

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 7 / ANO 5 / 1992

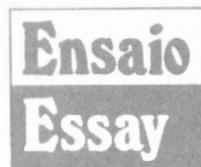


MERCADO  ABERTO



ISSN 0103-751 X
Copyright © 1992 by **Brasil/Brazil**





GRANDE SERTÃO: VEREDAS
– O CAOS ORDENADO
À memória dos 25 anos da morte do autor

Kathrin Holzermayr Rosenfield
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Like Joyce's *Ulysses*, J.G. Rosa's *Grande Sertão: Veredas* (The Devil to Pay in the Backlands) transforms an apparently local and commonplace setting into a labyrinth of heterogeneous languages. The present article is a systematic reading of Rosa's particular elaboration of a decisive problem in western rational culture – of the question how to articulate ancient mythical languages with conceptual (philosophical and theological) thinking. The seemingly “dialectal”, “regional” and “primitive” distortions of lexical, grammatical and syntactical structures are here interpreted as the formal reality of an oblique poetical interrogation which undercuts basic concepts of western tradition, like “human nature”, “being” or “teleology”.

*Grande sertão: veredas*¹ é considerado até hoje, 25 anos após a morte do autor, como um romance desconcertante e difícil. Ele não atingiu nem o grande público brasileiro nem a crítica literária internacional – as traduções para o alemão, o inglês e o francês não tiveram, infelizmente, maior ressonância. A musicalidade insólita do português sertanejo é, sem dúvida, uma das causas para a dificuldade de acesso aos encantos desta obra-prima que mereceria fama equivalente a textos como o *Ulysses* ou o *Finnegans Wake* de Joyce, *O homem sem qualidades* de Musil ou *Em busca do tempo perdido* de Proust.

Se a posição marginal da língua portuguesa e do Brasil no tabuleiro mundial explicam algo da recepção sem entusiasmo que a crítica internacional reservou a este autor e a sua obra, o número relativamente pequeno de estudos analíticos e teóricos dedicados à exploração dos enigmas e das obscuridades deste romance contribuiu para manter e aumentar a distância entre o texto e o público.

Como na crítica joyceana, os textos de Guimarães Rosa exigem igualmente um estudo sistemático que mostre a reescrita poética da articulação – tão decisiva para o pensamento racional do Ocidente – entre as antigas linguagens míticas e os discursos conceituais filosóficos ou teológicos. Ora, é precisamente o virtuosismo e a originalidade desta articulação que coloca *Grande sertão: veredas* a um nível propriamente universal. Mostraremos assim, no percurso deste artigo, alguns dos “ardis poéticos” que fazem com que a inovação formal do romance reverta-se em interrogação dos conceitos fundamentais do nosso pensamento.²

A subdivisão em sete seqüências

A nenhum leitor atento escapará a divisão que “corta” o romance em duas metades iguais. A inicial parece, à primeira

vista, “caótica” – espelho do jorrar “desordenado” de idéias, imagens e associações; a segunda, ao contrário, dá a impressão de uma volta à ordem cronológica do relato.

Ora, esta primeira descrição contém apenas uma meia-verdade. A abertura do romance aparece, de fato, caótica (pelo menos até a página 86), mas da página 86 à 234 a narração mantém um equilíbrio razoável entre a progressão cronológica e as divagações-digressões reflexivas do narrador. Além disto, constata-se, tanto na primeira como na segunda metade, uma subdivisão em três partes quantitativamente iguais (cerca de 70 a 80 páginas cada uma). Esta divisão, que se justifica a partir de critérios formais (prevalência de temas, de tempos verbais, de formulações afirmativas ou interrogativas), resulta em um quadro extremamente “ordenado”: o romance aparece como uma totalidade ritmada de sete subunidades. Cada uma destas unidades ou seqüências aponta para a subsequente, que elabora uma pergunta ou um problema implícito e secreto da anterior. Apesar da progressão, o texto remete o leitor a um procedimento *regressivo* – a releitura do texto aparentemente já conhecido e a redescoberta de novas faces além da mera história: a “matéria vertente” dos signos poéticos.

A astuciosa ordenação formal aparece assim como a expressão concreta e real de um dos principais temas do romance – as tendências místicas e as aspirações metafísicas do narrador. O número sete é, com efeito, o número paradigmático do percurso místico e alquímico. Este percurso conduz, em sete etapas, do *nigredo* como início da obra (prisão na matéria obscura) até a obra perfeita e a luminosidade da matéria sublimada.³ Ao mesmo tempo, a viagem mística para além da matéria revela-se, ao final, como viagem para dentro da matéria, ou seja, como descoberta da espiritualidade da própria matéria. De maneira análoga, a travessia de Riobaldo, que visava, aparentemente, ir além das confusões do sertão e da obscuridade do narrar (do “sertão” da linguagem), leva a uma permanente volta às veredas intermináveis de um sertão sem fim e sem saída.

A “ignorância” do narrador e a busca de um princípio ordenador

A fala sertaneja do narrador “ignorante” explora os dois lados da “ignorância”: a do real não-saber como desamparo espiritual e a da negação do saber enquanto não-querer-saber ou

refutação do saber dogmático e sistematizado. Segundo um dos maiores conhecedores das correntes místicas do Ocidente e do Oriente Médio – Gershom Scholem⁴ –, a negatividade deliberada é um traço marcante da atitude mística frente a doutrinas sistematizadas em edifícios conceituais hiperabstratos. Nela manifesta-se o refluxo maciço das figuras concretas e palpáveis das antigas mitologias que os sistemas monoteístas e filosóficos visam a eliminar. As divagações riobaldianas situam-se, portanto, em um ponto de encontro crucial para o Ocidente – na “encruzilhada”, necessariamente demoníaca e pactária, de dois universos mentais heterogêneos: o pensamento concreto e mítico de um lado, a reflexão abstrata e filosófico-teológica, de outro.

Estes imaginários, que definem de maneira radicalmente distinta as relações entre noções básicas como Bem e Mal, Vida e Morte, Ordem e Desordem, abrem um campo de tensão que exploraremos aqui, rastreando as progressões e regressões entre a primeira e a sétima etapa do romance.

“Qual é o princípio que ordena o universo?”

(primeira seqüência, p. 9-86)

O primeiro confronto das premissas da doutrina cristã com os pressupostos da religião popular explode desde a abertura do romance. A primeira apóia-se em conceitos fundamentais como o *amor* divino, a *paixão* do Cristo, a *redenção* e o *Jutzo Final*, cuja abstração não está ao abrigo de paradoxos e contradições. Como a onipotência divina deixa subsistir o mal e o sofrimento da criação? Como a “paixão” cristica, isto é, o amor encarnado do Deus-Pai, pode dar lugar à proliferação do ódio? São estas as contradições insolúveis que suscitam as “explicações” pouco ortodoxas da religião popular – sempre latentemente herética e aberta ao retorno de estruturas míticas e de figurações palpáveis do inominável, do mistério.

