mundo sensível, caos ilimitado de que só uma parte ínfima nos é dado conhecer, precisamente a que se avista ao longo das ‘veredas’, tênues canais de penetração e comunicação. (Rónai, 1956: 17)

Extrapolando os limites do episódio, pode-se afirmar que a própria idéia de tomada do comando, que nasce em meio aos acontecimentos tumultuados da Casa – a “confusa e tumultuosa massa do mundo sensível” – é concretizada após a afirmação do pacto – um “canal de comunicação” aberto pela recorrência ao sobrenatural e que torna Riobaldo definitivamente diferente das pessoas do bando, o afasta de uma vez por todas da vida gregária simbolizada pelo enxu.

Só é possível trafegar pelo sertão e ultrapassar a confusão reinante pelos caminhos de uma vereda, pela inclusão em um grupo social, mas que precisa ser ultrapassado para que se possa conquistar autonomia. Por isso apenas depois da Vereda do Enxú se pode encontrar a Lagoa da Raposa: Riobaldo só desafia Zé Bebelo após se certificar de que pode fazer seus próprios caminhos acordados ao pactuar com o diabo.

Retomando o mote inicial, a última parte da descrição do entorno da fazenda traz à tona outro elemento de grande significação no contexto de *Grande sertão: veredas*:

“Visitamos o fazendão vazio, não tinha almaviva de se ver. E do Rio-do-Chico longe não se estava” (GSV, 338).

Monteiro destaca que

a presença da água, ou seu escoamento na vastidão da paisagem – desde os brejos que se juntam, para formar os rios, à magia das veredas verdejantes de buritis até os grandes caudais: o Urucua vindo do obscuro poente para o iluminado nascente (W-E) e o pai de todos, o São Francisco, oferecendo diferentes situações de ‘travessias’ são, ao longo da narrativa, o símbolo do incessante e perigoso fluxo da vida. E os lugares dos grandes momentos do romance estão sempre vinculados aos cursos d’água. (Monteiro, 2006)

O Rio São Francisco é o elemento natural que garante a vida no sertão. Ele é, certamente, o curso fluvial mais importante da região, guardando uma imensa relevância histórica, ecológica e geográfica. Para Antonio Cândido (1983), o São Francisco é “acidente físico e realidade mágica, curso d’água e deus fluvial, eixo do Sertão”. Através dele se deu a colonização do interior do nordeste brasileiro e suas margens abrigam a maioria das grandes cidades locais. Além disso, ele é o rio que garante a manutenção do meio-ambiente de seu vale, é uma força de resistência à desertificação e à seca. De acordo com o historiador João Ribeiro (1957), ele é “o grande caminho da civilização brasileira”: contém a síntese de toda a realidade sertaneja.

Dentro da narrativa, o São Francisco ganha uma importância que em nada fica a dever à sua relevância objetiva. Foi na sua travessia que se deu o encontro de Riobaldo com o “menino” Diadorim, acontecimento que marcaria toda a sua vida.

Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, num rio grande. Até pelo mudar. (...) Quietamente, composto, confronto, o menino me via. – ‘Carece de ter coragem...’ – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Doí de responder: - ‘Eu não sei nadar...’ O menino sorriu bonito. Afiançou: - ‘Eu também não sei.’ Sereno, sereno. Eu vi o rio. Vi os olhos dele, produziam uma luz. (...) E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse as a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, os dedos dela delicados. – ‘Você também é animoso...’ – me disse. Amanheci minha aurora. (GSV, 121-123)

O São Francisco é uma marca da primeira transformação por que passa o narrador – “amanheci minha aurora” – e, como tal, é um dos grandes marcos da mudança na narrativa. O encontro com o menino é o primeiro contato com seu futuro amigo Diadorim, em que Riobaldo faz sua primeira travessia e descobre o significado da coragem e da amizade: “Aí o balambango das águas, a avanção enorme roda-a-roda – o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia.” (GSV, 122).

O fato de que a Fazenda dos Tucanos esteja perto deste rio, somado ao significado dos demais elementos de seu entorno, permite configurá-la como um espaço propício à transformação e à ampliação de significados narrativos. A localização da fazenda é uma representação dos passos importantes da vida de Riobaldo: ela congrega a consciência da fragilidade da vida, a ligação com os companheiros, a autonomia conquistada ao se desafiar a esperteza do chefe, a onipresença do sertão, os perigos da travessia, a descoberta do amor e a necessidade da coragem.

2.2. A Fazenda dos Tucanos

O próprio nome da fazenda marca sua característica híbrida e particular. O tucano é o mais singular dos pássaros. Seu bico enorme comparado ao seu corpo diminuto parece desafiar as leis da aerodinâmica, e as cores que carrega contrastam com o negro de suas penas. Não obstante isso, ele voa. O tucano é um desafio da natureza, é a prova viva de que as limitações aparentes não são impeditivos absolutos. Para Riobaldo, é como um lembrete: apesar de sua origem humilde e da sua enorme insegurança, ele pode ir além, pode alçar vôos que o libertem dos entraves comuns da realidade, pode conhecer o sertão de cima, tendo a visão panorâmica que os demais não conseguem alcançar.

Além disso, a vila ou município de Tucano é um local histórico muito importante em que ocorreu uma batalha entre as tropas do Governo do Marechal Hermes da Fonseca e o bando de Antônio Conselheiro, futuro líder do povoado de Canudos.

No início da década de 1890, Conselheiro já era um grande incômodo para as lideranças políticas e religiosas da região e para a própria República nascente, que precisava consolidar seu ideário e poder. No ano de 1893, foram mobilizadas forças policiais com o intuito de prender Antônio Conselheiro. Derrotadas em Masseté, município de Tucano, o prestígio do construtor-peregrino seria consideravelmente ampliado entre os sertanejos. (UEFS, s/d)

Tucano é também a localidade de nascimento de João Abade, personagem histórica que muito se assemelha a Zé Bebelo:

João Abade, ao que tudo indica, ficou responsável pela segurança do arraial, pois frei Evangelista de Monte Marciano, que esteve em Canudos em 1895 em uma *santa missão* de espionagem, diz que ele era tratado pelos seus habitantes de *chefe do povo* e *comandante do povo*.

(...) José Calasans informa neste sentido que ele já se tornara pessoa destacada do movimento antes da chegada a Canudos. Dirigira em maio de 1893 o primeiro choque dos jagunços com soldados da polícia baiana. Nascera no sertão, vila de Tucano, Bahia. ‘Descendia de boa família do Pé da Serra’, informou José Aras, no seu livro *Sangue de Irmãos*. Antônio Cerqueira Galo, em carta ao Barão de Geremoabo, chefe político do Nordeste baiano, garantiu que o ‘chefe do povo’ era de Tucano. (Moura, 2000, p. 3-4, grifos do autor)

As denominações de “chefe do povo” e “comandante do povo” assemelham-se às aspirações políticas de Zé Bebelo, cuja alcunha era “Deputado”. Não cabe aqui debater se tais correlações são meras coincidências ou se o livro que fala da Guerra de Canudos – *Os sertões*, de Euclides da Cunha – serviu de inspiração para Guimarães Rosa ao escrever a batalha da Fazenda dos Tucanos. Outros estudiosos podem aprofundar a impressão de vinculação entre ambos e confirmá-la ou não.

O fato é que esse tipo de semelhança reforça a idéia de que a fazenda, localizada num espaço que lhe dá significado é, ela mesma, uma representação espacial das forças políticas atuantes na narrativa:

Tinha as senzalas, na raia do pátio de dentro, e, na do de fora, em redor, o engenho, a casa-dos-arreios, muitas moradas de agregados e os depósitos; esse pátio de fora sendo largo, lajeado, e com um cruzeiro bem no meio. (GSV, 339)

A fazenda representa as reminiscências do Império recém-abandonado. No pátio de fora, ou seja, naquilo que é a face exposta da realidade social do período, estão os elementos mais visíveis, que de uma forma ou de outra conseguiram certa permanência no país da primeira República. O engenho é o modelo de exploração econômica voltado para o estrangeiro e, não por acaso, a primeira construção “de fora” citada. Ele é complementado pelos depósitos, que serviam tanto para armazenar o sustento interno quanto, principalmente, para guardar a riqueza que seria mandada para longe. Embora o açúcar tenha sido substituído pelo café como principal produto de exportação do Brasil, o modelo econômico agro-exportador continuou o mesmo.

As moradias dos agregados são relevantes na medida em que o agregado foi uma função social de grande importância do Brasil imperial que perdurou durante os primeiros anos da República. Colocadas ao lado dos elementos que denotam a persistência do modelo econômico do país, mostram uma permanência de caráter social. Pochmann trabalha, em seu ensaio sobre a condição do agregado no Brasil, o caráter conservador desse tipo de dinâmica econômico-familiar:

Em síntese, a condição de agregado social no passado do País se expressava por intermédio de um segmento ocupacional de serviços, associado ao padrão de vida dos ricos. Esse segmento ocupacional se comportava, em geral, subordinadamente, reproduzindo, inclusive, valores que não eram próprios, capazes de garantir a ordem conservadora no interior das classes sociais de baixa renda não escravizadas. (...) A implantação do regime republicano no País não alterou significativamente a condição de agregado social. (Pochmann, 2003: 7-8)

Um pouco mais à frente, o pesquisador explicita a relação da condição social do agregado no país com a formação dos bandos de jagunços:

(...) parte dos agregados também serviu de formação aos bandos de jagunços no interior do País, comprometidos com a ampliação do latifúndio e com a garantia tanto da supremacia política dos chefes políticos regionais como da reprodução das elites locais (antigo coronel no interior do País) (CARONE, 1972; FERES, 1990). O chamado coronelismo era expressão de um sistema de poder patriarcal, capaz de substituir o papel do Estado frente à onipresença que se projetava nas funções de juiz, polícia, condutor da política local, entre outras. (Pochmann, 2008: 12)

Consideradas no contexto do livro, as permanências dos modelos econômico e familiar em fins do século XIX e início do século XX, plasmadas nas benfeitorias da Fazenda dos Tucanos, representam as engrenagens da vida no sertão que levaram à formação dos bandos jagunços.

Já a casa-dos-arreios mostra como sempre foram imprescindíveis os animais de montaria no sertão. Ela divide espaço com as riquezas financeiras do local (o engenho) e com os papéis sociais e familiares de transição entre a monarquia e a república (os agregados). O uso dos cavalos é o elemento cuja continuidade representa a própria existência do sertanejo.

No meio de tudo, o cruzeiro, símbolo da religião católica, onipresente na História do país e elemento unificador das crenças e modos de pensar. Também a Igreja resistiu à queda do Império. Todas essas reminiscências do passado, que são também pontos de apoio da transição para o futuro, estão dispostas num pátio “largo, lajeado”: é o vasto terreno dos aspectos mais visivelmente permanentes da História, o bem construído local (“lajeado”) em que se preserva aquilo que não se tem vergonha de mostrar.

Do lado de dentro, ao contrário, estão as senzalas. O lugar onde se “guardavam” os escravos é o símbolo de um país que cresceu a partir da escravidão: é a representação do passado doloroso, vergonhoso, que se esconde dos olhos do exterior. Contudo, é ainda uma presença. Não se demoliram as senzalas porque elas encontraram sua permanência no interior da dinâmica sertaneja e, numa visão maior, da dinâmica brasileira. A escravidão persiste *de dentro*, opera na lógica interna da realidade republicana. É um fantasma que se recusa a deixar o lugar onde ainda é cultuado, mesmo que às escondidas.

De qualquer modo, a Fazenda representa politicamente o Império recém-deposto, palco para as disputas da nova República: “– ‘Não faz mês que o povo daqui aqui ainda estava...’ – João Vaqueiro declarou. E era verdade, com efeito, pois na despensa muita coisa se encontrando aproveitável” (GSV, 339).

A monarquia estava abandonada, decerto, mas dela ainda muita coisa de encontrava “aproveitável”, como os papéis que Riobaldo e Zé Bebelo usarão para mandar missivas aos soldados do governo na esperança de escapar do cerco do

Hermógenes ou de aproveitar “ocasião última de engordar com o Governo e ganhar galardão na política” (GSV, 386).

Advindo que algum me trouxe mais papel, achado por ali, nos quartos, em remexidas gavetas. Só coisa escrita já, de tinta firme; mas a gente podendo aproveitar o espaço em baixo, ou a banda de trás, reverso dita. Que era que estava escrito nos papéis tão velhos? Um favor de carta, de tempos idos, num vigente fevereiro, 11, quando ainda se tinha Imperador, com respeito no nome dele se falava. E noticiando chegada em poder, de remessa de ferramenta, remédios, algodão trançado tinto. A fatura de negócios com escravos, compra, os recibos, por Nicolau Serapião da Rocha. (GSV, 347)

As intenções diversas de Riobaldo e Zé Bebelo trazem para o palco da batalha – onde se representam as forças monárquicas não mais existentes – dois outros papéis políticos presentes. De um lado, o sistema jagunço, com raízes no passado da região e fortes ligações com o “pátio de fora”. Do outro, a nova ordem institucional, os soldados da República cuja intenção era exterminar a jagunçagem juntamente com tudo o que remetesse ao passado derrubado e que não fosse uma base de sustentação do Estado recém-criado.

De acordo com Luiz Roncari, o verdadeiro tema geral do romance é o “embate entre civilização e barbárie, ordem e desordem, instituição e costume, urbanidade e violência, moderno e arcaico” (Roncari, 2004: 263). As forças operantes nesse meio estariam representadas pelo novo Estado Republicano constituído e por seus soldados – a urbanidade e o moderno – e pelos coronéis do sertão com seus jagunços – a barbárie e o arcaico.

No que ele chama de a primeira parte da narrativa, as funções estariam claramente definidas: Zé Bebelo, agente de mudança, se alinhava ao poder central contra os bandos de jagunços mantenedores do costume no sertão. Após o primeiro momento de virada – o julgamento de Zé Bebelo – essas funções teriam se embaralhado, com a introdução de um elemento de modernidade em meio ao sistema jagunço – o próprio instituto do julgamento – e a posterior incorporação desse mesmo sistema pelo avatar da novidade – a volta de Zé Bebelo para comandar a vingança a Joca Ramiro.

Zé Bebelo mostrar-se-ia uma personagem extremamente autônoma: recusar-se-ia a ficar restrito a uma única posição e assumiria a instituição da vingança sertaneja para lutar contra os costumes bárbaros do sertão, agora encarnados nas figuras de Ricardão e do Hermógenes. Essa posição teria sido também assumida por Joca Ramiro à época do julgamento, fato que desagradara a muitos outros agentes locais e que, segundo o pesquisador, seria o motivo real do assassinato do chefe mítico.

O tribunal focaliza um momento ímpar, podemos dizer, de alta política, que é o da tentativa encabeçada por Joca Ramiro de instaurar outra ordem no sertão, que fugisse ao conflito entre as forças locais e as legais, ou, em outros termos, as do poder privado e as do poder público. O que o julgamento parecia fundar era uma instituição que incorporava o costume (e vice-versa), em vez de simplesmente combatê-lo para erradicá-lo e substituí-lo por uma ordem artificial vinda de fora. Isso é o que tentava Zé Bebelo e usava para isso os mesmos meios violentos dos jagunços. Entretanto, como resultado da experiência do julgamento, tudo parecia revirar e o sertão tornava-se ainda mais sertão. De alguma forma, o Brasil era ali também alegorizado, como um enorme espaço periférico, dominado por relações ásperas e arcaicas, experimentando as possibilidades de civilização. (Roncari, 2004: 265)

A organização jagunça funcionaria porque se apresentaria como o Estado de Hobbes, aquilo que pode minorar as aflições de um “Estado de Natureza” – entendido aqui não como o conceito original da Filosofia Política, mas como a incerteza típica de um lugar sem lei e sem socorro como era o interior do país entre o fim do século XIX e início do século XX. Por outro lado, os ideais republicanos não permitiam o poder que não fosse anônimo e institucional, por isso combatiam os bandos a serviço dos coronéis da região.

Em meio ao fogo cruzado encontrar-se-ia a população local, cujas crenças mais íntimas se ligavam à ótica sertaneja e cujas maiores esperanças eram depositadas no progresso que não partilhavam. Suas aspirações seriam como os desejos de Riobaldo na batalha da Fazenda dos Tucanos. Desejariam a paz em meio à guerra, a civilização vivendo a barbárie:

E, desde, naquela hora, minha idéia se avançou por lá, na grande cidade de Januária, onde eu queria comparecer, mas sem glórias de guerra nenhuma, nem acompanhamentos. Alembro de que no hotel e nas casas de família, na Januária,

se usa toalha pequena de se enxugar os pés; e se conversa bem. Desejei foi conhecer o pessoal sensato, eu no meio, uns em seus pagáveis trabalhos, outros em descanso comedido, o povo morador. (GSV, 354)

A vida entre a dura realidade e o sonho distante é um terreno de grande instabilidade, até porque se espera viver o sonho sem abrir mão dos valores e das crenças que sustentam a realidade em que se vive. A resultante possível seria dada, segundo Roncari, pelo julgamento de Zé Bebelo, como se viu na citação de sua obra: é o momento em que as forças contraditórias em pleno funcionamento encontram uma síntese possível, misturando as definições sem que houvesse a imposição de uma sobre a outra.

Nesse sentido, a ele parece que:

O episódio da Fazenda dos Tucanos é uma espécie de negativo do Tribunal. Tudo o que este representa de escolha, altura, ganho de civilização, formação e vida, aquele revela o seu contrário: fatalidade, queda, baixeza, barbárie, como a liquidação dos cavalos, suspeita e morte. (Roncari, 2004: 261, nota de rodapé n. 3)

Para o pesquisador, ambos seriam faces de uma mesma moeda: há o julgamento e seu duplo, oposto, na Fazenda dos Tucanos. De acordo com sua análise, a narrativa teria uma forma trapezoidal como a das chapadas do cerrado: haveria um movimento ascendente inicial que culmina no julgamento, seguido por um período de estabilidade na Guararavacã do Guaicuí e fechado pelo episódio da Fazenda dos Tucanos, prenúncio da parte descendente da narrativa.

Dentro desse contexto, realmente faz sentido considerar o julgamento de Zé Bebelo e a batalha da Fazenda dos Tucanos como opostos. Contudo, não penso que o movimento da narrativa seja linear, ainda que com variações ascendentes e descendentes. A Fazenda dos Tucanos não é, como afirma Roncari, um duplo oposto do julgamento: ela é seu aprofundamento.

O episódio da Fazenda dos Tucanos é o único trecho do livro em que as três forças envolvidas na guerra se encontram numa mesma batalha: os jagunços do bando

fiel a Joca Ramiro, os traidores do bando dos “Judas” e os soldados das tropas governistas. Os primeiros estão cercados, presos na Casa que representa as memórias do Império. Os segundos fazem o cerco, com a vantagem do ataque surpresa mas à margem de qualquer proteção. Os terceiros chegam com a intenção de dar fim ao mundo jagunço, mas acabam por dar a parte desse mesmo mundo a possibilidade de sobrevivência.

Tal como acontece com as senzalas e cômodos da Fazenda, essa organização espacial é um espelho da narrativa de Rosa e da sociedade sertaneja. No centro – como o diabo na rua, no meio do redemoinho -, está o narrador e seu grupo em busca da vingança em nome dos grandes Chefes representativos do poder do sertão. Num segundo círculo, aqueles que promoveram a desestabilização dessa ordem com a traição a Joca Ramiro, mas que também são parte operante da vida sertaneja. E, no círculo mais externo, aqueles que vêm *de fora*, o governo central, e que lutam contra jagunços filiados a qualquer grupo. Na parte mais exterior da Fazenda, está quem é externo ao sertão e ao passado.

No julgamento, havia apenas um representante dúbio do poder central (Zé Bebelo, como já foi dito, atacava o jaguncismo com os mesmos métodos do sistema local) e os dois lados dos bandos jagunços: o mais aberto às inovações, representado por Joca Ramiro e seus aliados; e o mais fiel às tradições, representado pelo Ricardão e pelo Hermógenes. Esses lados, além disso, não operavam autonomamente, posto que havia uma hierarquia bem estabelecida encabeçada por Joca Ramiro. Os diversos interesses envolvidos, portanto, ainda estavam disfarçados por uma máscara de ordem que dissimulava as tensões existentes.

Já na Fazenda dos Tucanos as forças de oposição operam de acordo com sua própria lógica. Os “Judas” já não devem obediência ao chefe de que discordam e a quem traíram, o governo atua através da organização militar institucionalizada das tropas, o bando fiel a Joca Ramiro continua a brigar pela imagem do chefe assassinado, e, por fim, Zé Bebelo e Riobaldo se situam um pouco à margem do conflito, já que *são*, também, marginais àquela realidade. O novo chefe e o narrador são figuras ambíguas nesse meio, o primeiro por se movimentar por todos os grupos existentes na narrativa, ansiando por uma nova ordem imposta à sua imagem e semelhança; e o segundo por pretender ascender na lógica do sistema jagunço contrariando uma de suas bases, a necessidade do dinheiro e do berço para comandar.

Tudo, na Fazenda dos Tucanos, está mais claro, mais à mostra, mais de acordo com o que realmente é do que na cena do julgamento, e talvez por isso o enfrentamento seja mais dramático, mais conforme à brutalidade da guerra. Se no julgamento as tensões são escondidas – Ricardão, por exemplo, fingiu que estava dormindo quando viu que seria contrariado no resultado da condenação – aqui elas aparecem como são. Sintomático desse desvelamento é o caso do Lacrau, jagunço que decide, com grande perigo pessoal, se juntar ao grupo remanescente de Joca Ramiro porque com ele estava sua lealdade.

- ‘Aqui, eu, eu fico no meio de vós, meu Chefe! – a que vim para isto. Sou homem que sempre fui: do estado de Joca Ramiro – ele é o das próprias cores... Agora, meu braço ofereço, Chefe. A por tudo quanto, se sepreponha o senhor de me aceitar...’

(...) O que era fato importante, digo ao senhor; mire veja, mire veja. Ânimo dos ânimos! A quanto, semelhavelmente, esse Lacrau não se comportava sem consciência sisuda, no amor mais à-mão, para se segurar com trincheiras; mas, assim mesmo, a gente em aperto de cerco, ele tinha querido vir, para sócio. (GSV, 380)

O deslocamento espacial do Lacrau, a despeito do seu nome, que remete à lacraia, é a confirmação de sua honra. Ele decide ir para o centro do conflito, para o local onde não parece existir possibilidade de fuga. Embora consiga escapar ao final do episódio com o que sobrou do bando, naquele momento sua adesão tem um forte impacto no ânimo dos demais.

Na Fazenda dos Tucanos, as figuras de poder – Zé Bebelo e Riobaldo – ganham maior profundidade psicológica, dando ao acontecimento uma visão também mais de acordo com a realidade. Antes, a contraditoriedade estava nos bandos, mas as personalidades decisórias eram unívocas. Agora, os bandos se dividiram de acordo com suas lealdades, mas a voz do comando mostra mais tonalidades. Joca Ramiro é “o das próprias cores”, tem definidas em si suas cores, como à luz do dia. Zé Bebelo e Riobaldo estão nas auroras e nos crepúsculos, em que os tons se misturam e não podem ser divisados com precisão. São, por isso, mais humanos.

E é justamente essa humanidade mais à mostra que faz com que o episódio da Fazenda dos Tucanos não seja a barbárie oposta à civilidade do julgamento de Zé Bebelo, como afirma Roncari. O que ocorre é que é possível, agora, entender as

dinâmicas de poder subjacentes à narrativa. Lá no julgamento havia uma aura de civilização, mas apenas uma aura, um invólucro, uma aparência. “Por baixo dos panos”, a lógica dos acontecimentos continuava a ser dada pelos costumes: a barbárie ainda existia e era muito forte. Agora, retirou-se a camada protetora, e o sertão é como um bicho sem peles: é só interior.

Numa síntese do espaço da Fazenda dos Tucanos e de seus ocupantes, percebe-se que tal desvelamento dos acontecimentos do episódio manifesta-se em todas as descrições físicas do local. Nesse contexto, a dicotomia interior/exterior configura-se como a base dos aspectos de permanência e transformação desse trecho do livro. Essa dicotomia abarca o posicionamento das benfeitorias da fazenda e das tropas da batalha: na parte mais externa, estão os soldados do governo, aqueles que vêm de fora trazer uma novidade imposta; num segundo círculo, intermediário, as tropas dos Judas, daqueles que seguram a tradição a qualquer custo; e, no centro, todas as possibilidades e intenções de mudança: Riobaldo, Zé Bebelo e a lembrança do exemplo de Joca Ramiro.

Do mesmo modo, na parte mais externa da Fazenda estão os aspectos mais à vista do jogo entre permanência e transformação do Brasil pós-escravagista – os modelos econômico e familiar e a importância dos animais de montaria –; na parte interna, o modelo de exploração da mão de obra; e, no meio do turbilhão, a Casa, centro da mudança.

