

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ALYSSON QUIRINO SIFFERT

Realismo e Modernidade em *Grande Sertão: Veredas*

(Dissertação de Mestrado)

Belo Horizonte

2017

ALYSSON QUIRINO SIFFERT

Realismo e Modernidade em *Grande Sertão: Veredas*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte do requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Belo Horizonte

2017

R788g.Ys-r Siffert, Alysson Quirino.

Realismo e Modernidade em Grande Sertão:
Veredas [manuscrito] / Alysson Quirino Siffert. –
2017.

135 f., enc.

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Literatura Brasileira .

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Fe-
deral de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 132-135.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Grande
Sertão: Veredas – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Realismo na literatura – Teses. 3. Modernidade –
Teses. 4. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832.
– Fausto – Teses. 5. Ficção brasileira – História e
crítica – Teses. I. Fernandes, Marcos Rogério Cor-
deiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Fa-
culdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.33

*Aos amigos Jorge e Hercília,
pelos incontáveis estímulos.*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não existiria sem o professor Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, orientador e camarada de luta, cuja militância em prol da literatura realista e do pensamento crítico animou meu retorno aos meios acadêmicos, com isso alterando em definitivo o curso das minhas escolhas profissionais e, conseqüentemente, da minha vida cotidiana. Por esse grande amigo cultivo plena gratidão.

Devo agradecer também aos companheiros do grupo de estudos sobre o Realismo Crítico – Alex, Bárbara, Felipe, Wagner, Henrique, entre outros – que me ajudaram em diversos passos, com vivências, debates e orientações, e aos camaradas da Associação Nacional dos Pós-Graduandos, sobretudo as queridas Hercília Melo e Laís Moreira, bem como Pedro Peixe, por tudo o que vivemos no intenso período do meu mestrado. Também agradeço a produtiva amizade de Jorge Roque e Juliano Cruz, que já ultrapassa uma década de comunhão de rumos e de fecundas conversas.

Agradeço por fim aos avaliadores da banca de mestrado, as professoras Danielle Corpas e Marli Fantini, pelos certos apontamentos e sugestões, bem como a deputada federal Jô Moraes, pelo apoio reiterado às pautas progressistas na UFMG, e pelas orquídeas no dia da minha defesa.

Já à minha família nem preciso agradecer explicitamente: estão desde sempre presentes, e decerto assim continuarão, sendo quaisquer agradecimentos insuficientes para saldar minhas dívidas.

Título: Realismo e Modernidade em *Grande Sertão: Veredas*

Autor: Alysson Quirino Siffert

Resumo: Esta dissertação busca investigar o autêntico realismo presente em *Grande Sertão: Veredas* a partir de princípios estéticos elaborados por György Lukács e por outros filósofos marxistas. Com isso, representa uma originalidade na fortuna crítica sobre o único romance de João Guimarães Rosa, cuja obra em geral é estudada de modo apartado a qualquer noção de realismo. Questionar essa tendência da crítica faz parte do esforço de demonstrar os múltiplos aspectos realistas desse livro. Nesse sentido, nossa hipótese básica é que o *Grande Sertão: Veredas* é capaz de ser um retrato do Brasil ao mesmo tempo em que singulariza personagens sertanejos e incorpora os movimentos decisivos da modernidade universal, determinada pelo avanço do capitalismo. A fim de comprovar essa hipótese, esse trabalho investiga a lógica dialética presente nas mais diversas camadas do romance, com especial atenção para a condensação artística de distintas dimensões temporais e espaciais, vista sob o prisma do “desenvolvimento desigual e combinado” e da correlação real e estética das categorias da *singularidade*, da *particularidade* e da *universalidade*. A dissertação dedica um capítulo para apontar como a realidade brasileira se incorpora nos personagens e em detalhes formais do romance, e outro capítulo para discutir os significados do mito do Fausto para a literatura universal e para o romance de Guimarães Rosa. Por fim, o capítulo conclusivo propõe um neologismo interpretativo que una a história e a “estória”, e termina com palavras sobre a brutalidade e a violência, que marcam esse romance e o Brasil.

Palavras-Chave: *Grande Sertão*, Brasil, Realismo, Lukács, Dialética, Modernidade, Fausto.

Title: Realism and Modernity in *Grande Sertão: Veredas*.