O inquietante “verter”

Riobaldo debate-se com problemas de delimitação que servirão como porta de entrada para sua travessia “mística”, semelhante, muitas vezes, a uma aguda “Crítica”. A fala abre, significativamente, com uma negação que permanece a “marca registrada” da tentativa de circunscrição do sentido de sons e de palavras

(tiro), de realidades geográficas (sertão), de sentimentos (medo e coragem) e de entidades metafísicas (Deus e demônio). Tudo parece deslizar em todas as direções, assumindo, com a nova forma, um novo sentido. Nada é fixo e unívoco como o dogma do Deus eterno. Diante do “verter” inquietante das coisas, dos valores, dos nomes e dos sentimentos, o narrador procura refúgio na sabedoria popular, no cristianismo híbrido do “compadre Quelemém”. A “doutrina” do compadre procura o impossível: explicar os mistérios – enredando-se assim em contradições que não escapam ao olhar agudo de Riobaldo.

Do ponto de vista formal, pode-se dizer que a “desordem” das primeiras 80 páginas encena concretamente – literalmente – os hiatos, as contradições e as descontinuidades do pensar que se encontra diante dos seus próprios limites. Os paradoxos da razão, que se dá suas regras mas fracassa diante de suas torções perversas, serão desenvolvidos (de novo cenicamente) na série de onze causos que pontuam a narração caótica da primeira seqüência.

Os causos e a destruição da promessa de redenção

Nas primeiras oitenta páginas, os causos se encaixam harmoniosamente no fluxo de associações, de forma que não se percebe uma posição muito marcada entre as divagações do narrador e a lógica narrativa tradicional que o Ocidente herdou da exegese bíblica, pois esta se esforça por enquadrar toda aventura individual nos moldes da paixão de Cristo e da história da salvação.⁵ A tensão entre os dois modos de relato permanece, no entanto, inegável. Nos causos, a organização coesa do tempo e do espaço enquanto coordenadas de um percurso exemplar do protagonista contrasta com o “caos” das associações subjetivas.

O primeiro da série, o caso do Aleixo, segue o modelo da lenda cristã, da “vida de Santo”, o qual narra fundamentalmente a promessa da redenção, mostrando que até o pior criminoso pode ser resgatado pela graça divina que opera, secretamente, no sofrimento humano. O cruel Aleixo, que mata sem motivo e sem remorso, sofre, mais tarde, um duro golpe – a doença e a decorrente cegueira dos seus filhos. Neste sofrimento, ele reconhece o castigo divino não como algo meramente negativo, porém como graça que o faz descobrir o amor do próximo e a misericórdia – ou seja, a “Boa Nova” do Cristianismo: a salvação *espiritual* e a vida eterna.

O segundo caso, entretanto, inverte a história da ascensão do homem mau. Pedro Pindó e sua mulher são pessoas bondosas que, sem merecê-lo, têm um filho ruim, cujo sadismo assusta as redondezas. Pais conscienciosos, eles tentam corrigir a maldade impondo ao filho castigos (o sofrimento salutar). Contudo, por alguma razão incompreensível e propriamente demoníaca, os castigos não melhoram o caráter do menino Valtei, mas corrompem o dos pais. Estes começam a gostar de infligir dor, tornando-se sádicos que não recuam diante da morte iminente do próprio filho.

A mensagem profundamente deprimente deste caso vai no sentido contrário ao da intenção didática e moralizadora das narrativas tradicionais. Ela é a expressão direta da desconfiança de uma mente sem ilusões que encara os horrores da vida e que não abafa suas dúvidas quanto à existência de uma instância (Deus ou Ordem universal) que garanta a coexistência pacífica entre os homens. A mesma dúvida percorre o relato associativo, os fragmentos de conversas com o compadre Quelemém, o homem piedoso cuja fé Riobaldo inveja, mas cujas respostas e explicações não o satisfazem duradouramente.

O alvo da seqüência completa dos casos: a ameaça da bestialidade

Os casos seguintes (com a única exceção da história de Joé Cazuzo, salvo pelo milagre da Virgem) fazem desfilar diante dos olhos do leitor a brutalidade bestial do sertão (Firmiano e Jazevedão), onde todos os gestos de misericórdia e de amor desinteressado são suprimidos. As curas milagrosas da moça ascética (relato que evoca os milagres do Cristo e a ação benéfica do seu amor) são interrompidas por um delegado cego em relação aos signos da transcendência, e cuja única resposta aos males ilimitados do sertão é a violência sem limites.

O próximo caso deixa aflorar um novo aspecto da monstruosidade em sua relação com a falta de limites. Os primos carnisais, que, segundo as regras mais civilizadas, deveriam ter respeitado os limites simbólicos do parentesco, vêem as marcas de sua transgressão nas malformações dos filhos – marcas que são como um aviso para não ultrapassar os últimos limites da humanidade. Esta transgressão capital acontece no caso seguinte, onde o filho casa com a mãe, representante da Ordem divina na terra.

A dissolução progressiva das regras da civilização – que depende da inscrição de limites entre as coisas, fazendo assim surgir os nomes e as posições respectivas dos protagonistas “pai”, “mãe” e “filho” – consuma-se nos últimos causos. Desaparece agora toda ordenação da relação familiar: Rudugério de Freitas parece-se com os “pais” terríveis dos mitos da origem – Saturno que devora sua própria progenitura –, obrigando seus próprios filhos a se aliarem para o assassinato do pai. No mundo selvagem do sertão, parece não haver lugar para preocupações éticas – o que interessa é a mera sobrevivência física. Davidão e Faustino concluem este pacto onde um vende sua vida ao outro, como se o ser humano não fosse nada mais do que um depósito de energia vital da qual poderíamos dispor livremente.