2.3. A Casa

A construção maior, em que eles ficam abrigados, é chamada a “Casa”. O fato de que esta é a única casa a ser assim denominada reforça seu papel essencial na narrativa. Ela é, como o uso da maiúscula indica, um local ímpar, substantivo, porque congrega as forças atuantes daquela realidade e provoca, pela confrontação das mesmas, o surgimento de uma resultante nova que gera o alívio da tensão instaurada e permite a resolução dos conflitos: “A Casa dos Tucanos agüentava as batalhas, aquela casa tão vasta grande, com dez janelas por banda, e aprofundada até em pedras de piçarrão a cava dos alicerces” (GSV, 369).

A grande casa imperial, agora vazia, é a proteção contra as vicissitudes do momento. Seus alicerces de pedra, firmes, conseguem sustentar o refúgio contra o desmoronamento: são as bases do Brasil, que remetem aos tempos da monarquia em que um só senhor governava o país. Ali naquele espaço, houvera também um só senhor,

Nicolau Serapião da Rocha, significativamente nomeado na narrativa. Os donos – do país e da Casa –, mesmo que já tivessem abandonado o lugar, deixaram a solidez e a profundidade para apoiar a vastidão do lugar, com suas “dez janelas por banda”, suas várias aberturas para o mundo.

Da janela da outra banda, pus o olhar, espiei o desdém do mundo, distâncias. Abalavam fogo contra a gente, outra vez, contra o espaço da casa. Ixe de inimigo que não se avistava. (GSV, 342)

Ao mesmo tempo, e justamente por possuir essa abertura para o mundo apoiada no passado, a fazenda se encontra numa combinação de forças propícia à mudança, à derrubada de uma estabilidade para a persecução de uma nova realidade. E, no sentido de que é um ponto de transformação, ela é também um espaço místico.

As descrições do lugar reforçam essa idéia. Ao caminhar por seus domínios, Riobaldo descreve uma cena de abandono não-usual, em que são perceptíveis as marcas deixadas por seus habitantes dos quais nada se sabe. É como se eles tivessem chegado às ruínas Maias ou encontrassem os Moais da Ilha de Páscoa: são vestígios de uma civilização desaparecida sem explicação.

Andei andando, vi aquela fazenda. Essa era enorme – o corredor de muitos grandes passos. (...) Mas o capim crescia regular, enfeite de abandono. Não de todo. Pois tinham desamparado um gato, ali esquecido, o qual veio para perto do Jacaré cozinheiro, suplicar comida. Até por dentro do eirado, mansejavam os bois e vacas, gado reboleiro. Aí João Vaqueiro viu um berrante bom, pendurado na parede da sala-grande; pegou ele, chegou na varanda, e tocou: as reses entendiam, uma ou outra respondendo, e entraram no curral, para as beiras dos cochos, na esperança de sal. – ‘Não faz mês que o povo daqui ainda estava...’ – João Vaqueiro declarou. E era verdade, com efeito, pois na despensa muita coisa se encontrando aproveitável. Nos Tucanos, valia a pena. Os dois dias ficaram três, que tão depressa passaram. (GSV, 339)

Os elementos que se sucedem são de grande conotação mística. O corredor, lugar de passagem de onde se abrem as portas para novos caminhos ou para recantos escondidos da pessoa, é enorme: guarda, portanto, muitos segredos ou muitas

possibilidades. A própria descrição: não o corredor enorme, mas “o de muitos grandes passos”, reforça a idéia de percurso, de um lugar que precisa ser atravessado.

O gato é um animal ligado à morte e à renovação que está sempre presente nas tumbas egípcias. De acordo com Chevalier & Gheerbrant,

O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal (Chevalier & Gheerbrant, 2007:461)

Na Cabala e no budismo, o gato é associado à serpente: ele indica o pecado e está ligado aos bens mundanos. Em Sumatra, é concebido como o servidor dos Infernos, enquanto em outras tradições simboliza a obscuridade e a morte (Chevalier & Gheerbrant, 2007:462-463). Todos estes significados associados ao animal estão, de uma forma ou de outra, presentes no papel que o gato ocupa na Fazenda dos Tucanos. Como uma antecipação do mal que sobrevém aos jagunços ou como um representante da instabilidade, o fato é que sua mera presença traz para o lugar dos acontecimentos uma conotação mística.

Francis Uteza, num estudo publicado pela Université Paul-Valéry Montpellier, afirma que na Fazenda dos Tucanos “se pode identificar o Templo-Pirâmide-Necrópole de Mênphis, transplantado em pleno coração do Brasil, nas beiras do São Francisco, o Nilo do sertão” (Uteza, s/d).

Seguindo essa associação, o gato aparece ligado ao seu simbolismo egípcio, em que denota “a força e a agilidade do felino, postas a serviço do homem por uma deusa tutelar a fim de ajudá-lo a triunfar sobre seus inimigos ocultos” (Chevalier & Gheerbrant, 2007:462).

Em meio aos acontecimentos da guerra, ele é encontrado dentro do quarto em que se guardavam os mortos, reforçando sua ligação com o mundo pós-vida e expondo a função de necrópole da Casa:

Tresandava mais era dentro da casa, mesmo sendo enorme: os companheiros falecidos. (...) O fedor revinha surgindo sempre, traspassava. A tanto, depois, a gente ouviu miados. – ‘Sape! O gato está lá...’ – algum gritou. Ah, era o gato, que

sim. (...) Carecia de se oferecer a ele de comer, que quem bem-trata gato consegue boa-sorte. (GSV, 368)

Nesse contexto, dar ao gato “de comer”, dar vida a ele, é trazer a “boa-sorte” e maltratá-lo é atrair o azar, como na tradição persa:

Na Pérsia, quando se maltrata um gato preto, corre-se o risco de estar maltratando o seu próprio **hemzad** (espírito nascido ao mesmo tempo que o homem, para lhe fazer companhia) e, assim, de prejudicar-se a si mesmo. (Chevalier & Gheerbrant, 2007:463)

Contudo, sua mera presença é também um sinal de mau-augúrio. O gato era o guardião do lugar: já estava lá quando eles chegaram e lá continua após a fuga da fazenda: “– ‘Não é que o gato ficou lá?’ – um, risonho, falou. – ‘Ah, demais. A lá é a Casa...’ – outro se pôs. Aquela à morte fazenda-grande dos Tucanos” (GSV, 386). Os gatos andam na fronteira com a morte e, por isso, também não podiam estar ausentes num local que se presta à renovação.

Retomando a descrição da Casa, o último elemento que se encontra é o número três, repetido ao longo da narrativa incessantemente. O número três é um símbolo místico importantíssimo, que indica, entre outras coisas, a trindade divina e a harmonia do universo. Ele é a unidade na diversidade, o equilíbrio. Para Chevalier & Gheerbrant, a trindade representa a um só tempo, na tradição cristã, o poder, a inteligência e o amor.

Os símbolos da Trindade cristã (um só Deus em três Pessoas que só se distinguem entre si enquanto relações opostas, e não por sua existência ou essência, e às quais são atribuídas, respectivamente, as operações de poder, o Pai, de inteligência, o Verbo, e de amor, o Espírito Santo) são o triângulo equilátero; o trevo de três folhas; um conjunto composto de um trono (poder), um livro (inteligência), uma pomba (amor); (...) três círculos entrelaçados, que significam a infinidade que lhes é comum. (Chevalier & Gheerbrant, 2007:908)

No contexto de *Grande sertão: veredas*, o poder, a inteligência e o amor são as grandes aspirações de Riobaldo. No espaço específico dos acontecimentos da Fazenda dos Tucanos, o número três representa os pontos de mudança e transformação, os focos de todos os conflitos. Três são os dias de descanso que eles têm na Casa, são os dias de tranquilidade que encontram naquele lugar antes que o pandemônio se instale.

Esses três dias de repouso se passam numa espécie de realidade onírica, ou, como o próprio Riobaldo diz, “alheia”:

Aquela moradia hospedava tanto – assim sem donos – só para nós. Aquele mundo de fazenda, sumido nos sussurros, os trastes grandes, o conforto das arcas de roupa, a cal nas paredes idosas, o bolor. Aí o que pasmava era a paz. Pensei por que seria tudo alheio demais: um sujo velho respeitável, e a picumã nos altos. Pensei bobagens. (GSV, 340)

A harmonia que parece reinar é calcada na segurança do passado: ele dá aos jagunços um conforto ausente do seu cotidiano. Não são somente os apetrechos da moradia que dão a sensação de acolhimento, mas, principalmente, uma calma que tem história e perenidade.

A calma da Casa contrasta com a vida dos homens do sertão, marcada por uma constante reiteração do abandono. Eles deixam para trás os lugares, as mulheres, os companheiros mortos, a juventude, a alegria descompromissada e por vezes a própria vida. A existência do bando pressupõe movimento e separação, como bem lembra Riobaldo:

Desapartamos. O bando muito grande de jagunços não tem composição de proveito em ocasião normal, só serve para chamar soldados e dar atrasamento e desrazoada despesa. (GSV, 301)

Dessa forma, a paz que conseguem na Casa é uma dádiva à parte do cotidiano de seu presente. Ali o passado ressurge com todo o seu esplendor, não só no interior das “paredes idosas” como ainda no psiquismo das personagens. Esse tempo de descanso

deixa aflorar na consciência de Riobaldo a sua motivação para a jagunçagem: a noite mágica em que ele ouviu pela primeira vez a canção de Siruiz quando ainda morava na fazenda de seu padrinho Selorico Mendes:

Eu não sentia os homens, **sabia só dos cavalos**. Mas os cavalos mantidos, montados. É diferente. Grandeúdo. E, aos poucos, divulgava os vultos muitos, feito árvores crescidas lado a lado. (...) Porque eles não falavam – e restavam esperando assim – a gente tinha medo. Ali deviam de estar alguns dos homens mais terríveis sertanejos, em cima dos cavalos teúdos, parados contrapassantes. Soubesse sonhasse eu?

(...)

A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de **cheiroso**, estalinho de estrelas, o deduzir dos grilos e a cavalhada a peso. Dava o raiar, **entreluz da aurora, quando o céu branquece**. (GSV, 134, grifos meus)

A própria cena parece se repetir, agora na Fazenda dos Tucanos:

Até que escutei assoviação e gritos, tropear de cavalaria. ‘**Ah, os cavalos na madrugada, os cavalos!...**’ – de repente me lembrei, antiqüíssimo, aquilo eu carecia de rever. Afôito, corri, compareci numa janela – era o **dia clareando, as barras quebradas**. O pessoal chegava com os cavalos. Os cavalos enchiam o curralão, prazentes. Respirar é que era bom, tomar **todos os cheiros**. **Respirar a alma daqueles campos e lugares**. (GSV, 340, grifos meus)

Nas três páginas do meio do livro que, de acordo com Hazin (1994), funcionam como um resumo de toda a história a partir dos versos da canção de Siruiz, o próprio narrador faz essa passagem, ligando dois episódios da cavalaria à cena cruel da matança dos cavalos, em que os animais “se arraçôam”: “Os dias que são passados vão indo em fila para o sertão. Voltam, como os cavalos: os cavaleiros na madrugada – como os cavalos se arraçôam.” (GSV, 327).

Na primeira noite com os cavalos, a noite de Siruiz, a moradia que o hospedava era também uma “casa alheia de fazenda”, já que Riobaldo nunca sentiu a casa de seu padrinho Selorico como sua. Contudo, lá o que preponderava era a abertura de um mistério e de um desejo – “Soubesse sonhasse eu?” – com todo o medo que ele representa. Na segunda noite, da Fazenda dos Tucanos, são as reminiscências de um

passado mítico e a lembrança da ampliação de horizontes dada por esse mesmo mistério sem os perigos que ele continha, pois já pareciam estar superados na tranqüilidade inicial que se encontra na Casa. Num primeiro momento, a Casa é a materialização do passado ressurgido, com o conforto próprio daquilo que já se conhece.

Contudo, a Casa que hospeda é a mesma que contém em si o germe da instabilidade: o “corredor de grandes passos”, o gato, o Ribeirão-do-Galho-da-Vida e o Rio do-Chico prenunciavam a transformação, a necessidade de mudança. E a transformação traz de volta à baila os perigos que pareciam fazer parte do passado. A cena dos cavalos é uma linda cena no campo da memória. Na ordem dos acontecimentos da Fazenda dos Tucanos, todavia, é um prenúncio da morte.

Afinal, os cavalos são assassinados justamente por estarem presos no curralão que haviam enchido um pouco antes:

Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar – o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a tôrto e direito, fazendo fogo! (GSV, 355)

Do mesmo modo, se num primeiro momento “respirar é que era bom, tomar todos os cheiros”, depois é o cheiro que toma conta da Casa que torna impossível a sanidade por muito tempo naquele ambiente:

A tudo, o cheiro de morte velha. – ‘O mau fétido é que vai terminar mazelandando a gente...’ – sempre um dizer. A dita morrinha, até a água que se bebia pegava na boca da gente, e rançava. (GSV, 369)

O que seria então “respirar a alma daqueles campos e lugares”? Qual é a verdadeira alma da Casa dos Tucanos? Ela corresponde às boas lembranças dos sonhos do passado, à dura realidade do presente ou à antevisão da morte futura? Qual é, afinal, a verdadeira alma do sertão?

Mesmo com a minha vontade toda de paz e descanso, eu estava trazido ali, no extrato, no meio daquela diversidade, despropósitos, com a morte da banda da mão esquerda e da banda da mão direita, com a morte nova em minha frente, eu senhor de certeza nenhuma. (GSV, 370)

Os acontecimentos da Fazenda dos Tucanos são o pandemônio necessário para se gestar a transformação, daí seu caráter místico, daí sua importância política. E o centro da transformação é, por isso, o local para que o passado e o futuro convergem. Segundo Bachelard,

o passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. (...) A casa é uma das maiores [forças] de integração para os pensamentos, os sonhos e as lembranças do homem. (Bachelard, 1989: 26)

Ali estão a tradição e a modernidade, plasmadas pelas memórias dos homens que lá viveram, encontradas nos objetos físicos e nos papéis antigos; pelas memórias de Riobaldo ao associá-la à casa de sua infância; pelas memórias construídas, sonhadas e imaginadas ao longo da batalha; e, finalmente, pelo misto das memórias revisitadas quando Riobaldo reconta sua história. Ela é um local de plenitude e de inteireza. Por isso não pode deixar de lado também a morte e a guerra. E por isso é o local onde o narrador decide pela primeira vez que pode comandar o bando de jagunços.

Na Casa, Riobaldo se confronta com suas raízes afundadas “até em pedras de piçarrão” e encontra a abertura das “dez janelas por banda” para divisar a vastidão do mundo, que, se não dão a ele tanto abrigo quanto as paredes do Enxú, o facultam percorrer as “distâncias”.

O “desdém” do mundo exterior, a indiferença que mostra ao homem, é o que, paradoxalmente, o apavora e o liberta. Na liberdade, não se “avista” o inimigo, se está a descoberto.

O inimigo nunca se via, nem no malmal, na fumacinha expelida, de cada uma pólvora. Arte, artimanha: que agora eles decerto andavam disfarçados de mbaíá – o senhor sabe – isto é, revestidos com môtas verdes e folhagens. Adequado que, embaiados assim, sempre escapavam muito de nosso ver e mirar. Ah, mas, deles, tiros vinham, bala estripitriz, e o trapuz de nossas telhas se despencando. A mãe morte. (GSV, 371)

É contra a mesma casa que os protege que o inimigo investe seus ataques. Do lado de fora, é como se os inimigos estivessem por toda parte, eles não se distinguem do entorno circundante (seria o sertão o inimigo? ou ele estaria em tudo o que não é interno ao homem?). Do lado de dentro, é como se a Casa funcionasse como um alvo: embora ofereça proteção, também denuncia a presença.

(...) a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir ‘paredes’ com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. (Bachelard, 1989: 25)

A proteção da casa é, assim, uma proteção aberta: ela se presta a resguardar parte da vida, mas não a aprisiona. Ela é uma espécie de lugar de passagem místico, um portal temporal em que estão presentes os grupos políticos do país, os desejos aflorados do narrador, a profundidade da personalidade do chefe, as motivações do passado, as intenções do presente e os sonhos para o futuro. Nesse sentido, ela não tem tempo, mas só espaço:

(...) mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerreantes dentro da Casa dos Tucanos (...). Só que alargou demora de anos – às vezes achei; ou às vezes também, por diverso sentir, acho que se perpassou, no zúo de um minuto mito. (GSV, 359)

O tempo – *minuto* – é também *mito*. O que acontece no tempo passado só existe porque, ao ser narrado, ganha a permanência do mito. Do mesmo modo, ao ganhar permanência, esse passado se descola da realidade e passa a depender do sentimento de quem o narra: pode alargar “demora de anos” ou se passar “no zúo de um minuto”. O tempo é mitologizado, vira estória.

2.4. O lado de fora e o lado de dentro

Se o tempo da narrativa fica indiscernível, o espaço é contado pormenorizadamente, e a caminhada de Riobaldo pelos recantos do lugar expõe passagens por recônditos da personalidade do narrador. A casa mítica dos Tucanos gera em seu interior o afloramento do ser, é o espaço privilegiado da gestação do “eu era eu” de Riobaldo.

O primeiro lugar em que Riobaldo se instala na Casa é um catre de couro em um dos quartos. É o lugar de convalescença, de lembranças da infância, de abrigo, onde ele revive a noite de Siruiz ao amanhecer do dia. É um lugar de resgate do passado.

Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas da nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. (Bachelard, 1989: 25)

Já o segundo espaço que Riobaldo ocupa é o posto que lhe dão no tiroteio, um chamado à vida adulta de jagunço.

Achei especial o jeito do João Concliz vir, ansioso cauteloso. Ação em que qualquer um anda – nessas semelhantes ocasiões – só encostado nas paredes. – ‘Você fica aqui, mais você, e você... Você dessa banda... Você ali, você-aí acolá...’ – arrumação ele ordenava. – ‘Riobaldo, Tatarana: tu toma conta desta janela... Daqui não sai, nem relaxa, por via nenhuma...’ (GSV, 341)

Ele não é um local escolhido, como o primeiro, mas é significativo: para combater o inimigo que “não se avista” propriamente, ele é colocado numa janela que se abre para as “distâncias” do mundo. Ele é designado para uma posição em que está, apesar de resguardado no espaço da Casa, mirando a imensidão do mundo e suas possibilidades. Ele está voltado para o exterior, protegido do presente mas vislumbrando a amplidão do futuro. Dali ele pode combater o inimigo – seja ele o bando adversário da batalha, o sertão ou o exterior de si mesmo – ainda que não seja possível enxergá-lo com precisão e, o mais importante, sem que se perca de vista o “desdém do mundo”: “Todo lugar não era lugar? Não se podendo esbarrar, de jeito nenhum, no arrebentar, nas manivelas da guerra. Aprendi os momentos.” (GSV, 343).

Pouco depois, uma modificação simples no cenário altera as perspectivas da batalha e da vida:

Assim, assazmente, João Concliz tornava a vir, zelante, com Alaripe, José Quitério e Rasga-em-Baixo. – ‘Espera!’ – ele mandou. Pelo que vinham também o Pitôlo e o Moçambicão, puxando uns couros de boi. Esses couros inteiros de boi eram para a gente pregar lá em riba, nas padieiras, ficarem dependurados de cortinado bambo, nos vãos das janelas. (GSV, 343)

O tecido preso à janela, que tinha a função de protegê-los dos assaltos do exterior, também impediu a visão das distâncias do mundo.

(...) bala dava, zaque-zaque, empurrando o couro, daí perdia a força e baldava no chão. A cada bala, o couro se afastava, brando, no ter o choque, balangava e voltava no lugar, só com mozza feita, sem se rasgar. Assim ele amortecia as todas, era para isso que o couro servia. (GSV, 347)

Agora, a casa é um espaço fechado, preso, de onde só é possível atuar em uma perspectiva muito restrita. A única coisa que se pode enxergar são pedaços dos inimigos em que descarregar a morte. É como se as possibilidades se fechassem, os campos se extinguissem e a melhor visão disponível fossem os vislumbres da morte à sua frente.

Vive-se uma atividade concentrada nos detalhes: a existência é engolida pela roda-viva. Nesse contexto, os propósitos, os sonhos e a própria realidade experienciada são apagados pela repetição sempre constante da guerra. A batalha reapresenta o cotidiano de uma vida sem propósito, cujos movimentos são ditados apenas pela necessidade de proteção e pela tentativa de derrubar, com mira certa, os percalços que aparecem. E a guerra é, nesse contexto, a materialização do labor humano na realidade sertaneja: ao invés de manter a vida, mantém a morte.

Não é do tutuco nem do zumbiz das balas, o que daquele dia em minha cabeça não me esqueço; mas do bater do couro preto, adejante, que sempre duro e mole no ar se repetia. (GSV, 347)

Contudo, mesmo em meio da batalha, a Casa se institui como o prenúncio da transformação: é plena de possibilidades de mudança e, por isso mesmo, de instabilidade. Quanto mais interno se faz o olhar do narrador, mais a narrativa se aproxima dos pontos de virada da história e das personagens. Numa referência à epígrafe do livro, estar no meio da Casa é estar como “O diabo na rua, no meio do redemunho”. Assim, estar na Casa assemelha-se a um encontro com o demo, que dá poder e indica os passos e caminhos,

Arranjos de guerra – esses são engenhados sempre com uma graça variada, diversa dos aspectos de trabalho de paz – isto vi; o senhor vê: homens e homens repulam no afã tão unidamente, feito o meigo do demo assoprasse neles, ou até mesmo os espíritos! (GSV, 342)

mas que troca a ajuda por uma estadia no inferno.

De certo seria tenção deles deixar aqueles relinchos infelizes em roda da gente, dia-e-noite, noite-e-dia, dia-e-noite, para não se agüentar, no fim de alguma hora, e se entrar no inferno? (GSV, 357)

A civilização e a barbárie de que fala Roncari coabitam um mesmo espaço. A Casa dos Tucanos não é, deste modo, a representação do pior do sertão, não é o ponto de descida da trajetória de Riobaldo. Ela é o espaço que suplanta o tempo, é o local para onde convergem as forças contrárias, sem desvios de intenção ou máscaras que as disfarcem. É um espaço de representação do sertão como totalidade.

A descrição da Casa passa por um progressivo processo de interiorização do espaço. Do posto que lhe fora designado para a batalha, Riobaldo recebe uma ordem de mudança. Contudo, Zé Bebelo o chama “com o que era uma voz de combinação, não era a voz de autoridade” (GSV, 343) e o pede para acompanhá-lo ainda mais para o interior da casa. Riobaldo chega a pensar que ele seria deslocado para um lugar menos protegido, de maior perigo e, portanto, maior autonomia e maior valor, mas é impedido e encaminhado de acordo com os ditames do chefe.

A de ver, o que ele quisesse de mim? Para eu passar adiante na posição, me transpor para um lugar onde se matar e morrer sem beiras, de maior marca? Andei e segui, presente que, com Zé Bebelo, tudo carecia mais era de ser depressa. Mesmo me levou. Mas me levou foi para um outro cômodo. (GSV, 343)

A impressão que se tem no percurso experimentado é a de um progressivo enclausuramento, no sentido de que o ambiente se torna cada vez mais claustrofóbico e no de que se penetra sempre mais profundamente nos recônditos da casa, recônditos da alma.

Ali era um quarto, pequeno, sem cama nenhuma, o que se via era uma mesa. Mesa de madeira vermelha, respeitável, cheirosa. Desentendi. Dentro daquele quarto,

como que não entrava a guerra. Mas o pensar de Zé Bebelo – ansiado eu sabia – era coisa que estralejava, inventante e forte. (GSV, 343-344)

Esse é um cômodo singular na narrativa: o quarto escondido no interior da casa é o espaço cênico do próprio Zé Bebelo.

Não há, como no primeiro quarto ocupado quando da convalescença, “cama nenhuma” e, portanto, não é um lugar que se presta a oferecer nem descanso nem as memórias da infância encontradas no primeiro. Ao contrário, o que se vê é uma mesa “respeitável”, o que transmite a impressão da imponência dos objetos oficiais que o chefe tanto venerava. A madeira “vermelha” e “cheirosa” do móvel reforça ainda mais o aspecto formal do aposento, que, além de tudo, é “pequeno” como um gabinete – gabinete do “Deputado”.

Todavia, são as duas outras frases da citação que revelam o significado do espaço narrado. Ali, parecia que “não entrava a guerra”, mas o que “estralejava” com toda a força era o “pensar de Zé Bebelo”. A guerra dos jagunços, se aceita a hipótese da traição, parece não fazer parte dos objetivos almejados pelo chefe a não ser como um trampolim necessário ao seu estabelecimento na carreira política – “semelhante só botasse apreço nos fatos por resultar” (GSV, 345).

O Chefe pede a Riobaldo que o acompanhe para o quarto-escritório-gabinete para enviar cartas aos soldados do Governo contando a posição do bando do Hermógenes e do Ricardão e, ao mesmo tempo, de seus próprios jagunços. De acordo com o Chefe, esse estratagema permitiria a seus homens escapar do cerco em que se encontravam. Na visão do narrador, Zé Bebelo almejava traí-los para alcançar renome junto ao Governo central e candidatar-se a “Deputado”, sua alcunha entre os jagunços.