Author: Alysson Quirino Siffert

Abstract: This essay seeks to investigate the authentic realism present in *Grande Sertão: Veredas*, based on aesthetic principles elaborated by György Lukács and other Marxist philosophers. Therefore, it represents an original work in the studies on the novel of João Guimarães Rosa, whose artistic work is usually studied separated to any notion of realism. Questioning this critical trend is part of the effort to demonstrate the multiple realistic aspects of this book. In this sense, our basic hypothesis is that the *Grande Sertão: Veredas* is capable of being a portrait of Brazil while singling out regional characters and incorporating decisive universal movements of modernity, determined by the advance of capitalism. In order to prove this hypothesis, this work investigates the dialectical logic present in the most diverse layers of the novel, paying special attention to the artistic condensation of different temporal and spatial dimensions, viewed from the perspective of "unequal and combined development" and the real and aesthetics correlations of the categories of *singularity*, *particularity* and *universality*. It dedicates a chapter to point out how Brazilian reality is incorporated into the characters and formal details of the novel, and another chapter to discuss the meanings of the Faust myth for universal literature and for the Guimarães Rosa's novel. Finally, the concluding chapter proposes an interpretive neologism that unites the history and the story, and ends with words about the brutality and violence that mark this novel and Brazil.

Key-words: *Grande Sertão*, Brazil, Realism, Lukács, Dialectics, Modernity, Faust.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO: UM ROMANCE REALISTA? pág. 8

Capítulo 1 - A SAGA DA DIALÉTICA: SÍNTESE DE MÚLTIPLAS DETERMINAÇÕES pág. 25

Capítulo 2 - VEREDAS DO UNIVERSAL: A MODERNIDADE SOB AS FORMAS DO FAUSTO pág. 69

Capítulo 3 - HESTÓRIA: UM ÉPICO NA PERIFERIA DO CAPITALISMO
..... pág. 113

INTRODUÇÃO: UM ROMANCE REALISTA?

“Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.



(*Grande Sertão: Veredas*, página final)

I

Interpretar de trás pra frente, iniciando pelo fim, pode ser uma estratégia útil a quem pretenda desvendar novos acessos a uma obra já tão explorada quanto *Grande Sertão: Veredas*. Isto porque suas últimas frases, a epígrafe dessa introdução, revelam traços muito importantes do livro, traços de fato essenciais, que o perpassam inteiro, mas que até hoje não parecem ter recebido a devida ênfase. Ora, trata-se de um desfecho tanto dialético quanto humanista, o que, como veremos, são aspectos inequívocos do *realismo* presente no único romance de João Guimarães Rosa, autor cuja classificação como um realista talvez possa incentivar sua abordagem sob outro prisma, quem sabe estimulando uma releitura proveitosa.

É certo que a saga de Riobaldo, repleta de impressionismos insólitos, se desenrola desde o princípio em torno da dúvida sobre a existência do demônio enquanto ente sobrenatural, o que sugere a possibilidade de atuarem no planeta certas forças abstratas que escapariam aos limites materiais ou sociais do mundo dos homens, algo mais afim a uma visão metafísica e irrealista das coisas. Não obstante, sugerir uma possibilidade não é confirmá-la: embora expressando certo receio supersticioso, desde as primeiras frases a narração já pende para uma inquieta desconfiança em relação à existência do demoníaco em si, hipótese que será rechaçada, em definitivo, pelas últimas palavras do relato de Riobaldo: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é

homem humano. Travessia” (GSV, p. 553)¹. Afirma-se aí com todas as letras, após uma negação dialética das dúvidas anteriores, que a questão do diabo é coisa meramente humana, e tal conclusão não é uma nota isolada: em todo caminho até ela há fortes indícios de que tudo sempre se trata de algo atinente ao nosso ser social. Já no primeiro parágrafo, a crença acrítica no satânico é reputada mera “superstição” (GSV, p. 6) de um “povo prascóvio” (GSV, p. 5), isto é, de um povo relativamente ingênuo ou pouco racional, tendente a cultivar temores e credices que, quando reparados melhor, se mostram desprovidos de pertinência – e essas ponderações percorrem todo o livro até o fecho materialista das últimas palavras.