O último caso segue de perto o relato do encontro e da travessia com o Menino (Diadorim) e tem como protagonista igualmente um menino – o menino do Nazaré. Contrariamente ao outro Menino de Nazaré – Jesus Cristo, que ama e perdoa, revelando assim o amor e a Ordem do Reino do Pai divino –, este filho do sertão mata pela menor ofensa, erguendo-se ao lugar de protetor do seu próprio pai, que aprova a violência e a inversão de papéis. O narrador conclui o relato do último caso, que encerra, simultaneamente, a primeira seqüência narrativa, com as seguintes palavras:

Mas onde a bobice é a qualquer resposta, é af que a pergunta se pergunta. (GSV, p. 86)

Esta observação põe sob suspeita as respostas e atitudes dos pais em relação à coragem e à violência dos filhos – suspeita esta que irradia, evidentemente, também sobre Joca Ramiro e seus preceitos quanto à coragem do Menino-Diadorim. Esta dubiedade da instância paterna gera dúvidas sem fim, vindo à tona em um verdadeiro atropelo de perguntas (dez perguntas em um único parágrafo). Elas interrogam o que significa ser-menino – filho e ser humano – quando não há pais que representem a ordem e garantam as leis de uma convivência pacífica.

Os dois conjuntos narrativos paralelos (a narrativa associativa e caótica de um lado, os causos intrinsecamente coesos, do outro) vão no mesmo sentido. Ambos apontam para a estupefação que significa a perda de um recurso transcendente (a imagem de uma instância ordenadora) tradicionalmente atribuído às figuras paternas.

“O que é um Pai?” (segunda seqüência, p. 86-160)

O final da primeira seqüência vincula o tema central do medo com o do nome de um pai venerado. O pai do Menino aparece como o princípio de uma Ordem insólita, universo este do qual o medo é banido. Riobaldo pergunta-se ainda retrospectivamente:

Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo? (. . .) E o que era que o pai dele tencionava? (GSV, p. 86)

O princípio paterno como princípio da Ordem constitui o grande enigma da vida do menino-jagunço, bem como o do narrador Riobaldo. A segunda seqüência abre assim com uma investigação das origens – elucidando com uma espécie de biografia sumária a própria origem, a infância e a adolescência do narrador. Salta aos olhos a falta do nome paterno na filiação deste menino do qual o leitor nunca saberá o sobrenome. Mas este não-saber no tocante ao pai não é um mero acidente de percurso. No momento em que a questão da sua filiação com o padrinho Selorico Mendes se coloca, o adolescente Riobaldo prefere “fugir”, evitando qualquer esclarecimento da questão do Pai. O apelido que o próprio narrador se dá – “sou um fugidor. Sempre fui” – faz assim de Riobaldo um personagem que não pode, por princípio, resolver o problema da filiação, assinalando, desta maneira, que a ordenação simbólica das gerações e dos nomes não depende dos vínculos meramente biológicos.

O que interessa a Riobaldo não é a questão do *seu* pai, mas a do Pai – do princípio ordenador do universo. No reencontro com o Menino-Reinaldo-Diadorim, o fascínio instantâneo que faz voltar Riobaldo à vida dos bandos jagunços não visa apenas a beleza atraente do amigo, porém igualmente a promessa e o enigma associados a esta figura. Diadorim é, desde o encontro dos meninos, o mediador de uma *imagem* de pai misterioso, inseparável da figura deste amigo fascinante, cuja “neblina” tanto ocupa a mente de Riobaldo.

Nas primeiras conversas com os companheiros do amigo reencontrado, Joca Ramiro aparece como “messias”, como encarnação da valentia, da qual Diadorim deduz “logicamente” a bondade, como se fosse um representante da dialética platônica:⁶

– Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?! (GSV, p. 116)

A explicação aparentemente racional da excelência moral de Joca Ramiro não convence Riobaldo, cujas dúvidas subsistem apesar de sua admiração pelo grande Chefe. É significativo, portanto, que esta conversa dos amigos em torno da bondade de Joca Ramiro encerre o rastreamento biográfico que progrediu rapidamente da infância até o reencontro. Como se fosse para contrariar a afirmação da bondade de Joca Ramiro, a narração alonga-se agora na descrição do bando do Hermógenes. Por um amargo paradoxo, Diadorim, que prometeu levar Riobaldo até o “divino” Joca Ramiro, vai introduzir o amigo no bando “infernai” do terrível chefe.

O “segundo” infernai do pai Joca Ramiro

A descrição do bando do Hermógenes parece elaborar e confirmar um elemento biográfico – o da reminiscência marcante que guarda Riobaldo do seu primeiro encontro com os jagunços (p. 92 ss.). Além das imagens encantadas de Joca Ramiro e da atmosfera composta pelos rufdos e cheiros dos cavaleiros, na qual se destaca a canção inesquecível do jagunço Siruiz, Riobaldo guardou a imagem viva da repugnância do Hermógenes, cuja feiúra contrasta com a figura digna do supremo chefe. O contraste entre os dois personagens transforma-se em paradoxo e contradição pelo fato de que este jagunço é o “segundo”, o braço direito e o homem de confiança de Joca Ramiro.

Toda a segunda metade da segunda seqüência apontará para esta contradição, ao elaborar os mais variados aspectos da desordem e da perversão reinantes no acampamento do Hermógenes. Da distorção bestial do rosto humano (dentes afiados) aos hábitos alimentares (carne e cobra cruas), das tendências ambíguas – entre sádicas e homossexuais – desta sociabilidade masculina (episdio do “Fanchu Bode”) ao sadismo desenfreado e sangrento do Hermógenes, o olhar espantado de Riobaldo não encontra nada que confirme concretamente a bondade de Joca Ramiro.

Do amor divino ao “ódio sem causa”

Muito pelo contrário, até o belo e alvo Diadorim aparecerá, no final desta seqüência, à luz da loucura e da monstruosidade

(p. 150). Com o rosto distorcido pelo ódio, Diadorim “branco, transtornado” ameaça o amigo com seu punhal – imagem de um pesadelo que não se justifica pela aparente “causa” (o namoro de Riobaldo com Otacília). Tudo indica, ao contrário, que a interpolação desta cena que corresponde, na cronologia da história narrada, a um momento posterior (campanha de Medeiro Vaz contra os hermógenes), serve aqui para salientar com a máxima insistência o fundo irracional da existência jagunça no qual se revela a face opaca da condição humana.

Este aspecto será desenvolvido através das imagens da raiva, do ódio e da loucura enquanto maldade sem causa e sem razão – configurando assim um Mal inacessível e inassimilável pelo princípio do Bem. Novamente, o texto parodia o tema da “paixão” – agora totalmente despojada das suas conotações crísticas. A vida no inferno jagunço parece deslizar para a paixão sangrenta da destruição sem finalidade nem fim (da qual Hermógenes é a personificação) e para a paixão louca do ódio sem razão que toma posseção de Diadorim.