Zé Bebelo, nesse contexto, é como a Casa: ao mesmo tempo em que protegia os jagunços, denunciava sua posição, marcava o lugar em que os soldados atirariam, como a Casa marcava o lugar em que os “Judas” atiravam. Ao escrever as cartas, o chefe cumpriu esse duplo papel: protegeu-os da morte e os expôs ao perigo do ataque dos soldados.

Já ao conduzir Riobaldo – “mesmo me levou” – para o quarto interno, ele faz o jogo das trocas governamentais: oferece um breve compartilhamento do poder para angariar um aliado importante.

O depor meu rifle? Pois botei, em cima da mesa, esquinado de través, botei com todo cuidado. Ali se tinha lápis e papel. – ‘Senta, mano...’ – ele, pois ele. Ofereceu a cadeira, cadeira alta, de pau, com recosto. Se era para sentar, assentei, em beira de mesa. (GSV, 344)

A “cadeira alta, de pau, com recosto” era um sinal da importância de seu ocupante. Zé Bebelo manda que Riobaldo se sente nela, ou seja, faculta ao outro, dentro de seu próprio espaço cênico, o lugar de maior relevância. Ao mesmo tempo, ordena que ele troque seu instrumento de soldado – “o asno rifle” (GSV, 345) – pelas armas dos pensadores – o papel e o lápis. Ao fazê-lo, procura aproximar o subordinado da sua posição – repetindo o movimento de conduzir Riobaldo para dentro do quarto – de modo a forjar a ilusão de cumplicidade. Literalmente, o que ele tentava era que fossem cúmplices no pior crime do jagunço: a traição.

O que Zé Bebelo provavelmente não previra é que facultar a alguém compartilhar o seu espaço, levando Riobaldo para seu quarto em busca de sua convivência, é entreabrir a essa pessoa as portas que guardam os segredos. Não por acaso, é nesse quarto que Riobaldo percebe a tentativa de traição do Chefe: “A gente sabe mais, de um homem, é o que ele esconde” (GSV, 353-354).

Talvez por isso o caminho pelo qual Zé Bebelo tenta guiar Riobaldo não seja completamente seguido. A princípio intimidado e receoso – “ansiado eu sabia” - com o ambiente do quarto e com suas representações, o jagunço não permite sua total incorporação. Nesse momento inicial, ele se move “com cuidado” pelo espaço, evitando a passagem de seu mundo para o mundo do Chefe. Tudo fica colocado um pouco fora de lugar: o rifle é “esquinado de través”, nunca completamente abandonado, e o jagunço não aceita a cadeira nobiliárquica, mas “assenta em beira de mesa”.

Quanto mais consegue decifrar as intenções de Zé Bebelo, mais ele se apropria do espaço do outro – “espremi as tábuas do assoalho” (GSV, 350) – e, com isso, mais ele consegue trazer para o lugar do outro as suas próprias representações. Primeiro ele diz que “dentro daquele quarto, como que não entrava a guerra” (GSV, 343-344). Depois, quando não entende a ordem de escrever, que “o zumzum da guerra

acontecendo era o que me estorvava de direito pensar” (GSV, 344). Quando percebe a traição, afirma: “O tiroteio já redobrava. Ouvi a guerra” (GSV, 346).

Assim, aos poucos, a guerra, ofício de Riobaldo, começa a se misturar com a civilidade daquele escritório e com o teor oficial das cartas enviadas, inclusive no plano físico. Na segunda vez que pensa a possibilidade de traição, vêem-se “as balas que partiam telhas e que as paredes todas recebiam” (GSV, 346), com “cacos caindo, do alto” (GSV, 346). Na terceira vez que imagina que Zé Bebelo os esteja traindo, ele narra:

Altamente eu escutava os gritos dos companheiros, xingatório, no meio da desbraga do quanto combate, na torração. **Aqui mesmo**, esgueirados para a janela, o Duzentos e o Rasga-em-Baixo agora ombreavam armas, seu vez-em-quando a ponto atiravam. (GSV, 347, grifos meus)

E, finalmente, quando, mais do que pensar, ele escreve a palavra “traição” no papel, até o outro lado da guerra invade o quarto: “Uma bala no couro assoviou soco, outra entrou atrás, entrou com o couro levantado, deu na parede, defronte, ricocheteou e veio cair, quente, perto da gente.” (GSV, 348).

Os postos de Riobaldo ao longo do episódio marcam seu percurso interior. Do quarto que ocupa quando chega à Fazenda até a saída da casa no último grupo, passando pela janela, o escritório e a varanda, os caminhos que percorre são a impressão física das maneiras como as batalhas e sua vida se cruzam. Nesse sentido, a própria Casa se torna o espaço de representação de sua história. Diversas são as passagens que o associam a ela ou que personificam a construção.

Assentes o reboco e os vedos, as linhas e as telhas da antiga casarona alheia, era o que para a gente antepunha defesa. Um pudesse narrar – falo para o senhor crer – que a casa-grande toda ressentia, rangendo queixumes, e em seus escuros paços se esquentava. Ao por mim, hora que pensei, eles iam acabar arriando tudo, aquela fazenda em quadradão. Não foi. (GSV, 360)

As injúrias sofridas pela moradia se confundem com o espírito vacilante e sofrido de Riobaldo. E, no centro de tudo, está a morte crua, impossível de ser romanceada.

Por se necessitar da capela, os defuntos a gente foi levando para um cômodo pequeno e sem janela, que era pegado na escadinha do corredor. Alaripe apareceu com uma vela, acendeu, enfiada numa garrafa. Vela sozinha, para eles todos. (GSV, 363)

O quarto dos defuntos não tinha janelas, não se abria para a imensidão do mundo, não se comunicava com as senzalas, o escritório de Zé Bebelo ou a varanda de onde os companheiros combatiam. No centro da Casa, como no centro do sertão ou no mais interno de Riobaldo, está “o diabo na rua, no meio do redemunho”.

Lá também é encontrado o gato, símbolo místico pertencente à Casa e, aceita a identificação dela com o narrador, parte constituinte deste. O lugar mais íntimo e menos acessível do jagunço guarda a morte.

Contudo, essa morte, apesar de estar escondida num lugar sem comunicação com o exterior, não pode jamais ser completamente obliterada. “Para as coisas que há de pior, a gente não alcança fechar as portas” (GSV, 369).

Ela se infiltra no cotidiano da narrativa, se apossa do viver do narrador, se mascara com o seu oposto.

Ali, dos meus companheiros, tantos mortos. Acaso, que companheiros eram; e agora o que se depositava deles era assunto de lembranças, e aquele amassado e envelhecido feder, que às horas repontava. Constando que produziam isso, mesmo estando amontoados no cômodo soturno, entapadas as frestas da porta, e cá fora se torrando couros com folhas polvreadas. Mediante os estoques desse mau-cheiro, por certo Rodrigues Peludo e o Lacrau iam orçar a boa conta de nossos mortos, afora os feridos, leves e graves. Mas Zé Bebelo anteteve de mandar chamar Marcelino Pampa, João Concliz e muitos diversos outros, e o apinho e apessoar,

nosso, ombros em ombros, aprazava efeito de bando significado, numeroso. Com os vivos é que a gente esconde os mortos. (GSV, 378)

A passagem revela uma dicotomia importante da narrativa, entre os espaços internos e externos: na varanda, parte mais externa da Casa e mais visível de Riobaldo, estão os vivos, os companheiros, a jagunçagem atuante; no quarto da escada, parte mais interna e fechada da Casa e menos acessível de Riobaldo, estão os mortos, a guerra, a ameaça sempre presente do fim.

É importante notar que a varanda, como a face mais visível do narrador e da narrativa, é o local escolhido para os arranjos de guerra e paz com o bando contrário. Os soldados do Governo não chegam a esse lugar, já que não guardam relação direta com Riobaldo, mas se fazem perceber pelos tiros distantes que disparam. Esses soldados, sempre no círculo mais externo do combate dos Tucanos, têm como único ponto de contato dentro da Casa as cartas enviadas pelo Chefe. É Zé Bebelo quem faz a intermediação entre o mundo do sertão e o centro do governo.

O curioso desse trecho da narrativa é que também na varanda Riobaldo encontra Diadorim. Seguindo a lógica da identificação do narrador com a Casa, seria de se esperar que o seu amor/amigo estivesse no seu interior. No entanto, o episódio da Fazenda dos Tucanos marca um ponto de virada para o jagunço. Ali se processa grande parte da tomada de poder, e é justamente esse poder paulatinamente adquirido por Riobaldo que promove o afastamento de seu companheiro.

A roubo, estive perto de Diadorim, quase só para espiar, quase sem a conversação. De ver Diadorim, com agrado, minha tenência pegava a se enfraquecer. Outros receios eu concebendo. (GSV, 368)

Por isso, pode-se entender o posicionamento de Diadorim não como uma prova contrária à ligação homem-lugar, mas como a marca física da distância que começava a se impor entre os dois. Veja-se que não é uma distância completa, posto que ela está na

Casa (e não na tulha ou nas senzalas), mas ainda assim é um indicativo de que ela não mais poderia participar dos jogos de poder e morte de Riobaldo que se desenrolavam nos cômodos internos. A conquista da independência é sozinha: o amor lhe é externo.

Mas minha mão, por si, pegou a mão de Diadorim, eu nem virei a cara, aquela mão é que merecia todo entendimento. Mão assim **apartada de tudo**, nela um suave de ser era que me pertencia, um calor, uma coisa macia somente. São as palavras? (...) porque a guerra era o constante mexer do sertão, e como com o vento da seca é que as árvores se entortam mais. (GSV, 376-377, grifos meus)

Já na fuga da Fazenda, Diadorim compõe, com Riobaldo e Zé Bebelo, o último grupo a deixar a Casa. São duas das figuras mais importantes da vida do narrador. Acompanhando-os, estão também os companheiros mais próximos de Riobaldo, aqueles que o apoiarão na deposição do chefe e na assunção do comando do bando. Deixar a Casa, portanto, marca as lealdades e a posição dos demais dali para frente.

Soformamos diversos golpes, acho que cinco. Diadorim e eu entramos no derradeiro, com o comando do próprio Zé Bebelo; e com o Acauã, o Fafafa, Alaripe e Sesfrêdo, que acompanhavam comigo. Saíram os de primeiramente, iam um ante outro – como um rio a buscar baixo; ou um cão, cão. A gente demorava. Aquela cozinha grande, no cabo do negócio, muito aprisionava, de sobreleve; e contei os companheiros, as respirações. Saíram outros e outros. Dos dianteiros, nem se percebia rumor. Toda a hora eu esperava um tiro e um grito de alto-lá-o-rei! Mas era só o tremer daquela paz em proporção. Admirei Zé Bebelo. **A vez nossa chegada, ali o acostumar os olhos com o outro mudar.** Abaixamos, e saímos também. Semoveu-se. (GSV, 386, grifos meus)

Deixar a Casa é deixar um certo estado de coisas. Abandoná-la é tão difícil quanto adquirir confiança, tão complexo quanto implantar no sertão um governo republicano, tão impossível quanto tentar eliminar o passado pessoal e histórico de uma

hora para a outra. Por isso o grito que Riobaldo espera ouvir é de “alto-lá-o-rei”, referência ao Império recém-deposto. Ao sair da Casa, os jagunços abrem uma porta para o futuro e se lançam à vastidão antes apenas admirada da janela, mas levam consigo seus papéis que contavam os escravos e os seus quartos de mortos.

3. Personagem em transformação

Na grande batalha da Fazenda dos Tucanos, juntaram-se a um só tempo todas as forças políticas da narrativa: os soldados do Governo, o bando de Joca Ramiro, agora comandado por Zé Bebelo, e os bandos do Hermógenes e do Ricardão, responsáveis pela primeira tentativa de mudança da ordem ao assassinare Joca Ramiro. Ali também estão presentes os símbolos geográficos e físicos de momentos importantes da narrativa, está representado o sertão com toda a sua complexidade. E ali acontece a grande virada interior de Riobaldo.

3.1. Ação e poder

Durante todo o livro, o narrador oscila entre a coragem e o medo, entre a vontade e a obediência, entre o pensar e o seguir. Ao longo da narrativa, afirma ser diferente dos demais, mas, paradoxalmente, é neles que busca refúgio. Do mesmo modo, está sempre em um constante jogo de aproximação e afastamento de seu amigo/amor, Diadorim. O movimento descrito é pendular, entre a sua individualidade e a vida gregária.

Se colocarmos essas duas fases num contínuo, veremos que Riobaldo não pode se identificar com nenhum dos dois extremos: não pode viver só, mas tampouco admite ser engolido pela coletividade. Essa é uma equação de difícil resolução. Como ser um ser único em meio à massa? Como conseguir a liberdade sem se condenar à solidão absoluta? Como afirmar a diferença sem deixar de pertencer à comunidade?

Nesse contexto, é importante lembrar que Riobaldo, ao contrário dos outros chefes antigos, tem origem humilde: é filho de uma mulher sem posses e bastardo de seu padrinho/pai. Ele tampouco foi criado dentro do sistema jagunço, pois só se juntou a um bando já adulto. Riobaldo é uma personagem um pouco à margem da vida sertaneja itinerante, e certamente bastante divergente dos outros jagunços. Basta recordar que ele era um homem relativamente letrado, interessado em aprender e, por isso mesmo, com uma dificuldade imensa em seguir ordens sem reflexão. Ele não é, portanto, nem parte do grupo de comandantes, pois não tem berço, nem parte do grupo de comandados.

O curioso é que [o grupo de jagunços] era o mesmo grupo de homens do qual ele fazia parte ou no qual procurava se integrar, embora fosse também a camada de homens que procurava ultrapassar, pois seus olhos estavam no círculo dos chefes, onde ele encontrava os seus exemplos e modelos. Isso faz com que seja esse um momento importante também de consciência de si, já que, no elenco de nomes de jagunços que desfila na sua consciência(...), poderia muito bem constar um Riobaldo (rio falho), um Tatarana (falso tatu) ou um Urutu-Branco (falsa urutu, albina), sem nenhum sobrenome familiar conhecido, como o dos chefes. (Roncari, 2004: 327)

A vida de jagunço mal-nascido impunha obediência e requeria a capacidade de agir como um pedaço de uma engrenagem da qual não era preciso conhecer os princípios constituintes. Bastava, para o Riobaldo jagunço, entender a parte que lhe cabia do seu funcionamento e cuidar para que desse os melhores resultados possíveis.

(...) eu fui e principiei, que obedecer é mais fácil do que entender. Era? Não sou cão, não sou coisa. Antes isto, que sei, para se ter ódio da vida: que força a gente a ser filho-pequeno de estranhos... ‘Ah, o que eu não entendo, isso é que é capaz de me matar...’ (GSV, 344)

Mas, para o Riobaldo que não pode parar de refletir sobre sua própria realidade, nada é tão simples quanto parece num primeiro momento, e ele completa a afirmação – “que obedecer é mais fácil que entender” – com a pergunta – “Era?” (GSV, 344). A uma afirmação simples sobrepõe-se a dúvida desintegradora.

Se era? Sim e não. Sim, porque a manutenção do *status quo* segue a lógica da inércia, se apresentando como o caminho mais fácil a seguir. Não, porque o próprio narrador nos adverte que não pode parar de pensar, que é diferente de todos, e porque as próprias estruturas daquela realidade já vinham sendo abaladas pela expansão do poder central do Estado sobre os arranjos locais que sustentavam os bandos de jagunços.

A opção que restava a Riobaldo ainda não é falada ou pensada claramente por ele, mas já fora sugerida por outros na morte de Medeiro Vaz: a tomada do comando, a

coragem de assumir a potência criadora que lhe é própria ao assumir também seus riscos intrínsecos: a opção por enfrentar a possibilidade da morte no desconhecido. “O saber e o não-saber denunciam a diferença. No não-saber está o perigo de viver.” (Hazin, 1994: 24).

O interesse pela chefia e pelo mando, por isso, não é algo simples para Riobaldo. Não obstante, esse interesse aparece diversas vezes ao longo do livro, como durante o julgamento de Zé Bebelo:

Sus, pensei com um empurrão de força em mim. Ali naquel’horinha – meu senhor – foi que eu lambi idéia de como às vezes devia de ser bom ter grande poder de mandar em todos, fazer a massa do mundo rodar e cumprir os desejos bons da gente. De sim, sim, pingo. Acho que eu tinha suor nas beiras da testa. (GSV, 287-288)

Depois, volta de modo fugidivo, em ocasiões esparsas, mas sempre como um sonho sem pretensões de entrar para a realidade. Talvez nem fosse um sonho propriamente, mas um devaneio, um “como ia ser bom”. O poder, até o episódio dos Tucanos, é parte dos escuros da travessia que não se podem enxergar no meio da caminhada.

Dentro desse contexto, pode-se afirmar que o poder da chefia, para o narrador, é como um mistério que paulatinamente se converte em possibilidade. Ele sabe que não é como os outros e, aos poucos, descobre que não precisa se restringir às limitações dos executantes do grupo. A própria maneira como Riobaldo vê os outros chefes não é tão subserviente quanto a dos outros jagunços, pois, embora tenha admiração pelo jaguncismo e uma certa reverência pelos comandantes, é capaz de observá-los sob um ponto de vista crítico.

Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um

homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro – grande homem príncipe! – era político. Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Sô Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só por via deles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. Antônio Dó – severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo, um bom homem-de-bem, estouvado raivoso em sua toda justiça. Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes nasceu formado tigre, e assassim. E o ‘Urutú-Branco’? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino... (GSV, 33)

O narrador não começa acusando os chefes: se fazem o mal, é apenas porque querem “o bem com demais força, de incerto jeito”. Cada um tenta consertar o mundo puxando-o para si, ou seja, assumindo a responsabilidade sobre ele e arcando com o peso das conseqüências de suas decisões. O conserto do mundo, por sua vez, é como o comando de uma grande orquestra – “concertar consertado” – em que os instrumentistas são os capangas do grupo.

O chefe tem o papel decisivo de fazer com que todos os integrantes estejam afinados em torno de um objetivo, mas esse objetivo é traçado por uma chefia que só consegue enxergar a realidade “dum seu modo”. Cada chefe tem um objetivo, alcançado ou não, que coaduna com o seu modo de agir. Cada um tem uma característica peculiar que o define e que o humaniza: suas forças revelam também suas fraquezas, como os semi-deuses da *Ilíada* de Homero. Assim, a força e a fraqueza dos chefes residem em sua diferença dos demais, em suas características particulares e em seu desejo para a ação.

Na ação e no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim apresentam-se ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz. Esta revelação de ‘quem’, em contraposição a ‘o que’ alguém é – os dons, as qualidades, talentos e defeitos que alguém pode exhibir ou ocultar – está implícita em tudo o que se diz ou faz. (Arendt, 1953: 192)

Em toda a descrição dos comandantes, há uma força motriz que os define ou uma série de relações sociais que lhes dão seu lugar privilegiado. As exceções ficam por conta do Hermógenes e do próprio Riobaldo. O primeiro “nasceu formado tigre, e assassim”: de acordo com o olhar do narrador, não tem um objetivo que o humanize. Ele é como um animal, faz o que faz porque nasceu para isso, porque essa é sua natureza. Não há, nele, nada que o afaste do instinto primitivo e, se tem poder sobre um grupo, é quase por um equívoco histórico da tradição. A sua chefia é como uma usurpação de uma prerrogativa humana através da força bruta animal. E esse é um dos motivos que o faz ser o grande antagonista do narrador.

Já Riobaldo é um chefe, mas não por tradição. Ele assume o comando, numa oposição clara ao Hermógenes, porque se afasta do que o faz ser animal, mero instrumento na mão de outros chefes.

Não é da natureza de Riobaldo ser chefe, já que ele não tem uma história familiar que o apóie. O seu percurso é o da progressiva consciência sobre o seu desejo de “concertar consertado” o mundo “dum seu modo”, assumindo as responsabilidades de seus atos e tomando para si a decisão do curso da ação. Essa postura exige o enfrentamento de toda uma ordem estabelecida e gera dúvidas constantes. Para Riobaldo, tornar-se chefe, tornar-se o “Urutú-Branco”, é afrontar um mundo para criar outro à sua imagem.

Essa tarefa é tão difícil que parece exigir a um esforço sobre-humano para se concretizar, um esforço sobrenatural, cujas forças são conquistadas no momento do pacto. Contudo, como a perspectiva da realidade do pacto é assustadora demais fora da batalha e ameaça cobrar seu preço na morte, o narrador encontra no “range-rede” a saída perfeita para explicar o impasse: fora um joguete nas mãos do destino. Para se livrar da culpa e das conseqüências de seus atos, aceita tornar-se de novo “menino”: “E o ‘Urutú-Branco’? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino...” (GSV, 33).

No entanto, se no fim de sua vida Riobaldo se descreve menino para amenizar sua responsabilidade sobre o que viveu, os acontecimentos da Fazenda dos Tucanos mostram o contrário. O jagunço desconstrói a imagem de Zé Bebelo, então chefe, imputando a ele a única característica que não fora admitida na descrição dos grandes

homens: ele o torna falível. Nesse sentido, a confiança que Riobaldo ganha ao longo do episódio é diretamente proporcional à desconfiança que ele cria sobre o chefe.

Não se pode esquecer que Zé Bebelo não é um comandante como os outros. Ele fora aliado do Governo, tinha ambições políticas que o ligavam ao poder central – daí a alcunha “Deputado” – e já havia sido inimigo da jagunçagem. Ele não é originalmente parte do sistema de comando jagunço, e a ele se filia tardiamente.

Zé Bebelo, como mentor do protagonista-narrador, é um personagem-pivô entre duas esferas: ora o camaleônico aspirante a deputado, que luta contra os jagunços com um contingente misto de soldados e jagunços; ora o chefe de bandidos, que se veste com as insígnias tradicionais do jaguncismo, mas aproveita a primeira ocasião para tentar entregar os seus subordinados nas mãos das autoridades. (Bolle, 2005)

Não se pode esquecer que a chegada à Fazenda dos Tucanos guarda uma configuração do bando bastante particular. Os grandes chefes míticos – Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Joãozinho Bem-Bem e outros – estão mortos. Em seu lugar, está um homem que não vem da estirpe de comandantes: Zé Bebelo não é comandante por direito, não é herdeiro da aristocracia sertaneja. É, ao contrário, chefe por escolha própria ratificada pelos subordinados. A organização do poder nos bandos mostra-se, com a ascensão de Zé Bebelo, em franco movimento de mudança, com a ordem antiga desestabilizada e uma nova ordem ainda em formação sofrendo a pressão externa das guerras jagunças e da perseguição do governo.

Riobaldo chega à Casa, portanto, num momento conturbado e de grande instabilidade que abre o caminho de sua afirmação. A tomada de comando faz com que o narrador mude de posição no mundo dos jagunços mas não se afaste dele: Riobaldo se torna chefe através da deposição de um comandante que tampouco era parte integrante da antiga ordem vigente. Ele não precisa desestabilizar um regime, porque Zé Bebelo já o fizera. E a decisão de tomar a chefia, assim, deixa de ser uma afronta irreparável para assumir ares de salvação.

Paralelamente, a narrativa de tomada da chefia é marcada por indícios de conquista da independência da personagem principal. Ao mesmo tempo em que assume

o comando do bando, Riobaldo assume os riscos de ser uma personalidade destacada da massa. E ele o faz às custas da autoridade e do respeito de Zé Bebelo. Para crescer, ele precisa diminuir o outro; para ter razão, precisa pôr em dúvida a conduta do chefe; para mostrar-se capaz, precisa provar a incapacidade ou, ao menos, a deslealdade dele.

Já nos primeiros momentos do episódio da Fazenda, quando Zé Bebelo decide ficar no local para descansar por um tempo antes de seguir à caça do Hermógenes e do Ricardão, a dúvida sobre o seu caráter aparece. Geralmente, a insinuação da dúvida é seguida de uma resposta evasiva do chefe, o que parece confirmar a estranheza de seu comportamento: “Assim então por que era que não se avançar logo, às duras marchas, para atacar? – ‘Sei de mim, sei...’ – **Zé Bebelo menos disse, sem explicação.** Desconheci.” (GSV, 338, grifos meus).

Logo após, Riobaldo dá a entender que a chegada dos boiadeiros à fazenda e a conversa que o Chefe tem com eles é suspeita, quiçá até parte de um plano de Zé Bebelo. Repare-se o modo como o narrador descreve as reações do comandante:

No primeiro dia, de tardinha, apareceu um boiadeiro, que com seus camaradas viajando. Vinham de Campo-Capão-Redondo, em volta para Morrinhos. **Por que tinham riscado aquela grande volta?** (...) A quieto, o boiadeiro achou que devia de as novidades relatar. Que se estava em meio de perigos. Sim. Os soldados! – ‘Os que soldados esses, mano velho?’ (...) **Zé Bebelo, escutando, redondamente. Só quis mais saber. Se isso, se aquilo.** Se o boiadeiro sabia o nome do Promotor de Vila Risonha, e do Juiz de Direito, do Delegado, do Coletor, do Vigário. O do Oficial comandante da tropa, o boiadeiro não acertava dizer. (GSV, 338, grifos meus)

Os nomes perguntados ao boiadeiro são justamente os dos destinatários das cartas enviadas por Zé Bebelo e escritas por Riobaldo para livrá-los do cerco. Essas cartas são, para Riobaldo, as provas do estratagema de traição engendrado pelo chefe, que, por sua vez, é o estopim da decisão pela tomada do comando. A imagem do Chefe é desconstruída aos poucos, através da sua associação com posturas dúbias: ora vacilantes, ora ardilosas. Zé Bebelo passa a ser visto ou como uma raposa traiçoeira ou

como uma pessoa sem competência para o comando, até um pouco burra apesar de toda a bizarria. “Ser pego, na tocaia, é diverso de tudo, e é tolo...” (GSV, 341).