Não obstante, vale também alertar que quem logra assumir tais conclusões é antes o narrador e protagonista Riobaldo, em sua fase de fazendeiro pensador, e não o próprio Guimarães Rosa, que, mesmo após escrever seu romance, continuou pessoalmente irresoluto sobre os temas metafísicos e teológicos, podendo até ter morrido de modo precoce, três dias após seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, sob a influência psicológica de uma arraigada superstição: a de que justo esta posse selaria seu fim, o que o fez postergá-la durante quatro anos, de 1963 a 1967. Seja como for, o certo é que há no *Grande Sertão: Veredas* vários momentos de “triunfo do realismo”, expressão usada primeiramente por Friedrich Engels ao comentar que o maior romancista da França, Honoré de Balzac, ao invés de dirigir seus enredos com suas opiniões conservadoras, monarquistas, conseguiu narrar, livre de preconceitos e com imensa força plástica, toda a real decadência da classe aristocrática francesa e a inevitável ascensão da burguesia, movimento que Balzac achava odioso, mas que retratou sem disfarces, captando sua essência histórica². No caso do *Grande Sertão: Veredas*, também nos parece “triunfante” Riobaldo concluir pela não existência do demônio, que, portanto, só teria veracidade como um símbolo metafórico das contradições humanas dos próprios homens - triunfo que significa a superação realista não apenas das anteriores dúvidas do narrador-personagem sobre essa questão, mas também, por incrível que pareça, a superação das dúvidas do seu próprio criador, Guimarães Rosa, um diplomata culto, inteligente e sério, mas bastante católico e convencional, o que levou até o respeitoso professor Antonio Candido a afirmar que entre o *Grande Sertão:*

¹ A edição do *Grande Sertão: Veredas* que usaremos neste volume, com indicação de páginas em parênteses precedida pela sigla “GSV”, é a Edição comemorativa da Editora Nova Fronteira, publicada em 2006.

² Cf. Engels, Friedrich. Carta à escritora Margaret Harkness. Disponível in: <http://www.vermelho.org.br/noticia/153628-11>. Acesso em 5 de abril de 2016.

Veredas e o homem que o escrevera parecia haver um abismo, com larga vantagem do livro sobre o autor, ao menos no sentido da capacidade de despertar interesse³.

Mas mesmo se Riobaldo tivesse porventura terminado sua narração ainda em profunda dúvida, sem saber se o diabo existe ou não enquanto entidade sobre-humana, isso por si só não faria do livro algo avesso ao realismo, até porque tal obra também incorpora muitos traços característicos de certo “realismo fantástico”, indo além dos limites da empiria imediata justamente para melhor revelar certos aspectos problemáticos da realidade, que às vezes quedam ocultos à percepção do olho nu⁴. Ocorre, porém, que dissociar completamente o romance do termo “realismo” foi uma repetida tendência dos seus mais influentes estudiosos, aqueles que lançaram as bases para as principais linhas investigativas seguidas pelos mais de 1500 artigos, livros ou teses já escritos sobre o *Grande Sertão: Veredas*⁵. Até um materialista de esquerda como o já citado Antonio Candido chegou a sugerir que, para compreender esse romance, seria preciso “aceitarmos certos ângulos que escapam aos hábitos realistas” (2002a, p.123), enquanto outro socialista, o jovem Roberto Schwarz, asseverava um ano depois que no *Grande Sertão* “a História quase não tem lugar”, por entender ser imediata “a passagem da região para o destino humano, tomado em sentido mais geral possível”, o que desobrigaria “o autor de qualquer realismo” (1965, p. 35-36) – e isso para citar apenas dois influentes estudiosos mais afins ao método do materialismo histórico e dialético, que é também a base filosófica de um conceito mais abrangente de realismo, tal qual o entendemos.

O problema que aqui nos ocupa, investigar o teor esteticamente realista do *Grande Sertão: Veredas*, irá nos obrigar a tecer comentários a algumas afirmações destes e de outros críticos que parecem contradizer a hipótese, essencial a esse trabalho, de que o romance de Guimarães Rosa pode ser elucidado e lido com proveito à luz do conceito de realismo. Isso não quer dizer que iremos realizar uma exegese detida sobre a vasta fortuna crítica do romance, que se concentrou, segundo a classificação de Willi Bolle, em cinco campos metodológicos principais: o campo estrutural; o me-

³ Depoimento de Antonio Candido sobre o *Grande Sertão: Veredas*; in: <https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ>. Acesso em 5 de abril de 2016.

⁴ Iremos propor uma nova teoria sobre o “realismo fantástico”, com análise de autores estrangeiros e brasileiros, em nossa tese de doutorado; mas ao longo desta dissertação já iremos adiantar algumas definições que deverão ser melhor desenvolvidas na referida tese.