O que distingue a segunda seqüência da terceira, mesmo que esta última prolongue o tema da violência sangrenta e da loucura, é a posição de *exterioridade* do personagem e do narrador. Riobaldo inicia a descrição do “inferno” com o olhar distanciado de um estranho que expressa sua perplexidade e repugnância. Esta distância materializa-se em figuras, colocando uma distância *espacial* entre ele e o Hermógenes (o Hermógenes “não encostava amizade em mim”) (GSV, p. 155).

“Por que caçar a morte?” (terceira seqüência, p. 160-234)

Na terceira seqüência, esta distância será progressivamente abolida, aproximando-se Riobaldo, sob vários aspectos, do terrível chefe. Ele é ativamente implicado em um combate, luta durante a qual ocorre uma aproximação tanto física como mental entre ambos: “o Hermógenes era um como eu, igual, igual” (GSV, p. 162); “o Hermógenes estava deitado ali, em mim encostado – era feito fosse eu mesmo” (GSV, p. 164). Esta aproximação sob o signo da loucura culmina em uma cena extremamente obscura, na qual se desenha, como em um sonho, a sede de sangue do próprio Riobaldo. O narrador relata mais uma das lentas torturas do Hermógenes quando este leva um prisioneiro para a beira de um córrego. Riobaldo se encontra mais abaixo e, esperando que apareça o

sangue do torturado, sente-se repentinamente tomado por uma sede que o faz beber desta água imaginariamente manchada de sangue (GSV, p. 184).

O tema da loucura encerra-se com a menção de Sô Candelário, do chefe que “caçava a morte”. Esta caça delirante e suicida revela-se, significativamente, como *fuga*, o que sobredetermina de maneira singular o atributo que o próprio narrador se dá: “Mas eu fui sempre um fugidor” (GSV, p. 142).

“Sô Candelário caçava era a morte. (. . .): ele tinha medo de estar com o mal-de-lázaro. Pai dele tinha adoecido disso, e os irmãos dele também, depois e depois, os que eram mais velhos. Lepra – mais não se diz: af é que o homem lambe a maldição de castigo. *Castigo de quê?*” (GSV, p. 186 – grifos nossos.)

As andanças delirantes pelo sertão aparecem aqui como fuga de uma maldição que atingiu toda uma linhagem. Sô Candelário foge da desgraça do pai e dos irmãos mais velhos. Mas não é ele igual aos heróis trágicos da Antiguidade que, fugindo da maldição do destino, o realizam agora pela própria ação? É o ato da vontade deliberada que abole o destino enquanto destino (força que age de fora sobre o sujeito inconsciente) e faz surgir a idéia da culpa e do castigo. A tentativa de fugir metamorfoseia a lepra enquanto doença meramente acidental (destino) em signo e símbolo de uma culpa – castigo de uma transgressão ao nível do corpo.

O “mal de lázaro” e o erotismo sádico

Ora, na perspectiva de sucessivas releituras do romance, a transgressão própria dos jagunços ao nível da sexualidade não é da ordem da luxúria, porém se caracteriza, paradoxalmente, como o exato oposto do pecado da luxúria. A sede de sangue pode ser vista, com efeito, como uma “luxúria negativa” que substitui à afirmação do corpo o gozo de sua negação e aniquilação. Contudo, a “castidade” da “regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem” parece transformar a sensualidade carnal e erótica em sensualidade sangrenta e destruidora. Diadorim suspira de ódio “como se fosse por amor”, os jagunços falam dos “órfãos” que deixaram após as sebaças como se fossem os frutos de aventuras amorosas, o

Hermógenes aparece tranqüilo e “satisfeito” após as sessões de tortura – enfim, a lavoura sangrenta parece substituir a atividade sexual, assumido sua significação.

Siruíz – Sirius: o anagrama da caça destruidora

Nesta perspectiva, compreende-se melhor a tríade da remissão marcante de Riobaldo: as imagens de Hermógenes, Joca Ramiro e Siruíz na fazenda de Selorico Mendes, que permaneceram inesquecíveis para o adolescente e o adulto. Se Hermógenes já anuncia sua natureza terrível, Joca Ramiro revelará mais tarde sua face obscura – seu nome que é “um mandado de ódio” (p. 324). Siruíz, por sua vez, é um anagrama de Sirius, do cão de caça de Orion. O gosto ilimitado e devastador deste caçador pelo verter sangue nos bosques de Artemisa constitui sua transgressão contra os ciclos vitais, contra o “corpo virginal” da deusa que presentifica a plenitude vital e o potencial de renovação do universo.

Fiel às torções e reversões das máximas e doutrinas na “travessia” mística, Riobaldo descobre na fuga dos excessos eróticos e vitais do corpo (seguindo sempre Diadorim, em vez de escolher uma das moças amadas) a realização de um excesso *idêntico, porém simetricamente invertido: o gozo da destruição sangrenta*, na qual se satisfaz a violência bestial e o erotismo destruidor dos jagunços.

São todas estas reflexões que já apontam para o desfecho da batalha final – as “bodas de sangue” que unem os corpos dilacerados de Diadorim e do Hermógenes –, desfecho este que já está potencialmente esboçado desde a primeira metade do texto. É neste sentido que se torna significativo o comentário do narrador sobre sua afinidade com o personagem aparentemente “doido” de Sô Candelário:

Hoje, que penso, de todas as pessoas Sô Candelário é o que mais entendo. As favas fora, ele perseguia o morrer, por conta futura da lepra; e, no mesmo do tempo, do mesmo jeito, forcejava por se sarar. Sendo que queria morrer, só dava resultado *que mandava mortes, e matava*. (GSV, p. 186 – grifos nossos.)

O sadismo e o desejo da morte alheia revelam-se como um dos paradoxos da condição trágica do ser humano. Na formulação

do sábio Sátiro Silenos, o maior bem dos homens miseráveis seria o de nunca terem nascido ou, uma vez nascidos, o de morrerem o mais depressa possível.⁷

O conflito secreto no julgamento da Fazenda Sempre Verde

Hermógenes, cujo nome atualiza a proximidade deste chefe com os “hermogêneos” (nascidos de Hermes) sátiros, Pãs e Silenos,⁸ personifica esta verdade trágica. Este é seu “estado de lei” que o opõe à inovação histórica que representa o julgamento da Fazenda Sempre Verde. O reino dos hermogêneos nada quer saber de leis e regras simbólicas, que respeitam a vida e que suspendem ou adiam a “fuga” apressada em direção ao gozo da morte. É este “ódio sem razão” que derruba o “imperador em três alturas” (GSV, p. 138) Joca Ramiro, enquanto herói efêmero de uma outra Lei que não lhe é adequada. A Lei da convivência pacífica prevê a sobrevivência não apenas dos mais fortes, mas igualmente dos que não têm forças para se defender fisicamente. Ora, na fazenda de São João do Paraíso não há lugar para a menina Deodorina – a palavra paterna a força a ser “muito diferente”, a transformar-se em valente cabra que cumprirá, até o fim, o “mandado de ódio” imposto pelo pai.