Ao mesmo tempo, a imagem de Riobaldo começa a ser confundida com a de uma pessoa capaz de dar ordens, de influenciar os companheiros e de pensar por si:

Mas ouvi: - ‘...Mataram o Simião...’ Simião? Perguntei: - ‘E o Doristino?’ - ‘- ãã? Homem, não sei...’ - alguém me respondendo. - ‘Mataram o Simião e o Aduvaldo...’ E eu ralhei: - ‘Basta!’ Mas, sobre o instante, virei: - ‘Ah, e o Fafafa?’ O que ouvi: - ‘Fafafa, não. Fafafa está é matando...’ (GSV, 340)

O modo como Riobaldo ralha com os outros jagunços “- Basta!” já não é o de um mero companheiro, mas de um chefe. Na filosofia política de Hannah Arendt (1958), Riobaldo situa-se numa posição intermediária entre a grandeza da ação e o mundo do labor.

Para a pensadora, segundo as idéias apresentadas em seu livro *A Condição Humana*, a ação somente é possível porque os homens são sempre diferentes uns dos outros, mesmo que dividam um mundo e que tenham características comuns. A ação, a capacidade de iniciar algo novo, só se faz necessária porque cada homem pode mostrar, através dela, ‘quem’ é. A ação é mediada pelo mundo – que propicia o espaço de troca e fornece a ligação entre indivíduos de outra forma separados – e em geral se faz presente num discurso cujo foco não é a revelação de um agente em si, mas uma realidade mundana e “objetiva”.

Assim, quando Riobaldo desafia o Chefe, o faz porque decide iniciar algo novo pelo discurso e pela ação. Embora todas as conversas do jagunço com Zé Bebelo se dêem sobre os assuntos palpáveis do momento – as cartas escritas, a batalha, as intenções de cada um – o resultado do diálogo é a afirmação de uma igualdade entre ambos. Através do discurso, Riobaldo assume uma posição política equiparada à do chefe – não uma política eleitoreira e partidária, expressa pela alcunha “Deputado”, mas a política da *polis* grega, a política de que fala Arendt.

Ainda seja mediada pelo mundo, a ação é a única atividade humana realizada apenas entre os homens, sem a necessidade dos objetos naturais ou construídos. Por

isso, a *ação* possui uma segunda mediação, subjetiva e intangível, que se dá pelas relações entre os próprios homens, a que se chama teia de relações humanas.

A rigor, a esfera dos negócios humanos consiste na teia de relações humanas que existe onde quer que os homens vivam juntos. A revelação da identidade através do discurso e o estabelecimento de um novo início através da ação incidem sempre sobre uma teia já existente, e nela imprimem suas conseqüências imediatas. Juntos, iniciam um novo processo, que mais tarde emerge como a história singular da vida do recém-chegado, que afeta de modo singular a história da vida de todos aqueles com quem ele entra em contato. (...) É em virtude dessa teia preexistente de relações humanas, com suas inúmeras vontades e intenções conflitantes, que a ação quase sempre deixa de atingir seu objetivo. (Arendt, 1958: 196-197)

É também em virtude das relações que estabelece nessa teia que a ação tem a tendência de ultrapassar fronteiras anteriormente constituídas, violar limites e fazer ruir estruturas. Assim, assumir o comando é, no sentido último do termo, *agir* politicamente. Tal capacidade de ação vai exigir um profundo conhecimento de si, para que se possa também superar o medo que gera todo início. E é na Fazenda dos Tucanos que essa transformação acontece.

3.2. Eu era eu

O golpe de mestre contra a imagem de Zé Bebelo acontece num cômodo interno da Casa. No âmago do narrador, como no centro da moradia, a figura de competência para manejar a guerra é transferida de um para o outro no curso de um diálogo e mediante alguns indícios externos. Toda a cena deste embate é marcada pelas oscilações na força de enfrentamento de Riobaldo e pelos movimentos de defesa da posição atribuídos ao então chefe.

Riobaldo estava, até ser chamado por Zé Bebelo, executando a tarefa que lhe pertencia. No início do tiroteio, enquanto ainda não conseguira participar da batalha,

afirmara: “eu não era eu” (GSV, 341). Quando já estava em seu posto designado, acertando os inimigos e fazendo jus ao seu apelido de Tatarana, propala seu alinhamento com a tarefa e seu sentimento de certeza: “**Eu e eu**. Até meus estalos, que a cada, no próprio coração. À mira de enviar um grão de morte acertado naquelas raras fumaças dansáveis. Assim é que é, assim.” (GSV, 343, grifos meus).

Imbuído nesse espírito de guerreiro, ele imagina, quando Zé Bebelo o convoca, que irá continuar desempenhando seu papel numa situação que aumente seu valor e, conseqüentemente, seu sentimento de heroísmo:

A de ver, o que ele quisesse de mim? Para eu passar avante na posição, me transpor para um lugar onde se matar e morrer sem beiras, de maior marca? Andei e segui, mediante que, com Zé Bebelo, tudo carecia era de ser depressa. Mesmo me levou. Mas me levou foi para um outro cômodo. Ali era um quarto, pequeno, sem cama nenhuma, o que se via era uma mesa. Mesa de madeira vermelha, respeitável, cheirosa. Desentendi. (GSV, 343)

É o próprio Zé Bebelo quem desestabiliza a frágil relação de forças que garantia sua supremacia ao tirar Riobaldo do seu lugar pré-determinado para dar-lhe uma tarefa não-usual. O chefe o chama com uma voz que não era de autoridade e o impede de executar seu papel. Ao fazê-lo, acaba por provocar uma falha no delicado equilíbrio da sua relação com seu subordinado mais rebelde. Não se pode esquecer que Riobaldo abandonara Zé Bebelo anos antes para se juntar com o bando de Joca Ramiro, contra quem Zé Bebelo lutava.

Zé Bebelo parece ter consciência do problema que pode vir a provocar, já que se cerca de medidas tentando evitar que o jagunço se torne um amotinado. Ele se utiliza de todos os estratagemas que conhece, desde a adulação, passando pela partilha de símbolos de poder, até a intimidação e o autoritarismo puro. Por vezes, tenta angariar a simpatia de Riobaldo compartilhando com ele parte de suas intenções. Em outras, apenas reafirma sua supremacia e impede o questionamento do subordinado.

Do outro lado, Riobaldo também oscila sua forma de agir, passando do medo para o enfrentamento direto, da dúvida para a desqualificação do outro, de executor a controlador das atitudes do chefe. Nesse contexto, assumem papéis primordiais o saber

e o pensar. Graças a eles, Riobaldo se destaca da massa e ganha as forças que vai medir com Zé Bebelo.

Dentro daquele quarto, como que não entrava a guerra. Mas **o pensar de Zé Bebelo – ansiado eu sabia – era coisa que estralejava, inventante e forte.**

- ‘Mas antes larga o rifle aí, deposita...’ – ele falou. O depor meu rifle? Pois botei, em cima da mesa, esquinado de través, botei com todo o cuidado. Ali se tinha lápis e papel. – ‘Senta, **mano...**’ – ele, pois ele. Ofereceu a cadeira, cadeira alta, de pau, com recosto. Se era para sentar, assentei, em beira de mesa. Zé Bebelo de **revólver pronto na mão**, mas que não era contra mim – o revólver era o comando, o constante revirar e remexer da guerra. Ele nem me olhou, me disse:

- ‘Escreve...’

Caí num pasmo. Escrever, numa hora daquelas? O que ele **explicado mandou**, eu fui e principiei; **que obedecer é mais fácil do que entender**. Era? Não sou cão, não sou coisa. Antes isto, que sei, para se ter ódio da vida: que força a gente a ser filho-pequeno de estranhos... ‘Ah, o que eu não entendo, isso é que é capaz de me matar...’ – me lembrei dessas palavras. Mas palavras que, em outra ocasião, quem tinha falado era Zé Bebelo, mesmo. (GSV, 344, grifos meus)

A cena toda se desenrola a partir dos símbolos de poder e pertencimento. Ao chamar Riobaldo para o quarto, a primeira coisa que faz é obrigá-lo a se apartar da sua arma, objeto que lhe conferia o poder de melhor atirador e que marcava seu lugar no bando. Para compensar a vulnerabilidade que impõe ao jagunço, o chefe tenta apelar para seu sentimento de camaradagem, adulando-o com o oferecimento da cadeira e a denominação de “mano”, utilizada entre os jagunços. Ele procura baixar as defesas de Riobaldo aproximando-se dele, contudo sem nunca largar o revólver, símbolo do “comando, o constante revirar e remexer da guerra”. Do mesmo modo, quando dá a ordem, mantém a prerrogativa de chefe e não se ocupa diretamente do executor: “nem me olhou, e me disse” (GSV, 344).

Mais adiante, o narrador reforça tal assertiva: “Pelo discorrer, revólver na mão, às vezes achei, em minha fantasia, que ele estava me ameaçando” (GSV, 345).

Riobaldo, por sua vez, encara com desconfiança toda essa tentativa de aproximação de Zé Bebelo, e se recusa a participar completamente do jogo. Durante a

cena, os movimentos de Riobaldo são oblíquos, nunca diretos e conformes ao que lhe fora proposto. Aos poucos, porém ainda sem um enfrentamento direto, o jagunço se afasta do comandante e recusa a proximidade forjada que o outro lhe concede. Quando é chamado de “mano”, o que o colocaria em pé de igualdade com Zé Bebelo, pensa: “ele, pois ele”.

Mais à frente, Zé Bebelo tenta mais uma vez cooptar Riobaldo através desse tipo de amizade fabricada:

- ‘Ah: o Urutú-Branco: assim é que você devia de se chamar... **E amigos somos.** A ver, um dia, a gente vai entrar, juntos, no triunfal, na forte cidade de Januária...’ – aprontado ele falou. Ao que resposta não dei. **Amigo?** Eu, ali, do lado de Zé Bebelo; mas **Zé Bebelo não estava do lado de ninguém. Zé Bebelo – cortador de caminhos. Amigo?** Eu era, sim senhor. Aquele homem me sabia, entendia meu sentimento, mas só até uma parte – não entendia o depois-do-fim, o confrontante. Assemelhado a ele, pensei. Pensei: **eu visse que traindo ele estivesse, ele morria. Morrída da mão de um amigo.** Jurei, calado. (GSV, 354, grifos meus)

Os estratagemas que utiliza para angariar o apoio do subordinado são técnicas próprias ao jogo político, do qual ansiava fazer parte mas que não se adequava à realidade sertaneja dos jagunços. Para Bolle, a resistência de Riobaldo no episódio das cartas indica a relevância dos acontecimentos no contexto geral do romance e a capacidade do jagunço de fazer frente ao discurso dominante do chefe, numa representação do intelectual brasileiro. Corpas resume bem a análise do autor:

Na Fazenda dos Tucanos, chefiado por Zé Bebelo, Riobaldo recebe ordem de escrever uma carta na qual o líder do bando jagunço que ele integra tenta um acordo com as autoridades: visando a um apoio para o ingresso no esquema político-institucional, o chefe revela o paradeiro do bando, termina o ditado com fecho formal – ‘Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei’ – e assina ‘José Rebelo Adro Antunes, cidadão e candidato’. [15] A mensagem estratégica é pautada por motivação pessoal – a carreira política, ‘engordar com o Governo’ [16] – e rompe simbolicamente com o dever de honra assumido no contexto do sistema jagunço por aquele que havia adotado o nome de guerra Zé Bebelo Vaz Ramiro. O jagunço letrado chama atenção para isso quando questiona a opção pelo nome civil. Para Bolle, o questionamento de Riobaldo, ao pôr em xeque a retórica do chefe, tem caráter exemplar com relação à ‘função do intelectual: interromper o

discurso dominante'. Há na avaliação do crítico um indisfarçado elogio à atitude de Riobaldo, análogo à valorização da criação de Guimarães Rosa como reescrita ou nova escrita da história capaz de trazer à tona a micro-história dos vencidos. (Corpas, 2006)

Contudo, mais do que uma representação da resistência intelectual, a cena das cartas mostra a tentativa de destruição do sistema jagunço, a desestabilização daquela ordem pela introdução de elementos de modernidade. Afinal, tentar manobrar um comandado pela adulação e pela partilha de uma parcela mínima de *status* e poder significa, naquela situação, trazer para a cena da batalha o *modus operandi* do Governo. E isso, mais do que qualquer outra coisa, é uma prova de traição, porque é introduzir o comportamento do Governo central no sistema jagunço para desse modo desestabilizá-lo e destruí-lo. Por isso a recusa de Riobaldo é tão veemente, por isso o rompimento da hierarquia aparece mais como uma obrigação do que como uma ambição pessoal.

Voltando ao quarto central da Casa, a cena descrita anteriormente dá ensejo à desconfiança de Riobaldo, que assume uma postura ressabiada: está, assim, instaurada a dúvida. Agora, tudo o que for feito pelo chefe aparentará tão falso quanto essa irmandade inexistente e, para poder superar o “pensar estralejante e forte” contra o qual passará a lutar, precisará se apropriar do que o outro esconde.

Zé Bebelo se torna cada vez menos digno do poder de que dispunha. A amizade impossível entre comandante e subordinado que tenta forjar fere a ética jagunça e destrói a imagem de sapiência antes associada a ele. O cuidado paternalista com os subordinados, próprio dos grandes chefes, também cede lugar ao cálculo frio da guerra. Nesse contexto, mesmo o raciocínio rápido e a capacidade de pensar “adiante”, grandes trunfos do chefe, perdem o seu valor na batalha e aparecem como marcas de seu caráter distorcido, “endemoninhado”.

- ‘Meu filho, tu agüenta ainda brigar?’ – Zé Bebelo quis saber. O Leocádio, que fez careta, garantiu que podia: - ‘O que posso. Em nome de Deus e de meu São Sebastião guerreiro, o que posso!’ Sempre sendo a careta sem gracejo; pois o falar era o que para ele custava e maltratava. – ‘E da Lei... E da Lei, também... Ah, então vamos, faz vingança, menino, faz vingança!’ – Zé Bebelo aforçurou. Semelhante só botasse apreço nos fatos por resultar. Zé Bebelo se endemoninhava. (GSV, 345)

A partir deste ponto, Zé Bebelo se torna uma pessoa atacável. Aos olhos do narrador, ele perdera a maior qualidade de um comandante de jagunços, e essa é a brecha por onde aparecerão os fantasmas de seu passado, fatos que o desqualificam para ocupar o lugar antes pertencente a Joca Ramiro e Medeiro Vaz. A possibilidade de traição é aventada juntamente com um passeio do narrador pela história de Zé Bebelo, em que a ligação de alguns episódios anteriores parece confirmar a suspeita: são “os prefácios”.

- ‘Ei, ai, vamos ver. **Que tenho esquadrão reúno: esses é que vão vir me dar retaguarda!**’ – ele falasse. Eu escrevesse, com mais urgência. (...) O teor era aquilo mesmo, o simples: que, se os soldados viessem, de rota abatida, sem desperdiçar minuto, então aqui na Fazenda dos Tucanos pegavam caça grossa, reunida – de lobo, jaguatirica e onça – de toda a jagunçada maior reinante no vezvez desses gerais sertões. A rasa, à justa, e cerrar com fecho formal: Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei! Assinado: *José Rebêlo Adro Antunes, cidadão e candidato.*

No pique dum momento, perdi e achei minha idéia, e esbarrei. A em pé, agora formada, eu conseguia a alumiação daquela desconfiança. Assim. Em que maldei, foi: **aquilo não seria traição?** Rasteiro, tive que olhei Zé Bebelo, no grude dos olhos. Daí, tão claro e aligeirado pensei – **os prefácios.** Aquele tinha sido homem pago estipendiado pelo Governo, agora os soldados do Governo com ele se encontravam. E nós, todos? Diadorim e eu, os tristes e alegres sofrimentos da gente, a célebre morte de Medeiro Vaz, a vingança em nome de Joca Ramiro? Nem eu sabia ao certo, no correr de tantos meses, o extrato da vida de Zé Bebelo, o que ele tinha realmente feito, somenos se cumprida a viagem de ida até Goiás. Soubesse, o pior, era que ele, por ofício e por espécie, não podia esbarrar de pensar, não podia esbarrar de pensar aventado para adiante, sem repouso, sempre mais. A gente estava por conta dele – e sem repouso nenhum também, nenhum – o portanto. E ele tinha trazido o bando cá para perto do São Francisco, tinha querido falhar os três dias naquela fazenda atacável. **Quem sabe, então, o recado para os soldados virem, ele mesmo já não teria enviado, desde tempos?** Idéia, essa. **Arre de espanto – ah, como quando onça de-lado pula, quando a canoa revira, quando cobra chicoteia. Dêsse de ser? Ao caminho dos infernos – para prazo!**

Aí, careci de querer a calma. O tiroteio já redobrava. Ouvi a guerra. (GSV, 345-346, grifos meus)

Certamente, a própria ordem para a confecção das cartas é mais uma quebra do código jagunço: é a abertura de um canal de comunicação com o inimigo mais externo e afastado, o Governo. Pedir ajuda a um inimigo externo para escapar de uma briga interna no jaguncismo assemelha-se a um crime de lesa-pátria. Zé Bebelo é uma personagem que transita entre vários mundos do sertão e, para Riobaldo, nesse momento não pertence a nenhum deles. Ele quer só “os fatos por resultar”, somente o que pode levá-lo a alcançar seus objetivos pessoais. Afinal, de acordo com sua história passada, não devia, de direito, lealdade a ninguém.

De acordo com a história contada pelo narrador, Zé Bebelo começa a cena das cartas associando-se aos soldados: “que *tenho* esquadrão reiúno”. É como se as tropas do Governo fossem suas, como se ele as possuísse e pudesse dispor delas a seu bel-prazer. Sob essa ótica, é mais do que plausível a hipótese de que ele “teria enviado”, “desde tempos”, o “recado para os soldados virem”. Essa hipótese explica ainda a pergunta feita sobre os vaqueiros: “Por que tinham riscado aquela grande volta? (GSV, 338)”. Afinal, os destinatários das cartas são os chefes do poder local de Vila Risonha, cujos nomes foram perguntados aos vaqueiros por Zé Bebelo.

Os fatos do passado – os prefácios – se reúnem em torno de um centro significativo que justifica todas as pontas não amarradas deixadas pelo narrador ao longo do episódio da Fazenda dos Tucanos. A quebra do sistema jagunço e a ambição pessoal de Zé Bebelo convergem para uma conclusão que é a um só tempo logicamente justificável e o motivo nobre pelo qual Riobaldo poderia contestar seu superior: traição.

A intuição de que o bando estaria sendo manipulado traz para Riobaldo os símbolos de sua transformação: “como quando onça de-lado pula, quando a canoa revira, quando cobra chicoteia” (GSV, 346).

A onça é um animal que aparece, neste mesmo episódio, como sinônimo de jagunço: “caça grossa, reunida – de lobo, jaguatirica e onça – toda a jagunçada maior reinante no vezvez desses gerais sertões” (GSV, 345). A onça, “quando de-lado pula”, é o jagunço Riobaldo que, “a pique dum momento”, perdeu e achou “sua idéia”. É um

animal feroz que se sente ameaçado e, instintivamente, tem o impulso de se proteger. É o primeiro alerta, a preparação para o que está por vir.

A segunda figura utilizada é a do perigo que se deve enfrentar: a canoa que revira remete à travessia do São Francisco com o Menino, em que Riobaldo aprende o significado da palavra coragem.

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! (...) Medo e vergonha. A aguagem bruta, **traíçoeira** – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa. Não me lembrei do Caboclo-d'Água, não me lembrei do perigo que é a 'onça-d'água', se diz – a ariranha – essas desmergulham, em bando, e bécam a gente: rodeando e então **fazendo a canoa revirar**, de estudo. **Não pensei nada**. Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade do dia. O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d'água, parte a parte. Alto rio, fechei os olhos. (...) Quietamente, composto, o menino me via. – 'Carece de ter coragem...' – ele me disse. (...) E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória lhe contei –: eu não sentia nada. **Só uma transformação, pesável**. Muita coisa importante falta nome. (GSV, 121-124, grifos meus)

A canoa que revira é o medo em estado bruto, pronto para ser superado mediante uma “transformação, pesável”. E é essa transformação que leva à terceira figura alegórica: “quando a cobra chicoteia”.

A cobra é um animal peçonhento, traíçoeiro, sempre pronto para matar seus adversários injetando neles veneno. Além disso, é a personificação do demônio no mito de Adão e Eva e, ao mesmo tempo em que dá acesso ao conhecimento, provoca a perda da inocência original. Quando Riobaldo intui a traição do Chefe, experimenta em frações de segundo a mudança: do instinto primeiro de proteção, passa pelo medo para chegar à prontidão para o ataque. “Ao caminho dos infernos – para prazo!” (GSV, 346).

A decisão de tomar o comando declarada na Fazenda dos Tucanos é cumprida após o suposto pacto com o demônio, feito nas Veredas Mortas, quando finalmente o jagunço “perde sua inocência original”. De certa forma, o caminho de sua autoafirmação é também o “caminho dos infernos”, aquele que o leva à perdição. Tudo o

que acontece na Casa reflete a transmutação da personagem, do animal grande e violento – a onça, o jagunço – para o animal esquivo e entocado, mas não menos perigoso – a cobra. O escritório em que o ponto fulcral dessa transformação ocorre, o quarto pequeno da Casa, assemelha-se ao ninho de uma cobra, ao lugar em que ela fica entocada.

O próprio Zé Bebelo percebe essa transformação:

E Zé Bebelo, revindo, me gabou: - ‘Tu é tudo, Riobaldo Tatarana! **Cobra voadeira...**’ Antes Zé Bebelo me ofereceu mais restilo, o tanto também bebeu, às saúdes. Seria só por desconto de um começo de remorso, por me temer em consciências? A gente sabe mais, de um homem, é o que ele esconde. – ‘**Ah: o Urutú-Branco: assim é que você devia de se chamar...**’. (GSV, 353-354, grifos meus)

Ele nomeia o subordinado pelo seu nome de batismo e pelo seu apelido de jagunço participante do bando, mas logo em seguida o diferencia. Riobaldo é também cobra, que arma o seu bote e se entoca até achar o momento propício para atacar e que, além de tudo, é “voadeira”, capaz de se movimentar com muita rapidez, de voar e, com isso, de ir e enxergar mais longe.

Zé Bebelo reconhece o perigo que tem a seu lado. Curiosamente, é ele quem dá o nome pelo qual o jagunço fica conhecido após derrotá-lo e tomar o seu lugar: Urutú-Branco. A Urutu é uma das cobras mais venenosas dos sertões. Além disso, Riobaldo seria uma versão branca, albina, da cobra. É um animal raro, discrepante do comum e, por isso, ainda mais perigoso. Nas duas vezes que compara Riobaldo a uma cobra, ele acrescenta o adjetivo que aumenta seu potencial letal: voadeira e albina. Parafraseando o dito popular, Zé Bebelo intuía que estava diante de uma “cobra-criada”.

Aproveitando o gancho dos nomes dados a Riobaldo – Riobaldo, Tatarana e Urutú-Branco – cabe a observação de que, tal como foi descrito em outros trechos da narrativa, o número três se faz presente, nos três nomes do narrador. Neste mesmo episódio, a idéia da traição é repetida por três vezes antes de se materializar na palavra escrita e imediatamente riscada. Três são os chamados que Riobaldo faz na noite das

Veredas Mortas, três são as alegorias que usa para explicar o percurso de autoafirmação que o leva ao pacto.

Na primeira vez em que pensa sobre a traição, parece-se com a onça quando “de-lado pula”, tem a percepção do perigo e o instinto de defesa, que são um alerta mas ainda não uma confirmação: “Decerto eu estava exagerado. Antes Zé Bebelo havendo de ser mesmo o chefe para a hora, safado capaz.” (GSV, 346).

Na segunda vez que pensa sobre a traição, ocorre a suspensão do pensamento pelo medo: “Traição – eu não queria pensar” (GSV, 347). Tal idéia remete à canoa prestes a revirar da travessia do São Francisco, em que Riobaldo afirma “não pensei nada” (GSV, 121). Concomitantemente, esse mesmo medo dá lugar à coragem calma de saber possível a travessia ainda que em meio a tantos perigos. E a coragem advinda da transformação, “pesável”, dada pela superação do medo, é o que dá a firmeza ao jagunço para inquirir o Chefe:

Assim como não pude, eu esbarrei, outra vez – e encarei Zé Bebelo sem final.

- ‘Que é? Que é lá?!’ – ele me perguntou. Devia de ter me deduzido, dos meus olhos, mesmo melhor do que o que eu sabia de mim.

- ‘A pois... Por que é que o senhor não se assina, ao pé: *Zé Bebelo Vaz Ramiro...* como o senhor outrora mesmo declarou?...’ – eu cacei contra, reperguntando. (GSV, 348)

Já na terceira vez em que Riobaldo pensa sobre a traição o ciclo se concretiza, a traição é escrita e passa a figurar como realidade, a transformação é completa e o jagunço se prepara para armar o seu ataque: ele vira a “cobra voadeira”.

Dali em diante, o embate entre Riobaldo e Zé Bebelo se configura como um duelo entre iguais, não mais como uma guerra fria entre subordinado e comandante. Embora haja altos e baixos nessa disputa, com a vitória tendendo ora para um, ora para outro, Riobaldo abandona a postura respeitosa e subserviente.

A pergunta feita ao chefe – “Por que é que o senhor não se assina, ao pé: *Zé Bebelo Vaz Ramiro...*” (GSV, 348) – é o momento em que se desmonta por completo a imagem de Zé Bebelo. A partir desse ponto, a tomada de chefia passa a ser quase uma obrigação. Afinal, eles não somente estavam sendo chefiados por alguém de fora do

mundo jagunço, como estavam sendo encaminhados para uma emboscada armada por esse chefe. Eles seriam o trampolim político de Zé Bebelo e teriam pela frente um futuro de perecimento nas mãos do inimigo, fosse ele o outro bando ou o Governo. Tomar o comando, então, passa a ser a consequência lógica da situação.

Ademais, Riobaldo julgava-se o único capaz de deter as artimanhas do chefe, pois ele era o único que *pensava e sabia*. Agora, ele era páreo para qualquer pessoa que se colocasse em seu caminho.

Desconheci antes e depois – uma decisão firme me transtornava. E eu vi, fiquei sabendo: me queimassem em fogo, eu dava muitas labaredas muito altas! Ah, dava. O senhor acha que menos acho? Mais digo. Mais fiz. Antes veja, o que pensei – o que seguinte ia ser, e ficou formado um decreto de pedra pensada: que, na hora de os soldados sobrechegarem, eu parava perto de Zé Bebelo; e que, ele fizesse feição de trair, eu abocava nele o rifle, efetuava. Matava, uma só vez. E, daí... Daí eu tomava o comandamento, o competentemente – eu mesmo! – e represava a chefia, e forçando os companheiros para a impossível salvação. Aquilo por amor do rijo leal eu fazia, era capaz; pelo certo que a vida deve de ser. (...) **E eu mesmo senti, a verdade duma coisa, forte, com a alegria que me supriu: - eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo!** A quase que gritei aquele este nome, meu coração alto gritou. Arre, então, quando eu experimentei os gumes dos meus dentes, e terminei de escrever o derradeiro bilhete, **eu estive todo tranqüilizado e um só, e insensato resolvido tanto, que mesmo acho que aquele, na minha vida, foi o ponto e ponto e ponto.** (GSV, 349-350, grifos meus)

A decisão de tomar o comando e a segurança interna de Riobaldo são processos que caminham juntos. Ainda que ele afirme que mataria Zé Bebelo “por amor do rijo leal”, é a sua capacidade de mando sobre si mesmo, recém-conquistada, que o autoriza a se propor a também mandar em outros. Ele se tornara capaz, porque inteiro. E é justamente essa sensação de inteireza, pela primeira vez experimentada, que determina “o ponto e ponto e ponto”.

A certeza e a força ligadas a esse momento de conhecimento pessoal – “eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo” – são marcadas por uma espécie de percepção irrefutável de si mesmo, não apenas psicológica, mas também corporal. O narrador

chama a atenção para o “rôr que meu sangue que me esquentou as caras, o redor dos ouvidos”, “o pé na alpercata”, “os gumes dos meus dentes”. É como se, num instante único, Riobaldo fosse plenamente consciente de seus pensamentos, seus desejos, suas motivações e seu corpo.

Tal sensação de *ser* ultrapassa os limites do tempo e do espaço. O momento em que toma poder sobre si mesmo e, conseqüentemente, decide tomar o poder mundano do bando, é a-histórico, fundador, e vai permanecer com sua força de resolução mesmo quando voltam a aparecer as dúvidas do narrador. A percepção do perigo, o medo inenarrável e a superação de si mesmo – ou, em uma só palavra, a travessia – são estágios recorrentes no livro que guardam uma significação mística de (trans)formação. Riobaldo pode, porque sabe, porque quer e porque é: não pode ser atacado ou vencido, é apenas uma enorme vontade, uma vontade-de-potência de Nietzsche, capaz de se apropriar da força de seu inimigo e transmutá-la em combustível para sua própria força: “Desconheci antes e depois – uma decisão firme me transtornava. E eu vi, fiquei sabendo: me queimassem em fogo, eu dava labaredas muito altas! Ah, dava.” (GSV, 350).

Nesse ponto, é importante ressaltar que o episódio da Fazenda dos Tucanos ocorre pouco depois das três páginas do livro que Hazin (1994) afirma serem “uma micro-imagem da macro-estrutura do livro”:

Nessas páginas Riobaldo resume em poucas palavras a sua vida, enumerando as pessoas todas que o ajudaram a tecê-la.

Se atentarmos ao que é dito imediatamente antes e depois do trecho correspondente às páginas 235-237 [páginas 325-329, na edição utilizada neste trabalho], veremos que este (inequívoco intervalo entre as duas partes do livro) acha-se incrustado entre duas observações de Riobaldo, a respeito da própria narração de sua vida. Se antes do trecho, afirma que seu interlocutor já sabe tudo, que tudo lhe fiou – ‘Aqui eu podia por ponto’ (GSV, p.234) –, depois junta: “Agora no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir” (GSV, p. 237), mostraçõ clara de que é preciso recontar para que as coisas se esclareçam. Curiosamente, estamos aproximadamente no meio do livro, e é aí, numa frase só aparentemente solta, deslocada mesmo, que Riobaldo indaga: ‘Minha vida teve meio do caminho’? (GSV, p. 235). (Hazin, 1994: 46)

O episódio da Fazenda dos Tucanos é o primeiro trecho relevante contado depois da afirmação de Riobaldo de que “no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir”, é o início dos esclarecimentos daquilo que havia sido contado de forma cifrada no início da narrativa. Ao mesmo tempo, acontece logo após o meio do livro, numa espécie de recomeço narrativo.

E é extremamente significativo que seja nesse episódio, com uma localização tão especial na ordem narrativa, que o jagunço alcance seu sentimento de unidade. Os acontecimentos da Fazenda dos Tucanos são uma espécie de segundo nascimento de Riobaldo, seu nascimento psíquico.

Riobaldo nasceu

(...) no sertãozinho de minha terra – baixo da ponta da Serra das Maravilhas, no entre essa e a Serra dos Alegres, tapera dum sítio dito do Caramujo, atrás das fontes do Verde, o Verde que verte no Paracatú. Perto de lá tem vila grande – que se chamou *Alegres* – o senhor vá ver. Hoje, mudou de nome, mudaram. Todos os nomes eles vão alterando. É em senhas. *São Romão* todo não se chamou de primeiro *Vila Risonha*? (GSV, 58, grifos do autor)

A Vila dos Alegres, próxima ao local de nascimento de Riobaldo, guarda uma semelhança com a Vila Risonha, localidade próxima à Fazenda dos Tucanos, de onde vieram os soldados do Governo:

Se o boiadeiro sabia o nome do Promotor de Vila Risonha, e do Juiz de Direito, do Delegado, do Coletor, do Vigário. O do Oficial comandante da tropa, o boiadeiro não acertava dizer. (GSV, 338)

Repare-se como o próprio narrador faz questão de ressaltar a semelhança, falando sobre a vila em que se dá o seu segundo nascimento – “*São Romão* todo não se chamou de primeiro *Vila Risonha?*”.

Os dois locais – Vila Alegres e Vila Risonha – são, além disso, uma referência à alegria, que, juntamente com a coragem, era o que Riobaldo mais almejava.

As duas qualidades – a alegria e a coragem – estão associadas à concepção que Riobaldo se faz de Deus: ‘Mas hoje eu acho que Deus é alegria e coragem’ (GSV, p. 237). (Hazin, 1994: 26)

Tamanha potência no sentimento de unidade encontrada na Fazenda dos Tucanos, no local de seu segundo nascimento, talvez seja a melhor definição da coragem tão almejada pelo narrador. O valor maior de sua busca não é a mera capacidade de vencer o medo externo: é a coragem maior, o controle interno, a consciência de si mesmo. Esse sentido de coragem é o que aproxima Riobaldo dos grandes chefes, ainda que não tenha a mesma origem nobre. E, se tem a coragem dos grandes chefes – uma “coragem precisada” –, está acima de Zé Bebelo, chefe com um passado oblíquo e uma imagem desconstruída. No diálogo que se segue, é Riobaldo quem encaminha todo teor da conversa, é ele quem aparece como juiz e inquisidor da atitude do outro.

O que regeu em mim foi uma **coragem precisada**, um desprezo de dizer; o que disse:

- ‘O senhor, chefe, o senhor é amigo dos soldados do Governo...’

(...)

Ele disse: - ‘Tenho amigo nenhum, e soldado não tem amigo...’

Eu disse: - ‘**Estou ouvindo.**’

(GSV, 350-351, grifos meus)

Como juiz, Riobaldo se aproxima de Joca Ramiro e passa a ser aquele que pode conceder a permissão para que Zé Bebelo continue a ocupar o cargo de chefe. Ele exerce, a partir de então, a função de controlador e legitimador do poder dentro do grupo:

Diodôlfo, correndo vindo, disse: - ‘O Jósio está morrendo com um tiro no pescoço, lá dele...’

Alaripe entrou, disse: - ‘Eles estão querendo pôr mãos e pés no chiqueiro e na tulha. Se assanham!’

Eu disse: - **‘Dê as ordens, Chefe!’**

Eu disse gerido; eu não disse copiável.

Sei que Zé Bebelo sorriu, aliviado.

Zé Bebelo botou a mão no meu ombro; **era o da banda do braço que doía.** (GSV, 351-352, grifos meus)

Zé Bebelo sabe que está vulnerável. Por isso aceita momentaneamente a afronta do outro e sorri, “aliviado”, quando se vê confirmado no posto de chefia: – “Dê as ordens, Chefe!”. Mas o gesto que sela o embate do diálogo é extremamente dúbio: ele coloca a mão sobre o ombro de Riobaldo, como para reforçar o laço de amizade pretendido. O apelo à amizade, no entanto, como já foi visto, é um dos indícios de traição. Além disso, Zé Bebelo coloca a mão “da banda do braço que doía”: o gesto de conciliação provoca dor, machuca por aludir a uma proximidade que Riobaldo tenta a todo custo superar e por lembrar ao jagunço que sua superioridade recém-conquistada não é total nem unívoca. Zé Bebelo adere, por ora, à manipulação de Riobaldo, mas não deixa de lembrar a ele que a vitória cobra seu preço. E que esse preço dói.

3.3. Deus e o Demo

Ser chefe é estar no centro do “redemunho” para o recebimento de glórias ou para o pagamento dos erros. Não é tarefa simples e exige que se mantenha a *coragem* que alia a determinação, a vontade e a unidade do ser. Para exercer o comando é preciso suspender a dúvida: o chefe é, antes de tudo, uma grande certeza. Mesmo quando pede

opinião, dirige o curso dos acontecimentos ao assumir para si o peso e o risco de ter a palavra final. Essa vontade-de-potência experimentada por Riobaldo é o que dá a ele a tônica do poder.

Alguns acontecimentos, contudo, escapam a qualquer tentativa de controle. Nesses casos, ao chefe cabe ser a fortaleza de seus subordinados, manter a coragem mesmo quando se sabe impotente. E essa travessia Riobaldo ainda não estava preparado para fazer, como bem expressa sua reação frente à matança dos cavalos.

O episódio do assassinato dos cavalos pelo bando do Hermógenes é, assim como o “ponto e ponto e ponto” em que Riobaldo descreve sua completude, um momento místico. O tempo e o espaço ficam suspensos frente à barbárie, e a reação de cada um diante do inominável é também de (trans)formação, tão assustadora quanto descobrir o pleno domínio de si.

Onde se via, os animais iam se amontoando, mal morridos, os nossos cavalos! Agora **começávamos a tremer**. Onde olhar e ouvir a coisa mais triste, e **terrível – por no escasso do tempo não caber**. (GSV, 356, grifos meus)

Na matança, Riobaldo “treme” junto com os outros jagunços, volta a fazer parte do bando. Só Zé Bebelo mantém o centro, embora também estivesse aturdido com tudo aquilo:

Senhor então visse Zé Bebelo: ele terrivelmente todo pensava – feito o carro e os bois se desarrancando num atoleiro. Mesmo **mestrememente ele comandava**: - ‘Apuremos fogo... Abaixado...’ –; fogo, daqui, dali, em ira de compaixão. Adiantava nada. (GSV, 358, grifos meus)

Do homem “tolo” que os fizera ser pegos em tocaia, Zé Bebelo passa a ser mestre, mesmo que de nada adiantasse. Ele se mantém uno, senhor de suas ordens, enquanto a vontade de potência de Riobaldo começa a se mostrar abalada. Ao invés de

enfrentar o “despoder” associado àquela situação, o jagunço faz uma fuga da realidade. O acontecimento presente é negado a todo custo – num mecanismo psicológico conhecido como denegação – e a imaginação se torna o mundo possível de controlar: lá, o desejo se converte facilmente em vitória.

No que se estava, se estava: o **despoder** da gente. O duro do dia. A pois, então, **me subi para fora do real**; rezei! Sabe o senhor como rezei? Assim foi: que Deus era fortíssimo exato – mas só na segunda parte; e que eu esperava, esperava, esperava, como até as pedras esperam. ‘A faz mal, não faz mal, não tem cavalo rinchando nenhum, não são os cavalos todos que estão rinchando – quem está rinchando desgraçado é o Hermógenes, nas peles de dentro, no sombrio do corpo, no arranhar dos órgãos, como um dia vai ser, **por meu conforme...**’ (GSV, 358, grifos meus)

A vontade criadora que o animara antes se converte em espera – “e que eu esperava, esperava, esperava” – e poder é transferido do homem para o sobrenatural – “rezei!”. Note-se que essa técnica de recuperação de um poder perdido através do apelo às forças místicas é o mesmo que será usado quando finalmente a tomada de poder se concretiza. A única diferença é que, da próxima vez, o interlocutor sobrenatural de Riobaldo não será Deus, mas seu oponente.

De modo significativo, a nova ascensão de Zé Bebelo ocorre um pouco antes de o braço doente de Riobaldo, em cujo ombro o chefe havia posto a mão, voltar a doer. Agora, que percebia o abalo na potência da unidade de seu ser, a vitória anterior sobre o chefe cobrava seu preço. Zé Bebelo manda outra vez, exorta à coragem, e o jagunço volta a seu posto num restabelecimento do equilíbrio existente antes da chegada à Fazenda dos Tucanos.

Rente Zé Bebelo andava em toda a parte, **mandando** se atirar economizado e certo: (...) – ‘...É **coragem**, e qué-pe’te! que o morto morrido e matado não agride mais...’ Aí cada um gritava para os outros valentia de exclamação, para que o medo não houvesse. Aí os judas xingávamos. (...) De dôr do calor de inchação, **aquele meu braço sempre piorava**. (GSV, 360, grifos meus)

Esse novo restabelecimento do equilíbrio anterior, contudo, é agora frágil. Mesmo vacilante, o narrador conta sua trajetória de conquista sobre si mesmo, conta sua travessia: depois do marco alcançado com a afirmação – “– Eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo!” (GSV, 350) – a volta ao estado anterior não é mais possível. O restabelecimento do equilíbrio é apenas aparente: uma nova ordem está em franco aparecimento e, embora haja pequenas acomodações durante o percurso, a transformação que traz consigo não pode ser detida. Qualquer elemento novo pode provocar um enorme abalo e acabar com a paz recém-proclamada. Afinal, todos os arranjos são, agora, provisórios: “Ao que, naquele tempo, eu não sabia pensar com poder. Aprendendo eu estava?” (GSV, 362).

O conflito vivido por Riobaldo pode ser descrito em termos de uma oscilação entre ser inteiro ou ser gregário. Quando está inteiro, ciente de si, se coloca acima dos companheiros de batalha e passa a ter com eles uma relação quase hierárquica, em que mantém uma distância regulamentar dos demais nos assuntos cotidianos. Nesses momentos, ele pode enfrentar Zé Bebelo. Quando precisa atuar como atirador, sendo o soldado responsável pela proteção da Casa, procura a vida gregária, almeja fazer parte do grupo.

Sosseguei. Aí eu não devia de pensar tantas idéias. O pensar assim produzia mal – já era invocar o receio. Porque, então, eu sobrava fora da roda, havia de ir esfriar sozinho. Agora, por me valer, eu tinha de me ser como os outros, a força unida da gente mamava era no suscenso da ira. (GSV, 361)

Na passagem do pensamento para a execução, sofre o paradoxo de querer ser aceito como igual, querer ser admirado como superior e querer marcar sua individualidade. O episódio do urucuiano Salústio João, possivelmente mandado por Zé Bebelo para controlá-lo, ilustra bem esse comportamento.

Solevei uma desconfiança. Sempre o vulto presente daquele homem; seria só por acaso? O urucuiano, deles, que o Salústio se chamava. (...) Aquele homem – achei – estava mandado por Zé Bebelo para espreitar meus atos.

A prova que era: de que Zé Bebelo despachava traição. (GSV, 361-362)

Embora desconfie da presença constante do urucuiano e tome esse fato como prova da traição de Zé Bebelo, ele também se sente lisonjeado com os elogios que recebe.

Apertei com ele: - ‘Ao que me quer?’ Me deu resposta: - ‘Ao assistir o senhor, sua bizarrice... O senhor é atirador! É no junto do que sabe bem, que a gente aprende o melhor...’ A **verdade** com que ele me louvava. Se riu, muito **sincero**. Não desgostei da companhia dele, para os bastantes silêncios. (GSV, 361, grifos meus)

Do mesmo modo, o fato de que Zé Bebelo mandara alguém segui-lo comprovava sua importância particular para o desenrolar dos acontecimentos.

Será que fosse para o urucuiano Salústio no primeiro descuido meu me amortizar? Tanto, não; apostei. Zé Bebelo me queria vigiado, para eu não contar aos outros a verdade. (...) Mas Zé Bebelo carecia de mim, enquanto o cerco de combate desse de durar. Traidor mesmo traidor, eu também não precisava dele – da cabeça de pensar exato? (GSV, 362)

A vontade que o animava era o desejo do poder experimentado na inteireza sem, contudo superar a necessidade de proteção garantida pelo pertencimento. Riobaldo destrutura a ordem vigente porque ousa desafiar o chefe através da ação. E ele só age quando passa a saber quem é. O Riobaldo que se revela para o outro na ação é o resultado de um discurso interno que culmina na descoberta de ser uno: “- Eu era

Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo!”. Essa tarefa é tão complexa para o jagunço, tão sobre-humana, que parece exigir a semi-divindade para se concretizar. Como o narrador não a tem, deve buscar apoio no sobrenatural externo, conquistado na noite do pacto. É importante, ao se fazer referência aos acontecimentos deste dia, ressaltar a figura da noite, com seus significados ligados à transformação. O pacto, grande momento de virada no comportamento de Riobaldo e de contato com o sobrenatural, é feito durante a noite das Veredas Mortas.

Para o sertanejo de Guimarães, a noite e suas nuances características (o escuro, o negro, o silêncio, o mistério, o medo, as credices, as crenças, o luar, as estrelas, etc.) se revestem de forte consistência mística, ou religiosa, ou ainda, permeada de uma paradoxal mistura entre ambas. Em muitos trechos de sua obra, a noite vem como propiciadora para que algo ocorra, ela delimita os acontecimentos. Para o sertanejo de Rosa, à noite tudo é possível de acontecer. A noite exerce fascínio por seu mistério. A claridade se esvai, então o misterioso ganha espaço e corpo, o Universo fica bastante aparente, descoberto; abre-se uma brecha para o desconhecido. O homem deixa de *fazer* para apenas *ser*. Ele se dá conta de sua pequenez ou de sua grandiosidade diante das figurações semeadas pelo decurso da noite. (Natal, 2007, grifos do autor)

De modo semelhante, na noite da saída da Fazenda dos Tucanos, após os acontecimentos que promovem a mudança na personalidade de Riobaldo, ocorre outro encontro com o sobrenatural, dessa vez divino.

E Zé Bebelo, segredando comigo, espiou para trás, observou assim, pegando na minha mão: –“Riobaldo, escuta, botei fora minha ocasião última de engordar com o Governo e ganhar galardão na política...” Era verdade, e eu limpei o haver: ele estava pegando na mão do meu caráter. Aí, aclarava – era o fornido crescente – o azeite da lua. Andávamos. **Saiba o senhor, pois saiba: no meio daquele luar, me lembrei de Nossa Senhora.** (GSV, 386, grifos meus)

A menção a Nossa Senhora é a frase que fecha o episódio da Fazenda dos Tucanos. Como símbolo divino e de claridade, ela é marca importante de uma mudança

positiva, de uma transformação de personalidade cujo resultado, ao contrário do que ocorre na noite do pacto, é o de um alegre descobrimento de si.

Quando o narrador nos indica a noite como um foro de trementes danças e de arrumadas luzes, sugere a nós que, em contato com a mesma, desencadeiam-se tanto percepções nítidas quanto nebulosas nos diferentes seres que a sentem e que a ela atribuem seus próprios valores. Ou seja, a reflexão individual do homem é que costuma conferir valores positivos ou não às coisas. O livre-arbítrio funciona como um divisor de águas. E a noite serve de cenário à alma para manifestar seu livre arbítrio. Ora a vista estará turva, ora translúcida, dependendo do estado de espírito de quem observa na noite tons mais contrastantes e iluminados, ou tons mais sombrios. (Natal, 2007)

Para Natal, a aparição de Nossa Senhora na noite de saída da Fazenda dos Tucanos é:

um verdadeiro registro de epifania para Riobaldo, que consegue, mesmo entremeado às trevas, registrar um testemunho de sua fé recolhida. A religiosidade incide sobre ele com uma força poética sublime e, a partir dessa ocorrência, ele oscilará entre o comportamento piedoso, proposto pela doutrina cristã, e a brutalidade quase primitiva de muitos de seus atos. Notar-se-á na personagem uma ambigüidade sem precedentes, e a figuração da Nossa Senhora será por vezes retomada, quando em lampejos de consciência. (Natal, 2007)

Assim, a mudança experimentada por Riobaldo ao longo do episódio da Fazenda dos Tucanos manifesta-se, num sentido análogo ao do conflito entre unidade e fragmentação, no embate entre as grandes forças místicas da narrativa: Deus e o Diabo. De acordo com Brassiani,

A tarefa de tornar-se homem, liberto do terror do diabo, é uma travessia. O ser humano nunca está acabado. A incompletude é experimentada como travessia e como ambigüidade. Na própria existência humana, nas decisões que toma, aí estão a maldade e a bondade da história. Aceitar tal estrutura e passar do medo que aprisiona e infantiliza à liberdade que constrói e amadurece é missão irrenunciável ao homem. Fugir desse destino é renunciar a ser homem humano.

Mas essa cosmovisão não é fechada a toda forma de transcendência (...). Humanidade e Divindade não são grandezas que se excluem, mas horizontes que se interpenetram na experiência histórica. (Brassiani, 2002)

Nesse sentido, a relação de Riobaldo com o sobrenatural pode ser entendida como a transcendência que permite o aflorar de sua personalidade. Embora a possibilidade da experiência mística seja foco de constantes indagações ao longo da narrativa, a presença do misticismo, por si só, é indicativa de transformações. O bem e o mal são humanos, mas é a interpenetração dos horizontes da “Humanidade e Divindade” (entendida como a relação com o sobrenatural simbolizado por Deus ou pelo Diabo) que promove a significação profunda da travessia de Riobaldo.

Para Rios,

Sem nunca ter ‘certeza de coisa nenhuma’, Riobaldo é um Hamlet do sertão. O que o diferencia, aliás, dos outros jagunços, inclusive de Diadorim, é essa fragmentação, a impossibilidade de aceitar uma fé *a priori*. (...)Ora, as línguas por baixo da malha retórica do idioma português vêm dar signo a um sentimento: *diabollum*, em grego, é exatamente a separação, fragmentação, em oposição a *symbolum*, que significa ‘junção’ ou ‘reunião’. (...)O que é *diabollum*, sentimento cindido, tenta se converter em *symbolum*, ordenação em linguagem. (...)*Grande Sertão: Veredas*, como toda literatura de brio, é nesse sentido um livro religioso. A religião é o ato de *religere*, reatar o que o *diabollum* separa. (Rios, 2007, grifos do autor)

Certo é que, na dinâmica do livro, após se experimentar essa harmonia perseguida pela narração (ou, nas palavras de Rios, pela linguagem), é inevitável que se encontre um período conturbado de intensa instabilidade para que haja uma posterior acomodação e seja alcançado um novo equilíbrio, diferente. Isso é visto na ordem social que se altera e no interior da própria personagem principal. Posteriormente, Riobaldo vai voltar a desejar a vida gregária e, ainda outra vez, experimentar uma nova sensação de poder ao realizar o pacto.