A segunda metade do romance

O “parêntese metanarrativo” – transição para a segunda metade do romance (GSV, p. 234-237) – deixa aflorar, sem conexões propriamente narrativas, a constelação de temas e signos mestres do romance, direcionando a atenção do leitor para o foco da culpa:

Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir. (GSV, p. 237.)

O que aflorou na terceira seqüência – a implicação *ativa e prática* de Riobaldo no fundo “hermogêneo” da condição humana – será desenvolvido nas três últimas seqüências – a viagem de Riobaldo aos abismos do sertão.

A primeira etapa o levará a reconhecer-se em Zé Bebelo, o que lhe permitirá enfrentar o chefe volúvel como o vento. Neste enfrentamento, prolongado na cena do pacto, Riobaldo valer-se-á

do único atributo que o distingue de Zé Bebelo – seu lado telúrico, fundamentalmente ligado aos símbolos femininos (água, terra, lua, cavalo, serpente, etc.).

A segunda etapa consiste na subversão das convenções ja-gunças pelo híbrido Urutú Branco. O símbolo da “cobra voadeira” une em uma mesma figura as marcas da feminidade e da masculinidade, conciliando os extremos. Esta tendência conciliatória inscrita no nome do chefe desdobrar-se-á, a partir do encontro com seô Ornelas, em uma oposição dramática que divide o próprio Urutú Branco. O comportamento carnavalesco, vertente e lunático deste chefe aparece como o desenvolvimento moderno do antigo *topos* da psicomaquia, da luta entre forças opostas (vida e morte) dentro do mesmo sujeito.

A etapa final – luta decisiva no Tamanduá-tão – desdobra o aspecto interminável e vão desta tentativa de conciliação. Esta impossibilidade que leva o sujeito aos limites das suas possibilidades aflora já no nome da batalha: tamanduá significa, além do animal, “questão moral difícil de resolver”.

Segundo retorno ao mito das origens monstruosas (quinta seqüência, p. 237-320)

Como a primeira seqüência da primeira metade do romance, a seqüência inicial da segunda metade está igualmente voltada para a descoberta da bestialidade. Se, naquela, a violência era atributo integrante do sertão (mundo externo) e do mundo objetivo dos relatos (causos), na sexta seqüência a maldade de *fora* reverte-se, em um movimento de espelho, para dentro da alma do próprio Riobaldo.

Esta reversão se realiza no percurso de uma narração que converge para o encontro com os catrumanos – povo cuja descrição evoca uma tropa saturnal: nus e armados com foices (arma selvagem de Saturno), eles reaparecerão mais tarde, em um devaneio/pesadelo que domina Riobaldo, como uma avalanche que engole toda a humanidade civilizada. Ora, a travessia para estas perspectivas abissais – reforçadas, aliás, pelo insistente desdobramento das imagens dos “fundos”, “abismos”, “ocos”, “vãos” – coincide com a descoberta do caráter “vertente” de Zé Bebelo, até então considerado como figura paterna.

A “morte” do Pai Zé Bebelo

Na batalha da Fazenda dos Tucanos, Riobaldo não descobre, entretanto, apenas as possibilidades que fazem de Zé Bebelo um virtual traidor. Ele se sente, porém, sendo ele mesmo arrastado pela conivência e pela curiosidade em relação às “invenções” deste chefe a compactuar tácita e passivamente com a traição. É esta descoberta que o levará a romper os laços “filiais” com Zé Bebelo, conduzindo-o não a uma aniquilação real (como acontece nos mitos da instauração dos deuses olímpicos), mas a uma aniquilação simbólica deste “pai” que se propõe a sacrificar seus próprios filhos.

O enfrentamento dos dois homens realiza-se, com efeito, ao nível de um discurso *negativo* que destrói essencialmente a ilusão do ser e da existência.

No mundo não tem Zé Bebelo nenhum. . . Existiu, mas não existe. . . Nem nunca existiu. . . Tem esse chefe nenhum. . . Tem criatura nem visagem nenhuma com essa aparência presente nem com esse nome. . . (GSV, p. 265.)

Tudo se passa como se o jagunço Riobaldo falasse, além de quaisquer saber e consciência, da impossibilidade lógica das idéias de *ser* e de *existência* em um universo regido pela perversão, pela traição e pelo gozo de destruir. O mundo à deriva, o universo fora dos eixos desta narrativa que evoca com reflexos momentâneos a lamentação hamletiana “the world is out of joint”, não permite mais manter os conceitos-mestres da filosofia ocidental, entre os quais o “ser”. Conseqüentemente, Riobaldo cessa de perguntar-se se ele mesmo existe, mas afirma apenas a fórmula insólita:

Eu estava estando. (GSV, p. 266.)

O que se investiga não é mais ser ou não ser, porém as “razões de não ser” (GSV, p. 142). As razões deste não-ser dos jagunços, de sua delirante caça à morte e de seu sadismo revelam-se a Riobaldo na imagem de Zé Bebelo, que “gosta prático da guerra”:

Nem eu não queria arreliar Zé Bebelo. Mas, para mim, ele estava muito errado: pelos passos e movimentos, porque gostava prático da guerra, do que provava um muito forte prazer; e por isso não tinha boa razão para um resultado final. (GSV, p. 287.)

No entanto, novamente, a visão do outro traz, como o reflexo do espelho, a imagem surpreendente de quem olha. Em seguida, Riobaldo vai descobrir sua própria animação demoníaca. Ao aceitar, alegre e espontaneamente, o convite para as diversões de uma sebaça, Riobaldo depara-se repentinamente com sua imagem de destruidor selvagem – visão que lhe inspira o “medo do homem humano” (p. 307), levando-o para as Veredas Mortas – Veredas Altas e ao esforço desesperado de concluir um pacto.

O pacto no universo da perversão

A cena do pacto com sua linguagem fragmentada e desconcertante, que desfigura totalmente o *topos* tradicional do pacto com o demônio, aparece como uma consequência inevitável das premissas estabelecidas pela narração. Esta focalizou o problema das confusões inextricáveis do verter, abolindo assim qualquer ponto de referência fixo. Em um tal universo, o mal tampouco pode aparecer de maneira unificada, personificado em um personagem-parceiro do pacto. Riobaldo não se depara com o demônio, mas com várias figuras do mal criadas pela própria narração. Uma delas é a negatividade que agora retorna sob a forma do não-ver, do não-encontrar, do não-saber, da escuridão, do silêncio, da rigidez, do frio e da paralisia no abismo do nada.

Partindo desta “nadificação” poética, o pacto riobaldino aparece como mais uma encenação do tema principal do romance – do “verter” –, uma vez que os próprios signos do nada retornar-se-ão em signos do tudo e da plenitude. No ponto culminante da negatividade que marca a primeira metade da cena do pacto (p. 316-8), o grito invocando Hermógenes, Satanás e Lúcifer coincide com a visão do céu noturno e estrelado – escuridão luminosa na qual o desaparecer do “setestrela” (Plêiades) e das “Três Marias” (Orion) anuncia o surgimento da estrela d’alva – isto é, de Vênus e da manhã luminosa. Ora, Vênus e Lúcifer são dois nomes para o mesmo planeta, de forma que o ardil poético embute

no nome do demônio, da destruição e da morte as marcas da vida, do renascer e da plenitude.

A segunda metade do pacto realiza concretamente esta reviravolta, levando Riobaldo a um movimento inverso ao da primeira. Nesta, ele chegou até as Veredas Altas; agora trata-se de uma descida rumo à água e à terra e de gestos de união com estes símbolos da feminidade e do todo materno. O movimento para as regiões baixas aparece lingüisticamente na indicação local “A mor” (mais abaixo), anunciando, pela homofonia, a reversão do ódio em amor e do gozo destruidor em gozo erótico. O parágrafo que encerra a cena do pacto (p. 320) aparece, com efeito, como um relato mítico da união amorosa do herói com a matriz materna (aparecendo nos símbolos da feminidade e do desejo – orvalho, árvore, terra e mel).

O que significa “Urutú Branco – tristonho levado”

(sexta seqüência, p. 320-401)

A sexta seqüência, que relata a campanha de Urutú Branco, trará à tona esta volta à ambivalência originária dos mitos onde morte e destruição nunca estão isolados da união e do renascer. O pacto nadificante e vital de Riobaldo levará Urutú Branco a uma reconciliação do universo até então exclusivamente masculino dos jagunços com o mundo feminino.

Esta reconciliação far-se-á sob o signo de Saturno, pois toda esta campanha está marcada pelas subversões carnavalescas das regras até então sagradas. Urutú Branco parece cultivar a derrisão e as paródias das Saturnalia, das festas do terrível deus romano, arrogando-se o direito de “contrariar as regras todas do chefe que antes fora” (GSV, p. 339). Sua atitude – “soturno sorridente” (GSV, p. 341) e silenciosa no meio de uma encenação lúbrica e sensual da guerra, cujo alvo ele declara ser agora a possessão de moças e mulheres – elucida a caracterização de Urutú Branco no início do romance:

E o “Urutú-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse . . . tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino. . . (GSV, p. 16)

Os antigos atribuem às pessoas nascidas sob o signo de Saturno um caráter intuitivo, avesso ao pensamento conceitual, uma

tristeza e uma passividade que casam bem com a descrição que o narrador dá de si mesmo.

O retorno da época de Saturno

Entretanto, esta descoberta, pelo pacto, de sua natureza secreta, libera, como já foi claramente esboçado na segunda metade do pacto, as forças ambivalentes das profundezas saturnais. Ligado à lua e às divindades telúricas virginais (a lua aparece, no sexto trecho, com chamativa insistência), Saturno não é apenas um deus sombrio e sangrento, mas, sobretudo, um deus da renovação e da revitalização, fato que se reflete nos excessos verdadeiramente dionisíacos e sensuais das suas festas carnavalescas. Nesta perspectiva, elucida-se também o sentido da “dansação e desordem” da campanha, com a qual Urutú Branco literalmente encena uma *outra* ordem da guerra jagunça, um avesso esquecido, mas possível, da guerra estéril e infinita dos antigos chefes.

Nas “maluqueiras” do chefe lunático (“demudei com a lua”), a feminidade e as forças vitais retornam ao universo da morte e da destruição jagunça. Não é por acaso, portanto, que a seqüência se abra com a conquista do cavalo Siruiz, descrito como um bicho da maior beleza sensual – “como onça fêmea no cio mor” (GSV, p. 325) –, convergindo para a fantasia do tempo feliz de Saturno, o mito da Idade de Ouro:

Pois os próprios antigos não sabiam que um dia virá, quando a gente pode permanecer deitada em rede ou cama, e as enxadas saindo sozinhas para capinar roça, e as foices, para colherem por si, e o carro indo por sua lei buscar a colheita, e tudo, o que não é homem, é sua, dele, obediência? Isso, não pensei – mas meu coração pensava. (GSV, p. 383.)

É nesta outra realidade saturnal e onírica que mergulhará agora o bando de Urutú Branco, lançando-se, sem preparativos, nem previsões de alimentos ou água, para a segunda travessia do deserto. Conforme à promessa mítica, o Liso do Sussuarão aparece metamorfoseado, abundante em vida, animando com suas dádivas gratuitas (bichos, plantas, água e pássaros) a viagem do bando. Aos vazios e ocios da quinta seqüência substituem-se agora os “cheios”: “Assim achado, tudo, e o mais, sem sobranço nem desgosto, eu apalpei os cheios.” (GSV, p. 385.)

Seô Ornelas – o encontro com o limite e a Lei

Nesta progressão delirante, a narração intercala um único episódio cujo valor de contraponto e de contraste assinala um “além”, um ponto de referência e um limite. Urutú Branco, o chefe que alcança o impossível e cujos palpites descobrem possibilidades insuspeitadas, defronta-se, na fazenda da Barbaranha, com o velho fazendeiro Ornelas. A dignidade, a persistência e a ponderação deste homem colocam as aspirações ilimitadas de Urutú Branco frente a um novo horizonte – o da Lei, cujos limites não dependem de um equilíbrio de *forças*, mas de distinções e fronteiras simbólicas.

De novo, é em uma espécie de devaneio que Urutú Branco alcança o fundo sombrio do seu querer ilimitado (ele imagina a cena do rapto da neta de Seô Ornelas e o assassinato deste). No entanto, esta violência imaginária é suspendida por um gesto que imita a sociabilidade sutil e cerimoniosa do próprio ancião. Urutú Branco declara-se padrinho e protetor da moça e do futuro noivo, assumindo assim um papel *simbólico* junto à família e à casa cujo chefe é seô Ornelas. Ele, que desde a morte de sua mãe não tem mais nenhum parente, nenhuma família, se faz, ele mesmo, parente e amigo de uma família que lhe pertencerá, doravante, de *direito*.