Contudo, a Fazenda dos Tucanos marca um ponto importante nesse ciclo de transformações. Ali Riobaldo se torna autor de seu discurso, porque se sabe um. Por isso, ali é animado pela vontade de potência e se assume senhor de sua ação, no sentido que Arendt aponta. Nos Tucanos Riobaldo age politicamente, e conquista, assim, o direito de discordar da chefia. Ele se iguala aos grandes homens que o precederam, ainda que não tenha berço ou posses. E, por isso, aquela batalha foi, em todo o *Grande sertão: veredas*, “o ponto e ponto e ponto”.

4. Narrativas da mudança, narrativa em transformação

Permeando toda a realidade interna e externa narrada no episódio dos Tucanos, ocorre a transformação das próprias formas de narrar, tanto mais significativa quanto mais é um reflexo das mudanças no caráter e nas aspirações de Riobaldo. Se no início do livro são constantes as oscilações no percurso na história, invariavelmente acompanhadas do apelo pelo aval do interlocutor – “Conto mal? Reconto.”, “O senhor me entende?” – na chegada à Fazenda dos Tucanos o jagunço se apodera de uma narração afirmativa, em que se assume sujeito do seu discurso.

A mudança não é repentina, mas gradual, e obedece ao movimento característico das histórias contada e vivida. O livro todo é uma história contada pelo jagunço Riobaldo a um estranho, mas é também uma releitura de fatos diversas vezes recontados para Zé Bebelo e para o compadre Quelemém. A cada vez, ela sofre modificações inevitáveis que já estavam contidas em seu interior; retorna, mas nunca é a mesma. Na própria narração que podemos ler há um movimento contínuo de retomada de fatos e reelaboração do que já havia sido contado: não há apenas uma compilação de elementos passados, mas uma potência viva que não se deixa jamais aprisionar em uma única mirada.

A escritura corporifica a idéia nietzschiana do eterno retorno, talvez porque consiga traduzir muito bem a humanidade do mote do livro: uma história vivida por um homem e contada por ele, carregada da parcialidade inevitável que se tem ao falar de si mesmo. O eterno retorno está ligado ao pensamento humano, à idéia de um movimento circular em que elementos de uma multiplicidade constituinte voltam à tona de maneiras diferentes.

As voltas da narrativa do começo do livro e as voltas do discurso quando o contado se torna mais linear após a morte de Medeiro Vaz não conseguem, no entanto, encobrir a inequívoca, embora difícil de precisar, progressão do emaranhado vivo de fatos, pensamentos e emoções da personagem principal. A roda viva que engole os acontecimentos e personagens apenas encobre o verdadeiro movimento espiral, não circular, que delimita os trajetos da ficção e da realidade.

Como nos versos cantados pelos jagunços em viagem:

Olerê, baiana...
 eu ia e não vou mais:
 eu faço
 que vou
 lá dentro, oh baiana!
 e volto do meio pra trás...
 (GSV, 83)

A cada vez que se “vai”, se chega um pouco mais “lá dentro”, e se torna menos completa a volta. Neste capítulo, focaliza-se um extrato preciso desse ciclo, através da análise do que consideramos o momento crucial de definição desse movimento. É o momento em que voltar “do meio pra trás” já não é mais um retorno do mesmo, mas apenas um adiamento da definição de um objetivo já perfeitamente claro, tão incorporado “que mesmo acho que aquele, na minha vida, foi o ponto e ponto e ponto” (GSV, 350).

4.1. Riobaldo poeta: o sentido de autoria

O cenário para o desenrolar dos acontecimentos da Fazenda dos Tucanos começa a ser montado antes mesmo da chegada à Casa. Relembrando Siruiz e sua canção, Riobaldo faz outros versos para complementar os originais. Juntos, formam uma extensa cantiga, que tanto incorpora o dizer do mundo – que encontra ressonância na personagem – quanto a fala individual – que faz a sua ligação com o mundo.

Urubú é vila alta,
 mais idosa do sertão:
 padroeira, minha vida –
 vim de lá, volto mais não...
 Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,
 meu boi mocho baetão:
 burití – água azulada,

carnaúba – sal do chão...

Remanso de Rio largo,
 viola da solidão:
 quando vou p'ra dar batalha,
 convido meu coração...
 (GSV, 135)

Trouxe tanto este dinheiro
 o quanto, no meu surrão,
 p'ra comprar o fim do mundo
 no meio do Chapadão.

Urucúia – rio bravo
 cantando à minha feição:
 é o dizer das claras águas
 que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa
 passada na obrigação:
 toda noite é rio-abaixo,
 todo dia é escuridão...
 (GSV, 334-335)

A canção de Siruiz é o primeiro contato de Riobaldo com o mundo dos jagunços e marca o seu reencontro com o “Menino”. Ela é um ponto importantíssimo na narrativa, pois mostra um caminho possível aberto na vida do narrador. A cantiga que ele faz para juntar àquela, portanto, tem um valor inegável: ela é a continuação desse caminho, mas é também a representação de um ponto de virada em que novas possibilidades se apresentam.

Os versos, em redondilha maior, têm a forma característica das cantigas de vaqueiro, mas seu conteúdo, embora esteja repleto de citações a elementos comuns da vida sertaneja, tem profunda ligação com a vida e o espírito de Riobaldo. Serra chama a atenção para o fato de que o próprio romance teria um “ritmo heptassilábico interno”:

É curioso e divertido observar que o sete tem como que um papel mágico nas entrelinhas do texto, e vamos vê-lo emergindo nos detalhes mais diminutos da narrativa, como, por exemplo, quando da batalha final do Tamanduá-tão, na qual Riobaldo decide contar até dez antes de atacar, mas não consegue passar do sete⁴ ... Toda a construção da estrutura temática e narrativa vai seguir esse padrão, e devemos compreender essa marcação rítmica do autor como uma referência implícita a uma tradição esotérica e numerológica, dentro da qual o número sete tem função mágica e transformadora – função esta que destina também à sua obra. (Serra, 2006)

Note-se que as rimas em *ão*, situadas em versos cuja tonicidade na última sílaba as faz ainda mais evidentes, trazem duplas de palavras extremamente significativas.

Na primeira parte, a canção de Siruiz, as palavras em *ão* contêm o mote de todo o livro, aquilo que é geral, que perpassa todas as instâncias narradas. Elas trazem o pano de fundo da narrativa: o *sertão*, com todas as suas impossibilidades, com tudo o que nega ao homem, com seu imenso *não*, que, no entanto, pode conter em si a dúvida que o desestabiliza e que o faz possível de ser ultrapassado.

O único quinto verso de uma estrofe do poema é justamente essa pergunta, que repete o *não*, mas o põe em dúvida pela interposição do sinal interrogativo e das reticências ao final: “volto mais não?...”.

Essa dúvida engloba a sexualidade da personagem, na referência ao “boi mocho baetão”, e a contrasta com a dureza da realidade do sertão, com o “sal do chão”, com os terrenos firmes em que se encontra a carnaúba, em oposição às áreas alagadas, fluidas, dúbias e férteis em que o buriti cresce.

O outro par de rimas é ainda mais significativo: *solidão* e *coração*, as alternâncias entre o sentimento de pertencimento e o de estar sozinho no mundo, as tentativas de compreender e se juntar aos companheiros e a certeza de ser único, de estar à parte. Na *solidão*, a viola, a potencialidade criativa e a autoria que fazem dele um poeta e também um chefe; no *coração*, o convite – “convido meu coração...” – para o amor no meio da guerra – “quando vou p’ra dar batalha” –, o desejo de conseguir juntar todos esses opostos num único sentido. Em todos os lados, a sombra de Diadorim com sua aura de mando e sua atração incompreendida.

A canção de Siruiz está intimamente ligada a Diadorim e ao fascínio e dubiedade que representava para Riobaldo. Ele se equilibra entre o amor pelo companheiro, negado – *não* -, porém nunca esquecido – *baetão* -; a dura realidade em que vive – *sertão* e *sal do chão* -; e a certeza de que ultrapassar essa dubiedade é ter de escolher entre o *coração* e a *solidão*. De fato, ao assumir uma posição de chefe, Riobaldo se torna cada vez mais sozinho e se afasta de Diadorim, em quem se espelhou durante muito tempo na constituição de seu papel de jagunço. Ele repete por diversas vezes que o amigo gostava de mandar e que ele o obedecia prontamente: Diadorim tinha a alma de um chefe. Por isso, para virar chefe Riobaldo tem que negá-lo, assim como tem que negar o sentimento que esconde.

Ao escolher a solidão, contudo, ele é obrigado a deixar para trás uma importante parte de si, uma parte de sua alma. Não por acaso há a referência à viola – o violeiro que faz o pacto com o diabo é lenda corrente no sertão. A potência criadora é solitária, como lembra Nietzsche, e perigosa, como no Fausto de Goethe: escolher uma única parte da personalidade não garante o encobrimento do todo, e o que se procurou esquecer fica sempre como um fantasma.

E é justamente isso que será enfatizado nas rimas seguintes, agora já de composição do próprio Riobaldo e que significativamente vêm logo após a estrofe da *viola da solidão*. O narrador agora é o violeiro, aquele que faz seu próprio discurso, que escreve seus próprios caminhos – “cantando à minha feição” – embora tamanha responsabilidade ainda o assuste – “que turvam na perdição”. O que ele ambiciona é também o que o oprime, porque exclui parte de si mesmo.

A ascensão social de Riobaldo é vertiginosa: de ribeirinho pobre a agregado na casa de seu pai/padrinho, passando a professor e finalmente chegando a jagunço, personagem de grande *status* no sertão, que tem a audácia e a felicidade de ficar noivo de uma moça de posses. Ele é uma personagem ambiciosa, não há dúvidas – o *dinheiro* no *surrão* é prova viva –, mas é justamente essa ambição que o afasta de sua origem e o deixa numa terra de ninguém – no *fim do mundo*, no *meio do Chapadão*. Fim do mundo, diga-se de passagem, que ele é obrigado a comprar, que vem a duras custas.

Na última estrofe, encontramos o dilema que vai marcar esse trecho do livro e que se repete nos parágrafos da tríade que analisaremos adiante. O narrador está entre a *escuridão* – a *sorte perigosa* – e a *obrigação* – a possibilidade de se deixar levar pelos acontecimentos, *rio-abaixo*, sem pensar. À noite, quando se está dormindo, num estado de inconsciência, ou seja, naquela parte da vida em que se é apenas “filho-pequeno de

estranhos”, o movimento é fácil, mas a direção não é escolhida. Ele é só mais um jagunço do bando. Ao dia, contudo, quando se está consciente e desperto, quando se sabe o que se quer fazer, é *escuridão*: é impossível saber para onde se está indo. E é justamente não saber para onde se está indo que gera o medo, o pavor e a urgência de confirmação pelo pacto. Assim ele se torna um chefe.

Sobrinho chama a atenção para a relação do nome da personagem com a poesia e com o rio, imagem poética cuja relevância vinha sendo explicada:

(...) o nome do narrador-protagonista ‘Riobaldo’, como o título do romance, é, também, espécie de molécula mestra, corpórea e metalingüística, do que se processa no romance: temos o par ‘Rio’, marca líquida incontestada, e ‘baldo’, ‘bardo’, isto é, poeta, o que nos leva à tentacular imagem de um ‘rio-de-poesia’, rio do indizível. A poesia, para Guimarães Rosa, é a ‘linguagem do indizível’ (ROSA, 1994, p. 55). Imagem de um rio-de-poesia que nos projeta a todas as inquietudes proliferantes de que é capaz essa junção de palavras, consideradas no contexto da literatura rosiana. (Sobrinho, 2008:166)

Embora Riobaldo esteja num caminho ascendente, ele não tem berço e a essa altura da narrativa não tinha posses, o que justifica sua necessidade de recorrer ao sobrenatural como um aval para sua história. A narração da canção de Riobaldo vem logo antes do episódio da Fazenda dos Tucanos, e deve-se lembrar que é justamente nesse trecho do livro que o narrador manifesta pela primeira vez o desejo de se tornar comandante do bando. A oscilação entre a *sorte perigosa* e a *obrigação*, entre ser chefe ou ser mais um, é o que dá a tônica dos acontecimentos da Fazenda.

A imagem da água conjugada à autoria, ao fazer poético, está intimamente ligada à própria forma da narrativa. O texto de Rosa é fluido, está em constante re-significação com o passar dos acontecimentos, como um rio que jamais é o mesmo. Assim, a escritura de Rosa se revela um fluxo de pontos significativos, de nós, numa extensa rede interconectada e instável. Para Sobrinho,

Essa aparência líquida que descortinamos foi sumamente importante para o maturamento de uma imagem de *devoir* estreita àquele que a propusera na antiguidade, Heráclito, e que pode ser sumarizada como *mudança*. (...) Nesse sentido, no lastro das imagens líquidas, chegamos a uma escritura marcada pelo *devoir* e por uma circularidade que, ao fim, remete a ela mesma, conforme o símbolo do infinito que o autor Guimarães Rosa utiliza ao final do romance *Grande sertão: veredas*. (Sobrinho, 2008:169)

Essa rede se estrutura em nós semânticos cuja única constante é a mudança, num constante *devoir* em que a personagem, a narrativa e a simbologia do espaço convergem para a apropriação, pela personagem principal, da transformação. Em última instância, o grande percurso experimentado por Riobaldo é a opção consciente pela instabilidade inerente ao sentido de autoria, do discurso ou da vida.

Toda a trajetória de Riobaldo nos Tucanos é a de um homem que deixa de ser arrastado pelas águas do “rio abaixo” e passa a agir, no sentido político que Arendt dá a ação. Ao tomar a iniciativa, o jagunço deixa de pertencer à massa e passa a se diferenciar. Ao recontar sua história, se diferencia mais uma vez, posto que se vale do discurso para significar os acontecimentos e pessoas do passado e, ao fazê-lo, identificar a si mesmo.

Sem o discurso, a ação deixaria de ser ação, pois não haveria ator; e o ator, o agente do ato, só é possível se for, ao mesmo tempo, o autor das palavras. A ação que ele inicia é humanamente revelada através de palavras; e, embora o ato possa ser percebido em sua manifestação física bruta, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer. (Arendt, 1953: 191)

É extremamente significativo que os momentos em que ele compõe, em que ele se torna autor, sejam justamente os momentos em que há a referência ao posto de comando. Na morte de Medeiro Vaz, os versos que ele faz se seguem ao apontamento feito pelo moribundo de que ele deveria ser o comandante dali por diante. Riobaldo

recusa, mas a idéia continua lá e vai progressivamente ganhando terreno. Ele se afirma como autor de um discurso, mesmo seja de apenas uma estrofe que se refere a outrem.

Meu boi preto mocangueiro,
 árvore para te apresilhar?
 Palmeira que não debruça:
 burití – sem entortar...
 (GSV, 96)

Já os versos que faz para juntar à canção de Siruiz não fazem referência a ninguém além de si mesmo, e resultam numa composição ainda maior que a original. Aos poucos, o narrador se apossa de seu discurso, se assume sujeito de sua vida e decide correr o risco do imprevisível, mas para isso acaba por cair na *perdição*: ele se perde para encontrar-se.

A importância da poesia em *Grande sertão: veredas* é recorrente, tanto para o narrador quanto para a narrativa propriamente dita. De acordo com Rios,

O primeiro compromisso do artista é com a forma, sem a qual toda versão de engajamento luz apenas enquanto duram os eventos que o justificam. Na travessia, tema matricial do texto, há uma procura do poético, da palavra que dê conta da amplitude do que se pretende expressar. (Rios, 2007)

A assertiva pode ser corroborada pela seguinte passagem, estruturada em redondilhas maiores, apesar de estar escrita em formato de prosa, em que o narrador revela sua consciência sobre o “poetar”: “Sete voltas, sete, dei; pensamentos eu pensava./ Revirei meu fraseado. Quis falar em coração fiel e sentidas coisas. Poetagem.” (GSV, 209).

De qualquer modo, a composição da cantiga revela um Riobaldo poeta, portanto capaz de manipular a linguagem, mas ainda não plenamente consciente das

possibilidades e do poder de seu discurso. Tampouco consciente das possibilidades e do poder de suas decisões. Os comentários que faz sobre seu poema são confusos: “(...) pois eu mesmo nem acerto com o mote disso – o que queria e o que não queria, estória sem final” (GSV, 334).

Estória que, aos poucos, ganha contornos próprios, se define - “ao clarear do dia” (GSV, 334) –, passando da mensagem cifrada dos versos para a enumeração e descrição dos soldados prontos para a batalha.

E no entre esses, que eram, o senhor me ouça bem: *Zé Bebelo*, nosso chefe, indo à frente, e que não sediava folga nem cansaço; o *Reinaldo* – que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida; o *Alaripe*, que era de ferro e de ouro, e de carne e osso, e de minha melhor estimação; *Marcelino Pampa*, segundo em chefe, cumpridor de tudo e senhor de muito respeito; *João Concliz*, que com o *Sesfrêdo* porfiava, assoviando imitado de toda qualidade de pássaros, este nunca se esquecia de nada; (...). Amostro, para o senhor ver que eu me alembro. Afora algum de que eu me esqueci – isto é: mais muitos... Todos juntos, aquilo tranqüilizava os ares. A liberdade é assim, movimentação. E bastantes morreram, no final. Esse sertão, esta terra. (GSV, 335-336)

A cena remete ao segundo canto da *Ilíada*, épico grego que é também uma das bases da literatura ocidental:

Da multidão não direi coisa alguma, nem mesmo os seus nomes,
 Em que tivesse dez bocas e dez, também, línguas tivesse,
 Voz incansável e forte, e de bronze infrangível o peito,
 Se vós, ó Musas, nascidas de Zeus portador da grande égide,
 Não me quisésseis nomear os que os campos de Tróia pisaram.
 Dos chefes, pois, dos navios, direi, do conjunto das naves.
 Vieram trazidos, os homens da Beócia, por Lito valente,
 Arcesilau, Peneleu, Protoéonor e Clônio fortíssimo,
 De Áulide pétreia habitante, dos campos da Hiria e de Esqueno,
 Os de Eteono, de montes e selvas, de Escono e de Escoló,
 Téspio, também, Micalaesso, de vastas campinas, e Graia;

Mais (...).
(Homero, 2001: 91)

O importante da referência é que Rosa, ao colocar nas palavras de um ex-jagunço do interior a reverberação da composição de um texto fundador, dá a esse mesmo jagunço a estatura autoral de Homero. Riobaldo não apenas é autor, mas é também um criador com o respaldo de um grande clássico.

4.2. Riobaldo guerreiro: a batalha na linguagem

Ao contrário do que o narrador quer fazer supor, seu discurso não é tão instintivo quanto parece. Prova disso são as perguntas e frases sinalizadoras, aparentemente inocentes, que aparecem ao longo do episódio como uma antecipação das intenções do narrador, destinadas a fazer com que o interlocutor percorra a estória por caminhos predeterminados. É com espírito prático que se conta a chegada à fazenda, e é também influenciado por esse espírito que começam as primeiras indagações que levam à suspeita da traição de Zé Bebelô.

Assim então por que era que não se avançar logo, às duras marchas, para atacar?
(GSV, 338)

Vinham de Campo-Capão-Redondo, em volta para Morrinhos. Por que tinham riscado aquela grande volta? (GSV, 338)

As perguntas que Riobaldo conta não são apenas perguntas que ele fez a si mesmo ou aos companheiros na ocasião. Elas fazem parte de uma bem armada estratégia retórica que visa a levar o interlocutor pelos caminhos que mais lhe aprouverem na narrativa, chamando atenção para argumentos que confirmariam suas

suposições e dariam a ele a justificativa para os planos que vem a cultivar pouco depois. Nesse ponto o discurso do narrador dá mostras de que não era tão instintivo quanto ele mesmo quer fazer supor, “a modo que o truso dum gado mal saído” (GSV, 334), mas sim pensado e moldado de acordo com a matéria narrada.

Como a água que se ajeita aos recipientes, a escritura rosiana se adéqua aos contextos, reinventando-se nas filigranas paradoxais da forma, sugerindo renovadamente moléculas de leituras. (Sobrinho, 2008: 173)

Não por acaso, a descrição minuciosa da fazenda é recheada com as lembranças do seu primeiro contato com a jagunçagem, misturando a paisagem onírica de um passado recém-abandonado – a fazenda imperial agora vazia, a infância com seus muitos cheiros, a vida sem necessidades mas também sem realizações na casa de seu padrinho – com os sonhos de glória e aventuras abertos pela noite em que Riobaldo ouviu pela primeira vez a canção de Siruiz. O passado reconfortante e o futuro promissor se unem no resguardo da doença debaixo daquele teto antigo, sem obrigação de ajudar os companheiros pela justificativa da recuperação mas também sem a restrição da liberdade. Nos exatos três dias em que os jagunços “falharam” naquelas terras, Riobaldo pôde viver a mistura dos sonhos sobre a idade adulta que se tem quando criança e a irresponsabilidade própria da infância. “E deram um tiro” (GSV, 340).

Deram um tiro, e a dureza da realidade se impôs sobre a consciência e a linguagem de Riobaldo. Não de uma só vez, contudo. Como se voltando lentamente de uma espécie diversa de existência, o narrador conta o episódio repetindo cada acontecimento duas vezes. Na primeira, expõe o fato. Seco. Na segunda, amplia o horizonte do narrado, acrescentando o colorido próprio de sua estória.

E deram um tiro. Deram um tiro, de rifle, mais longe. (GSV, 340)

Apertei minha correia na cintura. Apertei minha correia na cintura, o seguinte emendando: que nem sei como foi. (GSV, 340)

O que eu tinha era fome. O que eu tinha era fome, e já estava embalado, aprontado. (GSV, 340)

Repare-se que o expediente de usar uma seqüência original para depois acrescentar a ela algo de próprio é exatamente o que Riobaldo fizera ao lembrar a canção de Siruiz. No início do livro, ele conta a canção tal como a ouviu, como um acontecimento que tem profunda correlação com o que ele é, mas que, ainda assim, é externo a ele. Depois, completa a cantiga – um fato que se deu no mundo – com o que se chamou acima de “o colorido próprio de sua narrativa”, ou seja, com uma criação sua, particular, que vem a se somar ao que acontece no mundo. Da primeira vez, o que aconteceu. Da segunda, a sua consciência narrativa se manifestando sobre a mera progressão dos fatos.

Nos trechos citados acima, especificamente, a linguagem se divide para mostrar com perfeição o lapso de tempo entre o fato e a tomada de conhecimento do fato. A ação mesma é apenas uma série de impulsos primitivos sem qualquer controle próprio da mente ou do corpo. O estupor de perceber que “atiravam nas construções da casa” (GSV, 341) se mistura às elucubrações da antevisão de um fim próximo, mas tudo ainda permanecia “alheio demais” (GSV, 340).

A descrição desse trecho da batalha se destaca pela qualidade imagética e sonora que se descortina aos olhos e ouvidos do ouvinte/leitor: há uma descrição minuciosa dos sons e das imagens, relatados como se quem o está contando fosse apenas um espectador passivo que não tivesse tido participação alguma no fato. “Eu não era eu” (GSV, 341), Riobaldo explica.

A guerra estava ali, mas era vivida como uma realidade diversa, descrita ao extremo e sem maiores ações que os arranjos para a batalha. Até que o jagunço toma parte ativa no que estava ocorrendo:

Atirei. Atiravam.
 Isso não é isto?
 Nonada.
 (GSV, 342)

A linguagem dual que marcou o início do cerco, representando o alheamento de Riobaldo da batalha, retorna, mas não mais diz respeito à discrepância entre o que acontece e o que é percebido. Dessa vez, a forma dualizada de narrar indica o próprio movimento da guerra, os dois lados da batalha – “Atirei. Atiravam.” (GSV, 342) – e a atenção concentrada que acompanha a consciência da solidão nos momentos de perigo maior – “Eu e eu” (GSV, 343).

Mas a forma dual do discurso não está sozinha. Ela aparece unida à forma tríplice que salta aos olhos pela posição dos três parágrafos curtos posicionados entre os longos parágrafos do livro. Três parágrafos, como os três dias em que o bando demorou na Fazenda dos Tucanos antes de ficar encurralado, como os três dias em que Riobaldo pôde viver o idílio de ser um adulto livre sem deixar de ser uma criança irresponsável. Três, como a trindade que comporta sua trajetória de poder, inteligência (autoria) e amor.

O primeiro deles, como já foi dito, é composto de duas afirmações: o movimento dual da guerra, o cotidiano de batalhas, a realidade. Está ligado ao plano físico, aos acontecimentos mais palpáveis, à matéria vertente. O segundo é uma pergunta. É uma pergunta estranha, composta por dois advérbios demonstrativos aparentemente sem nenhum referente. A quem se dirigiria? Ao leitor/ interlocutor? A si mesmo? É um parágrafo complexo, porque parece falar de tudo e de nada ao mesmo tempo. Já o terceiro repete o impossível com que se inicia o livro: nonada.