É a percepção desta convivência regrada e civilizada que introduz, na certeza delirante e no desejo sem limite de Urutú Branco, o ponto de referência de um possível ser-outro, de uma outra maneira de ser. A alteridade possível confronta-o, novamente, com um imperativo ético e, conseqüentemente, com o “medo de errar”. Esta preocupação *ética* imprime aos atos de Urutú Branco a marca da hesitação e do escrúpulo – oscilações estas que serão decisivas para o desfecho da última batalha no Tamandua-tão.

“O que é um tamandua?” (sétima seqüência, p. 401-460)

Já o nome do lugar onde será decidida a guerra contra os hermógenes aponta para a preocupação ética que ressoa em todas as articulações da narração. Neste último trecho, o narrador está, de fato, dividido por uma “questão moral difícil de resolver” – sentido secreto que repercute no nome do bicho tamandua. O texto deixa claro que suas hesitações e seu medo não são da ordem da covardia. A divisão interna, psíquica, que se expressa, na sexta seqüência, por contradições, “maluqueiras” e “arrelias”,

aparece agora sob a forma da divisão da batalha final em dois confrontos sucessivos nos quais Riobaldo mostra duas faces, diametralmente opostas, do seu ser.

Na primeira fase da batalha que leva à morte de Ricardão, Urutú Branco aparece como um deus da guerra, completamente fechado sobre si mesmo e idêntico às suas ações. Nada mais existe fora do guerrear-de-Urutú Branco. Esta identidade completa do ser, fazer e querer aflora em uma estranha passagem que aproxima Urutú Branco dos grandes demônios da tragédia shakespeariana. Como Ricardo III, que desconhece tudo o que se situa fora de suas próprias aspirações, tomando a si mesmo como objeto único do desejo (Richard loves Richard, I am I), Urutú Branco chega a confundir seu “Eu” com seu delfino de destruição. Em plena batalha, expondo-se sem proteção aos tiros inimigos, ele diz a si-mesmo:

Urutú Branco. . . – eu só lembrei, sussurrado ditoso, como quando com mocinha meiga se namora. (GSV, p. 420.)

Ora, este ser-totalmente-guerreiro, esta fusão com a destruição sem limites, será descontinuada pela irrupção do mundo civilizado no sertão, operada na figura da moça guiada pelo seu amo. Embora se revele mais tarde o engano de Urutú Branco ao imaginar esta moça como sendo Otacília, nela surgem, entretanto, o princípio e a ordem simbolicamente representados pela herdeira da fazenda de Santa Catarina. Como Seô Ornelas e sua neta, todas estas moças são seres *fisicamente* indefesos e cuja proteção consiste apenas na trama de *relações instituídas por leis e compromissos*. Tendo reconhecido este ordenamento simbólico em relação à casa de Seô Ornelas, Urutú Branco parece ter feito uma opção que o distingue e separa do universo jagunço. Seu compromisso não é mais somente com guerrear e “caçar a morte” (atitude característica da primeira fase da batalha), mas ele mesmo colocou-se como finalidade a proteção de um mundo civilizado e sedentário no qual as mulheres podem ocupar o lugar que lhes é de direito.

Contudo, paradoxalmente, é precisamente este livre reconhecimento da Lei que transforma o chefe vitorioso – o *sujeito soberano* e indomável que paira nos “altos”, dominando o mundo

na destruição – em *sujeito subjugado*, em homem afligido pelo verter das paixões que irrompem com as imagens fantasmáticas. As saudades da suposta Otacflia o levam a interromper os preparativos para a batalha final, saindo em busca da moça perdida entre os bandos jagunços. Voltando para o acampamento, a sua disposição ativa e distante do primeiro confronto desaparece. Urutú Branco parece ter regressado à sua tendência de “seguidor”, sendo novamente cativado pela visão de Diadorim. A imaginação está de novo à deriva, Riobaldo é dominado pelas imagens fantasmáticas da união com o amigo.

Independentemente do fato de que a união homossexual é rejeitada como possibilidade real e efetiva (GSV, p. 437), o fantasma deste abraço terno determina por completo sua atitude na manhã seguinte. Literalmente tomado pelas imagens e sombras da noite anterior, o chefe desconsidera a iminência da batalha, despe-se e entrega-se às flutuações do banho na água fresca. Nesta posição passiva, ele retorna à sua natureza secretamente inscrita no nome Rio-baldo, à “baldanza” dantesca que o próprio Guimarães Rosa traduz, para o seu tradutor italiano, como “saborear preguiçoso”.

Neste verter da atividade agressiva e destruidora em passividade e entrega amorosa aparece o fundo trágico da natureza humana. Urutú Branco perde o controle do combate e o ódio de Diadorim transformará a batalha em duelo, em abraço mortífero que unirá, intimamente, os corpos sangrentos de Diadorim e de Hermógenes.

Encanto e fantasma

O desfalecer do corpo e da alma de Riobaldo acompanham esta queda do bem-amado. O fato de que o chefe desmaie no momento da queda e da morte de Diadorim poderia ser lido como representação da relação de espelho que existe entre a figura de Diadorim e a disposição física e espiritual de Riobaldo. Diadorim apareceria então como encarnação ou como emblema dos fantasmas que constituem a personalidade e o ser de Riobaldo.

Esta visão confirma-se pelos comentários do narrador relativos à descoberta do corpo de mulher:

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível. (GSV p. 454.)

Mesmo após a descoberta da feminidade, Diadorim não se presentifica na mente de Riobaldo como mulher, mas como “encanto”, como ser encantado, isto é, como aquilo que Freud e a psicanálise costumam chamar de *fantasma* – figura imaginária na qual se presentifica e se expressa a constituição psíquica do sujeito.

É nesta perspectiva do fantasma que o encerramento explícito, porém precoce, do narrador faz sentido:

Aqui a estória se acabou.

Aqui a estória acabada.

Aqui a estória acaba. (GSV, p. 454)

A verdadeira estória é a estória do fantasma, isto é, o relato do verter da realidade imaginária, das suas obscuridades, dos seus enigmas e das suas contradições.

Para o narrador da modernidade, não se trata mais de criar a ilusão da objetividade e da linearidade fatural do relato épico. O que ele tem a contar não é “uma vida de jagunço”, mas a exploração da existência fragmentada e mutante da “matéria vertente”, distinguindo-se fundamentalmente do relato objetivo que encerra o romance (p. 454-460). Este trata da tentativa do narrador de verificar a realidade do seu fantasma (mediante a procura da certidão de nascimento de Maria Deodorina) e dos seus esforços para voltar a uma vida-de-razão como marido de Otacflia e como dono de fazendas. Impõe-se a impressão de que este trecho final – relativamente carente de encantos fantasmáticos comparáveis a Nhorinhá, a Diadorim ou às “deusas” Hortênsia e Maria da Luz – tem, na lógica do romance, a função de um contraponto, de um contraste que acentua, negativamente, o verdadeiro objeto da narração.

O trabalho progressivo de dissolução que a narração opera sobre as grandes figuras discursivas ocidentais – sobretudo em relação aos relatos filosóficos e teológicos – assim como o dismantelamento de estruturas mentais fundamentais (as imagens da ordenação paterna) fazem surgir no horizonte os limites do regimento racional do nosso imaginário. O retorno das imagens do tempo de Saturno (do pai perverso anterior à história propriamente humana) e as metáforas hobbeseanas da monstruosidade humana acompanham o fracasso das metáforas paternas da ordenação.

Grande sertão: veredas situa-se, portanto, numa encruzilhada que põe em perigo não apenas determinados sujeitos – por

exemplo o “pactário” Riobaldo-narrador – mas as condições de possibilidade das noções de “sujeito” e de “pacto”. Estas pressupõem um princípio unitário garantindo determinação e distinções, isto é, a nomeação e a figuração da experiência vivida. A luz da negatividade marca a cena do pacto (o não-encontro, o não-ver, o não-ouvir, etc.), e o medo de Riobaldo pode ser interpretado não como medo de *ser pactário*, porém como *medo diante da virtual impossibilidade de todo e qualquer pacto*. O que apareceria neste último medo seria uma angústia radicalmente desestruturante, a da ameaça de um “algo” inominável que escapa a todo e qualquer princípio ordenador e que põe em perigo, antes de mais nada, a possibilidade da figuração e, conseqüentemente, a da escritura poética.

Este *Além* surge no pensamento ocidental com a segunda teoria psicanalítica de Freud. Se a primeira teoria, organizada em torno do “princípio de prazer”, destaca-se ainda com conceitos que asseguram a unidade tanto do discurso teórico quanto do sujeito, esta unidade será submetida a reformulações a partir de 1919. Em textos como *Das Unheimliche (O estranhoso/sinistro)*, *Jenseits des Lustprinzips (Além do princípio do prazer)* e *Die Verneinung (A denegação)*, Freud começa a levar em consideração o momento negativo e irredutível que está aquém das estruturas ternárias do Édipo – momento este que se afirma em fenômenos clínicos como a compulsão de repetição e no negativismo psicótico, cuja característica marcante é o fracasso da figuração – a “infigurabilidade”.⁹

Ora, o *setting* formal de *Grande sertão: veredas* é marcado precisamente pelo caráter compulsivo e interminável da narração, pelo reverter do fim do romance/da leitura em recomeço infinito e pelas dúvidas corrosivas com as quais o próprio narrador põe em suspeição suas formulações e seu relato – traços estes que fazem surgir a dimensão inquietante (*unheimlich*) da repetição como marca registrada da infigurabilidade.

Enfrentando, inglório, a ameaça da “outra coisa” – do inominável, do sem-forma, do sem-sentido –, o narrador parece imobilizado na varanda da sua casa, tentando encontrar figuras que dêem conta dos movimentos indizíveis da alma, das oscilações extremas entre maravilhamento extático e horror paralisante. Nenhuma das formulações parece, no entanto, encontrar convincentemente seu objeto. Este se subtrai de tal forma que o narrador

desloca seu interesse para o caráter movediço e incaptável do objeto.

Após a exposição do tema na primeira seqüência, o narrador alerta que o “objeto” da narração é a *matéria vervente*, isto é, não apenas o fantasma como encenação bem sucedida que inscreve no inconsciente uma modalidade de relação com o mundo externo, mas, ao mesmo tempo, a *precariedade* desta figuração. A *figura* do fantasma é a base do sujeito (ao nível psicanalítico) da mesma forma que a *figura-tropos* é a base da unidade da obra (ao nível estético-poético).

O que está em jogo na suspeição riobaldiana das figurações próprias e alheias (as do narrador, de compadre Quelemém e dos grandes relatos filosóficos e teológicos), na forma precária do romance aberto a infinitas releituras e reescrituras, não é apenas o perigo de uma perda formal (o desmoronar da forma romanesca), mas o do fracasso do princípio da unidade do sujeito humano, isto é, o limite da racionalidade e do pensar filosófico.

NOTAS

¹ Todas as citações remetem a João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976

² O presente artigo não pode, por razões óbvias, aprofundar e fundamentar as justificações teóricas e histórico-literárias que sustentam nossa leitura. Estas encontram-se nas seguintes publicações: *Os (des)caminhos do demo. Tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: EDUSP, 1992; *Introdução à leitura de Grande Sertão: veredas*, São Paulo: Ática, 1992; “O problema da homossexualidade em *Grande sertão: veredas*.” In: *As palavras da crítica*, Rio de Janeiro: Imago, 1992 (artigo “O inconsciente”).

³ Uma descrição detalhada das travessias do alquimista encontra-se em C. G. Jung, *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1991.

⁴ Gershom Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, Paris: Payot, 1977.

⁵ Para esclarecimentos sobre a construção narrativa do imaginário cristão, cf. Alain Boureau, *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*. Paris: Cerf, 1984.

⁶ Henri Joly, *Le renversement platonicien. Logos, épistème, polis*, Paris: Vrin, 1985, analisa o funcionamento interno da dialética platônica.

⁷ Cf. Friedrich Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie”. In: *Werke in drei Bänden*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, cap. 3, p. 29.

⁸ Uma análise detalhada das conexões intertextuais e interdiscursivas do nome Hermógenes com as mitologias indo-europeias e a filosofia grega encontra-se no livro *Os (des)caminhos do demo* (citado na nota 2).

⁹ No seu livro *The end of the line: essays on Psychoanalysis and the Sublime* (New York: Columbia University Press, 1985), Neil Hertz rastreia as prefigurações e os sintomas desta dimensão inquietante da “infigurabilidade” em alguns textos teóricos e literários assim como em fenômenos institucionais e políticos (o horror do plágio, a procura obsessiva de estruturas especulares como matrizes do auto-reconhecimento, as múltiplas formas de denegação da abertura e da ambigüidade de figurações literárias, etc.). Este livro será lançado, na tradução para o português, pela Editora Imago.