Na escritura roseana, que pode ser vista em um de seus ápices no pequenos três parágrafos citados,

(...) a palavra perdeu a sua característica de termo, entidade de contorno unívoco, para converter-se em plurissigno, realidade multissignificativa. (...) A língua rosiana (...) converteu-se em idioma no qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação. (Oliveira, apud Campos, 1988, p. 97-8)

Por isso, a pergunta contida no segundo parágrafo não fica completamente sem resposta, embora possa ter interpretações diferentes dependendo do enfoque que se deseje adotar. Pouco depois da tríade emblemática, no quarto parágrafo seguinte, os dois pronomes são novamente colocados lado a lado. Em nenhum outro trecho do episódio da Fazenda dos Tucanos isso ocorre, e, se aceita a argumentação de que o episódio é um ponto crucial para o desenvolvimento da narrativa, em nenhum outro trecho do livro é tão relevante que isso aconteça: “Antes **isto**, que sei, para se ter ódio da vida: que força a gente a ser filho-pequeno de estranhos... ‘Ah, o que eu não entendo, **isso** é que é capaz de me matar...’” (GSV, 344, grifos meus).

Isso e *isto*, formas duais, mas não necessariamente opostas. De um lado, *isto*, a obediência cega e incontestada (“ser filho pequeno de estranhos”), a razão pela qual se pode ter ódio à vida, mas de que comporta um caminho conhecido (“que sei”) porque é inerente àquela mesma vida. Do outro, *isso*, o desconhecido, o que não se sabe (“o que eu não entendo”), e que por esse mesmo motivo pode levar ao fim da vida (“que é capaz de me matar”). É uma dualidade psicológica, não mais física, que se equilibra entre as imposições da segurança cotidiana e o mistério dos caminhos ainda não percorridos. E é justamente a dualidade cuja fronteira Riobaldo sempre cruza quando faz que vai “lá dentro” e “volta do meio pra trás”.

A pergunta contida no segundo parágrafo da tríade expõe uma segunda camada da narrativa. Se o primeiro parágrafo falava das batalhas e da guerra enfrentadas pelos jagunços, da face objetiva e externa do que é contado, daquilo que poderia figurar nos livros de uma História do banditismo, como fala Bolle, o segundo lança a indagação nunca satisfeita, a pergunta que não cala nem em meio ao tiroteio, a dúvida maior que é a síntese da vida interna de Riobaldo.

O comando e a obediência, o novo e o antigo, a coragem e a acomodação, *isso* e *isto*, se alternam durante toda a narrativa para muito bem caracterizar a complexa personalidade de Riobaldo. Há uma multiplicidade de elementos constituintes que sempre voltam, mas que nunca são exatamente os mesmos. O movimento da narração é pendular: uma hora a personagem tende a *isso*, outra a *isto*, mas não deixa de conter em si mesma as duas pontas do seu contínuo. E o movimento que vai de uma ponta à outra tampouco passa sempre pelos mesmos lugares já experimentados. O comando e a

obediência, o novo e o antigo, a coragem e a acomodação, *isso* e *isto* sempre se referem a realidades diferentes, a outras formas de experimentar as mesmas aflições e certezas.

Não são dicotomias, como se poderia pensar: o narrador não diz *isso* não é *isto*. Há a interrogação que embaralha as definições, que faz com que se misturem os conceitos e que tira da negação a possibilidade da afirmação. Ao perguntar “*isso* não é *isto*?” é como se ele dissesse: *isso* é *isto*, não é? É como se dissesse, mas não diz, porque não define, porque se recusa a tanto.

O texto rosiano, como o nietzschiano, é atavicamente marcado pela visão heraclitiana do mundo, pela qual tudo é e não é. (...) Num texto em que as coisas são e não, quando o interpretamos, o fazemos como o garimpeiro que, em meio a outras preciosidades da terra, acha um veio de ouro e o coloca à vista. Mas o bem mais precioso do filão escritural que trouxemos à tona do oceano rosiano, ‘a embriaguez como força plástica da escritura’, o marca, terminantemente, a ‘indecidibilidade’. É participe de toda e qualquer interpretação desse texto a perspectiva de uma verdade não totêmica. Segundo Evando Nascimento, a ‘indecidibilidade’ é uma “dificuldade no limite da *aporia* (termo grego que indica a falta de passagem, o embaraço, a incerteza quanto à solução de um problema) em decidir entre caminhos que se bifurcam” (NASCIMENTO, 2004, p. 30). Ao decidirmos por esta ou aquela interpretação do texto rosiano, estamos apenas pondo cabimento a uma perspectiva ‘entre caminhos que se bifurcam’. No sertão, encontramos tudo, pois o sertão é o mundo. (Sobrinho, 2008: 169-170)

Em meio à totalidade fragmentária exposta pela narrativa do sertão, os elementos operam num contínuo, fazem parte da mesma multiplicidade constituinte, estão sujeitos à mesma lei do eterno retorno. E sempre voltam, mesmo que não sejam mais os mesmos. Até quando Riobaldo toma o comando, até quando vence a guerra, até quando sabe a verdade sobre Diadorim, até quando está no “range-rede” na varanda de sua casa.

A oposição entre “ser filho-pequeno de estranhos” e o que não se conhece é o mote que provoca as viradas da narrativa. São opostos que se complementam, já que um é a razão de ser do outro: a obrigação e a escuridão da cantiga de Riobaldo bem o dizem. Afinal, que motivo, além do medo do desconhecido, medo que pode levar mesmo à morte, poderia fazer com que qualquer pessoa aceitasse abrir mão de parte de

sua autonomia para viver sob o comando de outros? E, por outro lado, que razão além de querer conhecer o novo poderia fazer com que qualquer pessoa se dispusesse a abrir mão da segurança de uma vida em que não é necessário pensar ou assumir grandes responsabilidades para correr riscos desnecessários?

(...) toda interpretação do texto rosiano corre o risco de ser falha se não se buscar a contradição. É no movimento pendular da afirmação e da negação que perscrutamos, ou melhor, que nos entendemos com a escritura rosiana. (Sobrinho, 2007: 50)

No plano político, o embate vivido por Riobaldo, perdido entre as suas possibilidades de transformação e a acomodação que lhe permite a continuidade, é ainda o embate vivido pela própria jagunçagem: também eles tinham de se decidir entre “ser filho-pequeno” dos coronéis que eram as bases de sustentação de sua atividade ou enveredar por novos caminhos, tentar o que nunca havia sido feito antes: tinham de se decidir entre *isso* e *isto*. De qualquer modo, todo esse dilema acaba sendo um falso problema, dado que aquela realidade estava fadada a acabar.

A acomodação e a inovação se equilibram num frágil jogo de forças que mantém a existência do universo em que fazia sentido a vingança por Joca Ramiro. De fato, se visto por um ângulo amplo, não faz a menor diferença quem venceria a guerra entre os bandos, quem tinha a razão naquela disputa entre lealdade e traição e quem poderia ou não comandar os remanescentes do grupo original do chefe mítico. Do ponto de vista do Estado, o que interessava era a aniquilação total da jagunçagem. Do ponto de vista do século que se iniciara com a perseguição do jaguncismo – o século, diga-se de passagem, das grandes transformações ideológicas e da derrubada, um por um, dos sistemas de pensamento que forneciam as bases da visão ocidental de mundo – aquela realidade só poderia ser vista como uma reminiscência de algo arcaico que estaria fatalmente destinado a acabar ou a existir como folclore, sem respaldo operacional.

A guerra – “Atirei. Atiravam.” (GSV, 342) – e a dúvida – “Isso não é isto?” (GSV, 342) – se perdem num turbilhão que viria a engolir todos os propósitos e acontecimentos fantásticos daqueles dias. As batalhas vividas, interna e externamente,

se dissolvem, deixam de ter contornos próprios. Elas passam da esfera do real para a do conto, do que é digno de preocupação para o que é apenas digno de curiosidade, se tanto. Sintomática dessa perda de importância é a cena em que Riobaldo, já chefe, chega a uma casa em que nunca se tinha tido notícia das guerras dos jagunços.

- ‘O senhor tem noção de quem Zé Bebelo é?’ – eu indaguei, uma hora, por me confirmar.

- ‘Zé Bebelo? Pode ser, não digo... Mas figuro que, esse nome, nunca ouvi, não, meu senhor...’ – foi o que ele respondeu.

Ao que – isso era um fato possível? Ele não sabia. De Zé Bebelo, nem de Ricardão, nem do Hermógenes, ele não sabia nem a preposição. Mas, então, tudo naquela parte dos Gerais era ilusão de haver e não se saber. O mundo ali tinha de ser de se recomeçar. (GSV, 474)

O espanto que causa a Riobaldo o fato de que ninguém naquele lugar tinha ouvido falar de Zé Bebelo ou dos grandes feitos de Medeiro Vaz não indica que aquela localidade estava apartada da realidade, mas que aquilo que eles haviam vivido é que tinha perdido força diante da imposição e expansão de uma realidade diversa. Se ninguém ali conhecia por que se lutava, por que se cruzava meio país atrás de uma guerra cujo resultado não mudaria em nada a vida naquele mundo, então não tinha importância também o fato de que Riobaldo prevenira a suposta traição de Zé Bebelo nem o de que ele agora ocupava o lugar de chefe num bando antes governado por seus célebres antecessores, pelos quais ele ia fazer “justiça” ou vingança. O que há e não se sabe, como diz Riobaldo, não passa de ilusão.

Em comparação com a realidade que decorre do fato de que algo é visto e escutado, até mesmo as maiores forças da vida íntima (...) vivem uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas, por assim dizer, de modo a se tornarem adequadas à aparição pública. A mais comum dessas transformações ocorre na narração de histórias e, de modo geral, na transposição artística de experiências individuais. (...) A presença

de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos. (Arendt, 1953: 60)

Sem que a história dos jagunços fosse conhecida e contada, sem que outros pudessem ouvir o que havia se passado com Riobaldo, toda a batalha interna enfrentada entre *isto* e *isso* e toda a batalha externa enfrentada entre os dois lados que “atiravam” não tinha importância, e logo não se constituía no que se pode chamar de realidade para ninguém além deles. Os problemas e os dilemas enfrentados perdiam seu lastro no mundo, passando a existir como um conflito local, praticamente privado: eles perdiam seu sentido.

Dáí o terceiro parágrafo da tríade: nonada. Nada, nadinha, uma impossibilidade. “Atirei. Atiravam. / Isso não é isto?” (GSV, 342). Não faz mais diferença. Não tem mais importância. “Nonada” (GSV, 342). A face externa da guerra expressa no primeiro parágrafo e a face interna da batalha expressa pelo segundo dão lugar à negação que as reduz à existência como discurso.

4.3. Riobaldo narrador: o discurso e o riso

É também por intermédio da linguagem que se desenvolve a verdadeira batalha da Fazenda dos Tucanos. As oscilações do caráter de Riobaldo cedem à firmeza com que ele abarca a idéia de tomar o comando graças à suposta traição do chefe, Zé Bebelo, que, por sua vez, é percebida através de indícios lingüísticos. Ou ao que acreditamos ser indícios, já que todo o episódio passa pelo filtro narrativo nem um pouco ingênuo da personagem principal.

O embate psicológico entre Riobaldo e o chefe constrói-se com base em uma disputa discursiva: quando chegam à Fazenda dos Tucanos, Riobaldo tinha Zé Bebelo em alta conta: “A verdade que com Diadorim eu ia, ambos e todos. Além de que Zé Bebelo comandava.” (GSV, 336).

A primeira mostra de que esse comando poderia ser posto em xeque não é dada, como se poderia esperar, por um ato do chefe ou por um fato da guerra. É através da sutileza da entonação de uma frase que o jagunço começa a desmontar a imagem da

autoridade do outro: “(...) ele falou, mais baixo, meio grosso – com o que era uma voz de combinação, não era a voz de autoridade” (GSV, 343).

O enunciado falado, em si, “- Riobaldo, Tatarana, vem cá...” (GSV, 343), não é o mais importante, embora repita a forma dual à qual se referiu: o nome de Riobaldo é dito uma vez, depois se repete o chamado e se acrescenta outro conteúdo: “vem cá”. A utilização do nome duas vezes, mesmo que não seja exatamente o mesmo – como no conceito do eterno retorno – reforça a idéia da tentativa de estabelecimento de uma proximidade sugerida pela descrição da “voz de combinação”. O primeiro é o nome de batismo que o acompanhou durante toda a vida, o segundo é seu apelido como jagunço, e a presença de ambos apela para as várias faces da personagem.

Mas o primeiro indício da traição está presente mais na forma como o chefe o chama que no simples fato de tê-lo chamado. É um indício discursivo, vinculado à *fala*, que aparece dentro de um diálogo no meio dos jagunços. Ele é expresso na esfera da linguagem partilhada por todos os participantes do bando: está vinculado ao grupo de jagunços reunidos na Casa.

O segundo indício vem com a ordem repetida duas vezes: “- Escreve.” (GSV, 344). É uma forma também dual, em que à primeira ordem soma-se a segunda, acompanhada de uma ação.

Esse indício confirma a idéia de combinação ao instituir a *escrita* como forma lingüística daquele momento. Não se pode esquecer que Riobaldo havia sido professor de Zé Bebelo: a linguagem escrita era partilhada por eles, funcionando como um símbolo da história que os unia. História, diga-se de passagem, que depunha contra o chefe, pois era a memória do tempo em que ele se fez em armas para lutar contra os homens que agora comandava.

O laço afetivo iniciado pela “voz de combinação” é reforçado pela referência à relação entre aluno e professor mediada pelos aparatos materiais encontrados na sala. Zé Bebelo maneja muito bem essa passagem através da troca do rifle pelo papel e lápis e do oferecimento da “cadeira, cadeira alta, de pau, com recosto” (GSV, 344). Por meio de arranjos simples, ele transfere o curso da história da ação para a linguagem e subverte a distância hierárquica entre subordinado e chefe pelo compartilhamento dos símbolos de *status* presentes no mobiliário. Nesse trecho, contudo, as marcas discursivas são ainda híbridas, se equilibrando entre a ordem oral dada e seu conteúdo remetendo à escrita.

O terceiro indício é dado pelos próprios bilhetes escritos, encerrados “com fecho formal: Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei! Assinado: *José Rebelo Adro Antunes, cidadão e candidato.*” (GSV, 346).

O percurso em direção à escrita é completado com a utilização de uma linguagem formal e oficial, que a um só tempo exclui os demais jagunços do bando – pois não contém a forma oral que é a linguagem que partilham – e quebra a familiaridade que havia sido criada entre Zé Bebelo e Riobaldo – pois coloca em jogo vinculações externas com o Estado. Agora, o foco não está mais na história partilhada por eles, mas num futuro em que só cabem as denominações oficiais, a História, e que por isso só pode ser ocupado por Zé Bebelo sozinho.

O embate vivido entre o jagunço e seu chefe começa tendo como base marcas lingüísticas e mudanças discursivas. Da entonação – marca oral – passando pela ordem de se trocar o desenrolar físico da guerra pela escritura dos bilhetes – marca híbrida – até chegar à escrita oficial que dá o tom das missivas – marca escrita – o contínuo percorrido leva do que é geral – partilhado pelo bando inteiro – para o particular – partilhado por Zé Bebelo e Riobaldo – e finalmente para o que é público – partilhado entre Zé Bebelo e o poder central.

Cada uma dessas transformações é acompanhada por perguntas que o jagunço faz a si mesmo e ao interlocutor, que, como já dissemos, são estratégias retóricas para confirmar suas próprias suposições,

A ver, o que ele quisesse de mim? (GSV, 343).

Escrever, numa hora daquelas? (GSV, 344).

até chegar à idéia completamente formada e finalmente enunciada: “A em pé, agora formada, eu conseguia a alumiação daquela desconfiança. Assim. Em que maldei, foi: aquilo não seria traição?” (GSV, 346).

As mudanças discursivas que Riobaldo põe na boca e nos atos de Zé Bebelo ganham reflexo em sua própria forma narrativa. Na medida em que a possibilidade de traição é antevista e confirmada e em que acontece a progressiva mudança no caráter ambíguo da personagem, a linguagem de que se utiliza ganha uma roupagem nova, própria do comando, abalizada pela certeza tanto de sua capacidade de pensar o acontecido quanto de dizê-lo “às claras”.

A relação de Riobaldo com seu interlocutor segue o mesmo percurso, com o narrador ganhando segurança sobre sua maneira de contar conforme o que conta é mais favorável a ele. Os recursos narrativos utilizados são variáveis, recorrendo-se a expedientes diferentes de acordo com o que deseja exprimir. Sintomática dessa variação é o diálogo entre o jagunço e o chefe após Riobaldo se dar conta da idéia de traição. É um dos únicos diálogos no livro cujos interlocutores estão claramente enunciados.

Ele disse: - ‘Tenho amigo nenhum, e soldado não tem amigo...’

Eu disse: - ‘Estou ouvindo.’

Ele disse: - ‘Eu tenho é a Lei. E soldado tem é a lei...’

Eu disse: - ‘Então, estão juntos.’ (GSV, 351)

O embate prossegue sempre relatado do mesmo jeito: um disse, o outro disse. É ainda uma forma dual, que relaciona, dessa vez, dois lados opostos e suas ações. A reiterada repetição cria o lapso de tempo entre uma fala e sua resposta, dando conta dos momentos de silêncio que, com outra forma de narrar, não poderiam ter sido percebidos pelo ouvinte. Assim, recria-se, ao contar, a tensão própria do momento vivido. Tensão que é reforçada por outras manifestações não-verbais, embora extremamente discursivas, de que o narrador se utiliza para contar a história:

Ele disse: - ‘Escuta, Riobaldo, Tatarana: você por amigo eu tenho, e te aprecio, porque vislumbrei tua boa marca. Agora, se eu achasse o presumido, com certeza, de que você está desconcordando de minha lealdade, por malícias, ou de que você quer me aconselhar canalhagem separada, velhaca, para vantagem minha e sua... Se eu soubesse disso, certo, olhe...’

Eu disse: - ‘Chefe, morte de homem é uma só...’

Eu tossi.

Ele tossiu. (GSV, 351)

A tosse pontua outro silêncio, representativo do adiamento de uma definição, do tempo propositalmente esticado para garantir a reflexão antes da tomada de decisão.

O jagunço, ao contar sua história, maneja muito bem os recursos discursivos de que dispõe, criando para seu ouvinte sua forma de ver os acontecimentos. Da mesma forma, Guimarães Rosa, como o responsável pela criação da narração de Riobaldo, maneja os elementos da linguagem escrita de forma a dar a ela elementos da linguagem oral sem, contudo, perder as pausas e os silêncios que somente seriam possíveis de serem percebidos ao se ouvir, e não ler, a saga.

Por isso é tão importante a utilização da linguagem dual a que se referiu. Ela é a responsável por forjar essa ilusão de oralidade, criando através da repetição o silêncio. Quando diz tudo o que conta duas vezes, é como se a segunda marca ficasse apagada para deixar entrever uma pausa. A segunda vez que se diz algo não tem mais função informativa, posto que tudo o que ela exprime já fora dito na primeira vez. Isso não quer dizer, no entanto, que ela não tenha significado: é pela anulação da informação contida que o enunciado adquire sua função discursiva, extremamente importante para o desenvolvimento narrativo.

No diálogo entre Riobaldo e Zé Bebelo, a repetição do “ele disse”, “eu disse” cria a tensão dos momentos de silêncio entre a pergunta e a resposta. No início do tiroteio, a repetição das ações duas vezes – “E deram um tiro. Deram um tiro, de rifle, mais longe. (GSV, 340)”. – cria o lapso de tempo entre o que acontece e a consciência do fato para o narrador. Em todos eles, a substituição do que é dito pelo que não se pode escrever, mas que é percebido, é a razão da reiteração tantas vezes presente no episódio da Fazenda dos Tucanos.

Note-se que é exatamente o oposto da forma, também dual, da alusão à canção de Siruiz. Lá, a primeira canção não é repetida para a adição dos novos versos compostos por Riobaldo. Ao contrário, ele apenas faz menção à primeira quando explica seu poema. Com isso, o efeito conseguido é também oposto: ao invés de anular

o significado da primeira para substituí-lo pela indicação da falta e do silêncio, é justamente a falta e o silêncio da primeira canção que resgatam o seu significado.

A linguagem recria o clima da narrativa ao garantir as pausas que não poderiam ser percebidas de outra forma, e estes elementos se destacam pela sua função de marcadores discursivos não-verbais na história.

O mais importante deles no trecho da Fazenda dos Tucanos é, sem dúvida, o riso. Ele aparece ao longo do episódio, sempre vinculado ao movimento das batalhas física e psicológica. Está vinculado à lógica da guerra, e somente aí pode ser entendido pelo leitor/ouvinte ou pelos próprios participantes da narrativa.

Para Nietzsche, o ser dionisíaco deveria ser vivido, porque aquele que brinca, que não se leva a sério, está acima dos demais, embora carregue consigo as sementes da destruição. Rir é demolir o antigo para permitir o surgimento do novo, é desestabilizar estruturas. Só quem tem segurança pode usar o riso como arma. Na maior parte do relato, Riobaldo é sério: ele estava tentando ascender, por isso não consegue brincar com a estrutura vigente: ele se move *dentro* dela, não a está olhando de fora. Mesmo no final da sua vida, é de dentro da estrutura que ele olha e, por isso, o que mais almeja é a *alegria* e a *coragem*, sinais de que já teria conseguido assegurar sua posição e de que já poderia ter uma visão externa, cômica, daquilo.

É por isso também que o riso, no relato da Fazenda dos Tucanos, aparece sempre vinculado à sua trajetória de ultrapassagem de Zé Bebelo, decisão de tomar o comando, surgimento de dúvidas internas e desistência de ser chefe (ao menos temporariamente). A primeira vez em que o riso aparece no trecho é no momento já comentado do início do tiroteio, em que Riobaldo estava num “apatetar” exposto pela linguagem dual a que se referiu. A personagem principal ainda não estava completamente inserida no contexto da guerra, estava numa espécie diversa de realidade: “Atiravam nas construções da casa. Diadorim sacripante se riu, encolheu um ombro só. Para ele olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos.” (GSV, 341).

Olhando do ponto de vista de quem está alheio à batalha, o riso de Diadorim parece improvável, posto que é um marco discursivo apenas coerente pra quem partilha de todo o contexto em que se insere. Contudo, como bem pontua Minois quando fala do riso nos mitos gregos:

Evidentemente, riso e alegria aí são totalmente alheios um ao outro. O corpo é sacudido por convulsões e a face crispada por um ricto de morte. O riso pode, assim, ser a reação fisiológica do títere que toma consciência de seu aniquilamento. (Minois, 2003: 29)

De Riobaldo a única resposta que mereceu foi um olhar longuíssimo, próprio de quem lida com um louco. Com um louco, ou com a face mais instintiva e menos controlada do homem – tão selvagem que se assemelha àquele que Riobaldo vai procurar para finalmente ultrapassar Zé Bebelo e assumir a chefia: o demo.

No início da história, o primeiro caso relatado chamava atenção para essa associação:

Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. (GSV, 23)

A deformidade do bezerro, que o fazia parecer com uma pessoa rindo, é a mesma que se processa em Diadorim quando “sacripante” ri: ele encolhe um só ombro, desfaz a simetria natural da imagem humana e, tal qual o bezerro, se deforma, fica “erroso”, errado.

(...) o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com seu modelo, com sua essência ideal. É esse hiato entre a existência e a essência que provoca o riso, essa defasagem permanente entre o que somos e o que deveríamos ser. O riso brota quando vemos esse buraco intransponível, aberto sobre o nada e quando tomamos consciência dele. É a desforra do diabo, que revela ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco num universo grotesco. (Minois, 2003: 113)

Mais à frente, quando os soldados do governo finalmente chegam à fazenda, é o chefe quem serve de reforço para a idéia da relação do riso com o diabo:

- ‘Aí, está ouvindo, Tatarana, Riobaldo, está ouvindo?’ – ele disse, com um sorriso de tão grandes brilhos, que não era de ruindade nem de bondade. (...) Zé Bebelo trepava em altas serras. Duvidava de nada. Que vencia! Quem vence, é custoso não ficar com cara de demônio. (GSV, 372)

E, um pouco antes:

Ele já estava sem jogo nenhum no corpo, as partes das pernas se esfriavam. Antes quase rindo se acabou; ficou tão de olhos. – ‘O que é que ele vê? Vê a vitória!...’ – Zé Bebelo se cresceu no dizer. (GSV, 371)

Note-se que, em todos esses trechos, se acumulam elementos vinculados ao riso: o demônio, a guerra, a deformidade e a morte. O episódio da Fazenda dos Tucanos é a primeira vez em que Riobaldo toma a decisão que só vai se efetivar após o pacto que o liga definitivamente à figura do demo: assumir a chefia. O riso, manifestação do diabo, é usado para marcar o embate entre o jagunço e o chefe: os risos de um e de outro indicam a guerra entre ambos, as vitórias passageiras que conseguem sobre o outro e a sempre constante ameaça da morte.

O riso de Riobaldo e o de Zé Bebelo seguem a lógica da batalha psicológica que travaram e indicam muito bem as oscilações de poder que se verificaram com o desenrolar dos acontecimentos:

Se riu, qual. Riu? Eu sendo água, me bebei; eu sendo capim, me pisou; e me ressoprou, eu sendo cinza. Ah, não! Então, eu estava ali, em a-cú acôo de acuado?(GSV, 349)

Ah, e feio ri; porque estava com vontade. Aí pensei que ele fosse logo querer o a gente se matar. A sorte do dia, eu cotucava. (GSV, 351)

Zé Bebelo me ouviu, inteiramente. As surpresas. Ele expôs uma desconfiança perturbada. Esticou o beijo. Bateu três vezes com a cabeça. Ele não tinha medo? Tinha as inquietações. Sei disso, soube, logo. Assim eu tinha acertado. Zé Bebelo então se riu, modo generoso. (GSV, 367)

O riso pode ser um indicativo da subjugação do outro, da tentativa de mascarar as más intenções ou da consciência da inferioridade, mas de qualquer maneira é sempre um marcador discursivo não-verbal relevante, porque revela o que as palavras não poderiam expressar naquele momento. Ele é um índice do movimento espelhado da narrativa, indicando a oscilação da firmeza de caráter do narrador de acordo com a alteração do julgamento que faz do chefe:

E eu ri, ah, riso de escárneo, direitinho; ri, pra me constar, assim, que de homem ou de chefe nenhum eu não tinha medo. (GSV, 351)

Outros receios eu concebendo. O prazo que ali assim íamos ter de tolerar, no carregado da guerra. (...) Agora, de Zé Bebelo eu risse. (GSV, 368)

A tanto, cri, acreditado. Sabia que Zé Bebelo era muito capaz. Só não ri. (GSV, 372)

Riobaldo só ousa rir de Zé Bebelo quando este parece ultrapassado, quando está sob a mira crítica do jagunço. Somente quando a posição de chefia está ameaçada é que o comandante vira alvo de escárnio: deslocado da lógica local, ele pode virar uma personagem cômica. Nesse sentido, o riso aparece, nas palavras de Minois, como agressão e triunfo: “O riso é malevolente, ele afirma o triunfo sobre o inimigo. (...) O riso humilha e provoca. É uma arma duvidosa que se encontra em todas as situações de conflito.” (Minois, 2003: 43).

Joca Ramiro, Diadorim, Medeiro Vaz e Otacília são sempre vistos de maneira séria, porque representam a ordem dentro da qual Riobaldo ascendia. Já Zé Bebelo se equilibra numa corda bamba: ele é uma figura híbrida, que não se encaixa nos padrões da realidade sertaneja. Quando está inserido na lógica jagunça, é respeitado; quando se afasta dela, pode ser objeto de riso. O mesmo ocorre nos grandes épicos gregos:

O que chama a atenção na *Ilíada* e na *Odisséia*, e que numerosos outros relatos confirmam, é o uso antes de tudo social, coletivo do riso e seu duplo papel de exclusão-coesão. O grupo reforça sua solidariedade pelo riso e manifesta sua rejeição do elemento estranho por esse mesmo riso. (Minois, 2003: 43)

O mesmo acontece com outras personagens desajustadas naquela realidade, como o alemão Vupes e os catrumanos. O diferente é cômico, e isso era grande fonte de aflição para Riobaldo. Afinal, a intenção dele era a de se mover dentro do sistema jagunço, apesar de estar contestando os preceitos desse mesmo sistema ao tomar a chefia sem ser um coronel de posses. Ele quer ser diferente, é certo, mas sem dar margem para o cômico: ele espera ser diverso sem ser ridículo.

Antes, no caso da linguagem dual, eram as palavras da narrativa que indicavam para o interlocutor/ouvinte/leitor uma informação não-verbal relevante. Agora, é uma marca discursiva não-verbal que indica para os próprios participantes da história a existência de informações que não podiam ser verbalizadas naquele contexto.

Justamente por isso, o significado do riso está firmemente vinculado à participação ativa nos episódios, ao compartilhamento de uma mesma realidade vivida e narrada. Quando se refere ao riso de guerra de Diadorim ou ao dos demais companheiros em batalha, a manifestação parece um despropósito, uma afronta vã ao destino, um ato de quem não tem consciência da gravidade da situação. Contudo, quando o próprio Riobaldo ri, ele o faz para mostrar que sabe com o que está lidando, que conhece a transgressão que se permite, que tem o direito de afrontar o destino – “A sorte do dia, eu cotucava.” (GSV, 351). É preciso fazer parte do que acontece para entendê-lo.

Nesse contexto, pode-se compreender melhor a identificação de Riobaldo com outros elementos do episódio: a Casa, que reverbera as expressões de sua alma, e os cavalos, sacrificados exalando o seu discurso. Eles são parte do jagunço, logo são narrados como reflexos do que ocorre no seu psiquismo e, o que interessa para o presente capítulo, como manifestações narrativas profundamente vinculadas à personagem.

Durante a matança dos cavalos, discurso do narrador se torna pleno de angústia. As frases se tornam maiores, porém mais entrecortadas: é como se ele contasse com a respiração acelerada, descompassada, impregnado do terror do momento.

Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo fogo! (GSV, 355)

Para Riobaldo, os animais agonizantes são sinais do *despoder* do homem frente à morte – a *escuridão* da cantiga, o *que eu não entendo* – trazendo consigo não apenas o sofrimento incontrolável, mas principalmente uma fraqueza da *coragem*.

A mesma *coragem* que o permite rir de Zé Bebelo e almejar a chefia é o que não consegue se sobrepor ao *redemunho* da existência, incapaz de ficar aprisionada em qualquer *curralão*. Tentar controlar a vida é o mesmo que deixar os cavalos à mercê do inimigo: manipular o destino é decretar a morte. Riobaldo ainda não pode lidar com a

falta de controle, com o *despoder*. A matança dos cavalos surge, assim, como um aviso do que acontece quando se tenta manipular e controlar a vida: é o “destapar do demônio” (GSV, 355).

O demo é a metáfora da oposição à *obrigação* dos versos da cantiga, é o que pode acontecer quando se deixa de ser “filho-pequeno de estranhos”. É como se a profecia da canção se cumprisse: ele finalmente comprou o “fim do mundo no meio do Chapadão”, mas para isso teve que arcar com o peso da *solidão*.

E quando a gente ouve uma porção de animais se ser, em grande martírio, a menção na idéia é a de que **o mundo pode se acabar**. (...) **Ficamos naquelas solidões**. (GSV, 357, grifos meus)

A matança dos cavalos, por isso, tem importância fundamental nos modos narrativos do episódio da Fazenda dos Tucanos. Este é o ponto em que aparecem as primeiras dúvidas do narrador e em que sua certeza de tomada do comando é abalada, o que vai se refletir posteriormente numa mudança do seu discurso. A partir daqui, sua fala se torna cada vez menos segura, o que vai se intensificar com a convivência que os jagunços são obrigados a ter com a morte ao longo da batalha. Quando a morte se impõe como única realidade, patente no ar que respiram, nos animais com que convivem (os cavalos mortos, as moscas e os urubus), nos alimentos que consomem e na imaginação dos que sobreviveram, a *coragem* de enfrentar o inesperado é desconstruída juntamente com a segurança de sua fala. Os propósitos são dissolvidos numa enxurrada de pensamentos que sobrevêm aos perigos da guerra e ao reconhecimento de Zé Bebelo como única possibilidade de salvação naquele momento. A insegurança face às suas possibilidades de comandar termina por se refletir numa insegurança no trato com o interlocutor: “O senhor me organiza?” (GSV, 381).

No entanto, ainda que não tenha a certeza de estar contando tudo às claras, ele não perde o poder de manipular seu próprio discurso. Ele sabe que, mesmo que pareça estar confuso, alcançou a liberdade narrativa. Se na narração da cantiga ele afirma que não sabia ao certo o que ela queria dizer, no desenrolar desse episódio Riobaldo entende que a faculdade de narrar não exige precisão, mas controle.

É um controle difícil, trabalhado e conquistado aos poucos, mas é um controle que consegue vencer as barreiras da escuridão pela imposição de uma vontade. No meio do trecho analisado, há um longo parágrafo que diz muito bem a idéia exposta:

Mas conto menos do que foi: a meio, por em dobro não contar. Assim seja que o senhor uma idéia se faça. Altas misérias nossas. Mesmo eu – que, o senhor já viu, reviro retentiva com espelho cem-dobro de lumes, e tudo, graúdo e miúdo, guardo – mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerreantes dentro da Casa dos Tucanos, pelas balas dos capangas do Hermógenes, por causa. Vá de retro! – nanje os dias e as noites não recordo. Digo os seis, e acho que minto; se der por os cinco ou quatro, não minto mais? Só foi um tempo. Só que alargou demora de anos – às vezes achei; ou às vezes também, por diverso sentir, acho que se perpassou, no zúo de um minuto mito: briga de beija-flor. Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso. Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores da beirada mal nem vejo... Quem me entende? O que eu queira. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é furiável? Não. Esse obedece igual – e é o que é. Isto, já aprendi. A bobéia? Pois, de mim, isto o que é, o senhor saiba – é lavar ouro. Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade? (GSV, 359)

Riobaldo demonstra que conquistou o sentido de autoria, mesmo que à época ainda achasse que não poderia ser compreendido pelos demais colegas e visse isso como um entrave ao comando. Ao recontar a história, ao tirá-la do emaranhado dos acontecimentos, ele ultrapassa a mera progressão dos fatos para se mostrar com o poder de alterar seu discurso. Notória é a capacidade de controlar o tempo: a distinção entre a “demora de anos” e o “zúo de um minuto mito” não é apenas um recurso destinado a dar conta do tempo psicológico do acontecido. É uma afirmação de autoridade sobre sua história. Afinal, “os fatos passados obedecem à gente”.

Se pensarmos no próprio episódio narrado, também nos deparamos com a consciência da autoria sobrepujando os medos do momento. Ainda que a presença da morte o fizesse buscar posteriormente a certeza no pacto, a superação do “que não se

conhece” é conseguida na própria Casa, ao menos no nível do discurso. É na Casa que ele toma consciência, pela primeira vez, de que queria e podia comandar o bando de jagunços, e é na Casa em que pela primeira vez ele percebe de que podia também comandar plenamente o fluxo e a forma de sua história. Aqui ele se impõe frente ao interlocutor, não deixa que ele o contradiga e se afirma como único responsável por decidir o curso do contado.

O senhor acha que menos acho? Mais digo. Mais fiz. (GSV, 350)

Quem me entende? O que eu queira. (GSV, 359)

A bobéia? Pois, de mim, isto o que é, o senhor saiba – é lavar ouro. Então, onde é que está a lâmpada de Deus, a lisa e real verdade? (GSV, 359)

O movimento da narrativa é espelhado: uma mudança na história está sempre acompanhada pela mudança psicológica da personagem principal, e essa mudança se reflete nas próprias formas de narrar. A maneira como Riobaldo conta é também a maneira como se sente em relação ao acontecido, mas, mais do que isso, é uma maneira própria de quem muito bem sabe manejar seu discurso para levar o interlocutor/ leitor pelos caminhos “que ele queira”.

Vencer a guerra interna ou externa é relevante apenas como mito, como estória, como a narração que Riobaldo faz a seus interlocutores. Por isso a história é recontada tantas vezes – para Zé Bebelo, para o compadre Quelemém e para o visitante da cidade –: é ficando no imaginário como discurso que os acontecimentos se perpetuam.

É justamente perdendo seu *status* de realidade – daquilo que tem um tempo e um espaço definidos – e passando a existir apenas como história que tudo o que é contado ganha perenidade. O discurso transforma o local – as guerras e disputas de poder dos bandos – e individual – as constantes idas e vindas de Riobaldo – em universal. A

narração faz do que só é relevante para poucos um espelho das aspirações, realizações e atitudes humanas. E assim a impossibilidade do terceiro parágrafo da tríade – “Nonada.” – e a solidão do criador lembrada pelas rimas da cantiga dão aos fatos acontecidos e ao seu narrador abrangência e perenidade: a linguagem vence o esquecimento.

Conclusão

O estudo de *Grande sertão: veredas* na perspectiva da Teoria Ator-Rede pressupõe o entendimento de dois conceitos. O primeiro é o da rede como uma heterogeneidade em constante fluxo, em que seus múltiplos elementos constituintes se refazem e re-significam ao estabelecerem relações entre si. O segundo é o dos pontos de articulação entre os elementos da rede como nós semânticos, a partir dos quais o fluxo de informações e re-formações é dinamizado.

Entendo o *Grande sertão: veredas* como uma rede e o episódio da Fazenda dos Tucanos como um nó semântico dessa rede. Assim, esse episódio contém elementos significativos importantes para o aprofundamento da compreensão do livro, já que é um dos pontos pelos quais circula o fluxo interpretativo.

Para clarificar tal idéia, foi feita, do segundo ao quarto capítulo, uma interpretação dos elementos constituintes do episódio mais importantes no trabalho de descobrir suas vinculações e sua interdependência com o restante do livro. Dessa forma, foram vistos, ao longo desses três capítulos, diferentes aspectos da narrativa que se complementam para dar o melhor entendimento das feições narrativa e literária do texto de Rosa.

O segundo capítulo trata dos lugares que caracterizam a Fazenda dos Tucanos e suas dependências, de modo a demonstrar a relevância discursiva dos espaços da narrativa. A caracterização física da batalha que ali se desenvolve é a caracterização de um estado ou de uma ordem de coisas em transformação, pois a organização formal do cenário denuncia as relações históricas, sociais e narrativas subjacentes aos acontecimentos. Na análise literária do episódio, pode-se dizer que os lugares atuam como marcos referenciais que materializam os pressupostos exteriores – como o momento histórico em que a estória narrada se insere – e interiores – como a configuração dos grupos da narrativa – do livro. A análise dos espaços da batalha revelou que:

1. A localização da Fazenda, seu entorno, remonta aos personagens e grupos mais importantes do texto;
2. A organização da Fazenda retrata os grupos e fatos históricos constituintes da realidade brasileira presentes no livro;

3. A Casa personifica a própria personagem central, Riobaldo, seu passado, presente e antevisão de futuro;
4. O escritório exprime os jogos de poder que acontecem no episódio e caracteriza o chefe Zé Bebelo;
5. A organização das tropas da batalha na Fazenda reinterpreta a configuração dos três grandes grupos guerreantes do livro: as forças do Governo, os “Judas” e os seguidores de Joca Ramiro;
6. O curral e o quarto dos mortos refletem a onipresença da morte na vida jagunça;
7. Todos os elementos materializados no espaço do episódio estão vinculados à constante transformação, estão marcados pela representação da mudança.

O terceiro capítulo trata das transformações por que passa a própria personagem principal, Riobaldo. O percurso que experimenta o jagunço no episódio pode ser entendido como uma síntese do problema existencial narrado em todo o livro, já que a decisão entre assumir ou não o comando comporta também uma espécie de ritual de passagem em que estão representadas as possibilidades do indivíduo frente às imposições sociais, a oscilação entre a inteireza e a dúvida, o significado da coragem e da traição. A análise do homem-personagem da narrativa revelou que:

1. O episódio da Fazenda dos Tucanos marca o nascimento psíquico de Riobaldo;
2. A transformação interna do narrador está ligada à experimentação do sentimento de unidade, em oposição à necessidade de pertencimento;
3. A vontade-de-potência experimentada na unidade se traduz em ação política através do discurso;
4. A tomada de comando se processa tendo como justificativa a “salvação” do sistema jagunço;
5. O pacto representa a recorrência ao sobrenatural, medida constantemente utilizada por Riobaldo como justificativa para seus atos e como possibilidade de controle do desconhecido;
6. A mudança interna de Riobaldo se apóia na destruição da imagem de Zé Bebelo, ou, numa leitura mais ampla, numa contestação dos símbolos do comando;
7. O episódio da Fazenda dos Tucanos significa, na ordem dos acontecimentos do livro, um importante momento de transformação do narrador.

O quarto capítulo trata da narração propriamente dita e da maneira como o texto de Guimarães, na voz de Riobaldo, se modifica para poder se ajustar às diferentes necessidades dos acontecimentos. Além disso, foram vistas as vinculações da forma do texto com os sentimentos da personagem principal, bem como os recursos narrativos empregados no trecho selecionado (que podem ser encontrados em todo o restante do livro). A análise da narração do episódio da Fazenda dos Tucanos revelou que:

1. Os poemas do livro comportam significados de grande relevância narrativa;
2. A emergência de Riobaldo como autor o vincula ao exercício do poder, seja sobre outros ou sobre si mesmo;
3. O narrador se vale dos recursos discursivos de que dispõe para manipular o interlocutor;
4. A narração, com o uso de recursos como a forma dual, dá o movimento dos acontecimentos da batalha e seu tempo;
5. O riso aparece como índice discursivo importante, associado ora ao demoníaco, ora aos jogos de poder subjacentes ao texto;
6. O próprio ato de narrar transpõe os acontecimentos da esfera do real para a do ficcional, mas, concomitantemente, dá-lhes permanência;
7. As formas de narrar presentes no episódio da Fazenda dos Tucanos prestam-se a marcar e evidenciar um movimento de mudança.

Em todos os capítulos, pôde-se observar a onipresença da mudança e da transformação. O episódio da Fazenda dos Tucanos é um episódio de profundos rearranjos do livro. Nesse sentido, ele se apresenta, em todos os seus diferentes planos em articulação, como uma representação da mudança.

Extrapolando os limites do episódio, a própria narrativa de *Grande sertão: veredas* tem como foco a transformação. As idéias de percurso e de autobiografia oralmente contada reforçam a assertiva, materializada nos dois conceitos mais relevantes para o narrador, ao lado da alegria: o amor e a coragem. Ambos trazem a idéia de mudança: o primeiro por desestabilizar a familiaridade do homem consigo mesmo, levando-o a relacionar-se com os demais e, assim, a expor-se; a segunda por exigir um profundo conhecimento de si e uma consciência do perigo que se deve enfrentar. Afinal, sem conhecimento não há coragem, mas incoseqüência.

Se o episódio da Fazenda dos Tucanos é uma representação da mudança e o livro *Grande sertão: veredas* tem como mote a mudança, pode-se inferir a profunda correlação que existe entre o trecho e a obra como um todo. Durante a análise do espaço, do homem-personagem e da narração dos acontecimentos passados na Fazenda, saltam aos olhos os outros elementos que confirmam a sua vinculação com o restante do texto roseano.

Além disso, se entendermos o *Grande sertão: veredas* como uma rede de significações literárias cujos elementos constituintes se re-significam e se refazem uns aos outros através de fluxos de re-formação que passam por nós semânticos, poderemos dizer que o episódio da Fazenda dos Tucanos é um nó semântico privilegiado com uma enorme teia de ligações.

Na Fazenda dos Tucanos encontram-se todas as grandes forças políticas e militares da narrativa; as duas principais figuras de poder híbridas do livro, Riobaldo e Zé Bebelo; o dilema interior que acompanha Riobaldo por toda a narrativa; os jogos de poder que dão a dinâmica dos grupos do sertão; as representações históricas e ficcionais plasmadas nos lugares; e os principais recursos narrativos empregados pelo autor. Ali está, portanto, representado todo o *Grande sertão: veredas*. E, por isso, a conclusão do trabalho revela que o episódio da Fazenda dos Tucanos atua como um microcosmo de todo o livro.

Retomando a citação que serve de epígrafe a esta dissertação, pode-se dizer que os acontecimentos da Fazenda dos Tucanos representam a única constante da narrativa, que é, paradoxalmente, a mudança. Acostumar-se à mudança – “ali o acostumar os olhos com o outro mudar” (GSV, 386) –, aceitar os riscos intrínsecos à vida e à narrativa, é alcançar a paz e a liberdade. É estar em claro, em contato com a parte divina do sobrenatural que vive dentro do homem.

Mas era só o tremer daquela paz em proporção. (...) A vez nossa chegada, ali o acostumar os olhos com o outro mudar. (...) Semoveu-se.

Livrados! (...) Aí, aclarava – era o fornido crescente, o azeite da lua. Andávamos. Saiba o senhor, pois saiba: no meio daquele luar, me lembrei de Nossa Senhora. (GSV, 386)

Referências bibliográficas

- ACIOLI, Sônia. Redes sociais e teorias sociais: revendo os fundamentos do conceito. Londrina: Inf. Inf., vol. 12, n° especial, 2007.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana* [1958]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BOLLE, Willi. O sistema jagunço. Em: Madeira & Veloso (org). *Descobertas do Brasil: narrativas e imagens*. Brasília: Editora UnB, 2005.
- BRASSIANI, Itacir. “O diabo não há! Existe é homem humano!”: apontamentos sobre o demônio em Grande sertão: veredas. Revista do Instituto Teológico Franciscano. Consultado em <http://www.itf.org.br/index.php?pg=conteudo&revistaid=4%3E.&fasciculoid=7&sumarioid=43>, no dia 20 de junho de 2008, às 16h.
- CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges & Guimarães*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CÂNDIDO, Antônio. O homem dos avessos. Em: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- CORPAS, Daniele. Grande sertão e universo urbano. Rio de Janeiro: Revista Garrafa, n° 10, 2006.
- _____. *O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado – UFRJ, 2006.
- DELEUZE & GUATARRI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- GALVÃO, Walnice. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GONÇALVES, Adelto. Grande sertão: Brasil. Lisboa: Metacrítica. Consultado em <http://metacritica.ulusofona.pt/Grande%20Sert%C3%A3o%20%20Brasil.pdf>, no dia 22 de julho de 2008, às 17h20.
- HAZIN, Elizabeth. A terceira travessia (uma leitura de Grande sertão: veredas). (Pré) Publications, n° 144, 1994.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

- LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Unesp, 2000.
- _____. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- _____. *The promises of constructivism*. 2002. Consultado em <http://www.ensmp.fr/~latour/articles/article/087.html>, no dia 23 de setembro de 2003, às 18h30.
- MELLO, C. *O espaço da escrita oralizada em Guimarães Rosa*. Consultado em <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/encontro/CL%C9A%20CORR%CAA%20DE%20MELLO.doc>, no dia 25 de abril de 2008, às 16h24.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.
- MONTEIRO, Carlos. *O espaço iluminado no tempo volteador*. Em: São Paulo: Estudos Avançados, Ano 20, n° 58, 2006.
- MORAES, Márcia. *Subjetividade, cognição e redes sociotécnicas*. Em: Niterói: Série Documenta Eicos, Ano X, n° 16, 2005.
- MOURA, Clóvis. *Sociologia da Guerra Política de Canudos*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2000.
- NATAL, Augusto. *A noite como linguagem na ficção de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos. Consultado em <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/10.htm>, no dia 2 de julho de 2007, às 12h.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- _____. *Fragmentos do Espólio*. Brasília: Editora UnB, 2004.
- OLIVEIRA, José Quintão. *Sete-de-ouros e o bestiário roseano – a animália em Sagarana, de João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: dissertação de Mestrado – UFMG, 2008.
- PIRES, Isabel. *Guimarães Rosa*. Consultado em http://odragaodesaojorge.blogspot.com/2006_03_01_archive.html, no dia 28 de junho de 2007, às 13h30.
- POCHMANN, Márcio. *Sobre a condição de agregado social no Brasil: algumas considerações*. Curitiba: Revista Paranaense de Desenvolvimento, n° 105, 2003.
- PORTUGAL, Sílvia. *Contributos para uma discussão do conceito de rede na teoria sociológica*. Coimbra: 2007. Consultado em http://www.jornaldomauss.org/extra/2007_10_04_16_22_43_silviaportugal.pdf, dia 30 de maio de 2008, às 13h.

- RIOS, Perón. Grande sertão: sinuosa travessia. Consultado em <http://www.revistacrispim.com.br/textos/ensaio.doc>, no dia 28 de junho de 2007, às 13h30.
- RIBEIRO, João. *História do Brasil*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Unesp, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas* [1956]. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SERRA, Tania. A travessia de “Riobaldo Rosa”, no Grande sertão: veredas, como um processo de individuação. Aletheia, n 24, Canoas, dezembro de 2006.
- SOBRINHO, João. *Imagens da água no romance Grande sertão:veredas, de João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: dissertação de mestrado – UFMG, 2003.
- _____. *A embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche*. Belo Horizonte: Tese de Doutorado em Literatura Brasileira – UFMG, 2007.
- _____. Devir líquido e crise metafísica no texto rosiano. Brasília: Revista Cerrados, 2008. Consultado em <http://www.andrelg.pro.br/cerrados/index.php/cerrados/article/viewFile/46/44>, no dia 21.07.2008 às 16h.
- TOLLENDAL, Eduardo. Sobre a alegoria e a dúvida: breve leitura de Grande sertão: veredas. Uberlândia: Revista Trama, vol. 2, n° 3, 2006.
- UEFS, s/d. Consultado em http://www.uefs.br/da_his/cansaga.htm, no dia 28.07.2007, às 15h30.
- UTEZA, Francis. Grande Sertão Oriental Ocidental. Em: França: ETILAL, Université Paul-Valéry Montpellier. Consultado em <http://recherche.univ-montp3.fr/mambo/etilal/002.pdf>, no dia 28.06.2007, às 13h40.