⁵ Estimativa feita por Willi Bolle, no seu *Grandesertão.br* (2004, p. 19), com base em outro estudo.

tafísico ou mitológico; o linguístico ou estilístico; o genético biográfico ou bibliográfico; e o histórico ou sociológico. Embora os mais citados expoentes de cada uma dessas linhas tendam a repetir de modo direto ou implícito que a obra de Guimarães Rosa se afasta da tradição da literatura “realista”, a nós bastará demonstrar que esse frequente argumento não se sustenta caso adotemos um conceito mais refinado de “realismo”, como aquele proposto exaustivamente na obra madura do filósofo e crítico húngaro György Lukács, a quem devemos as principais bases metodológicas do presente estudo.

Seja como for, aqui vale a pena identificar as raízes dessa generalizada incompreensão da crítica, tendente a descartar o realismo e seus verdadeiros pressupostos ao estudarem o *Grande Sertão: Veredas*. Na maioria das vezes, quando se tenta afastar esse livro da ótica realista, o pensamento de fundo está a confundir “realismo” com algum tipo de naturalismo documental ou de regionalismo pitoresco, confusão muito frequente desde que os primeiros modernistas, no combate aos moldes que engessavam a criação artística, passaram a atacar acidamente tal engessamento, rotulando-o no bojo comum do realismo-naturalismo, sem quase nunca diferenciar os dois conceitos separados por esse hífen. Por isso se puseram a chamar de “realista” tudo o que reputavam como fruto de uma visão esquemática, eivada de preconceitos de escola e oposta à liberdade criativa, como se vê, por exemplo, nas seguintes propostas da revista *Klaxon*, publicada em São Paulo entre 1923 e 1924 enquanto órgão da nova estética que Mário de Andrade e seus camaradas de arte tentavam promover:

Ressurreição da narrativa. (...). **A ficção reafirmada contra a frieza calculista do realismo.** O cálculo sim, noutro sentido. O fracasso Zolesco apesar do Signeret e das asas brancas encobrendo os pés cornudos. A morte do inútil, do enfadonho, do palavreado sem ação e sem experimentação psicológica (...) O riso, a força, o inverossímil científico. Modernos. Modernos. (CAPRICE, *Klaxon* n.1, pag. 14 – grifos nossos) A sinceridade em arte não consiste em reproduzir, senão em criar. O seu princípio gerador é a “consciência singular”, pelo qual um homem é verdadeiramente digno de ser chamado poeta – isto é: criador. Há um século atrás Schleiermacher escrevia: ‘A poesia não procura a verdade, ou antes, procura uma verdade que nada tem de comum com a verdade objetiva’. (ANDRADE, *Klaxon* n.1, p. 16)

O que boa parte dos críticos e teóricos posteriores fizeram foi conservar essa lógica de raciocínio, e isso os levou a divorciar o *Grande Sertão* do que entendiam por “realismo”, pois, de fato, a originalidade ímpar e a força criadora de João Guimarães

Rosa o afasta de qualquer mimese superficial ou esquemática da realidade. Contudo, um realismo mais autêntico, como aquele defendido com coerência e refinamento em toda a obra madura de György Lukács, também significa uma oposição frontal e inequívoca a qualquer retrato fotográfico ou pitoresco da realidade imediata. Para Lukács, o *realismo* representa antes um tipo de mimese muito mais profunda, que não se contenta com as descrições das aparências do mundo real e que sempre incorpora a viva inventividade do artista, cuja missão é transfigurar a realidade para captar e transmitir melhor sua cambiante essência histórica, consoante as leis próprias do fazer estético. Desse modo, a obra de arte realista poderia ser ainda mais criativa e verdadeira do que aquela que em geral foi alcançada pelas rebeldias das vanguardas modernistas, não raro tão presas às aparências fetichizadas do mundo quanto os cultores da escola naturalista.

Para fundamentar essa concepção de realismo, em várias obras de crítica literária ou de reflexões filosóficas Lukács elabora e desenvolve diversos conceitos e princípios estéticos cuja explicação pormenorizada e sistemática exigiria um volume à parte, o que escapa aos nossos objetivos. Ao longo deste trabalho, que é antes de crítica literária do que de filosofia, ao invés de resumirmos apressadamente todo pensamento estético de Lukács, um dos mais prolíficos e importantes filósofos do século XX, iremos analisar o próprio *Grande Sertão: Veredas* a partir dos principais conceitos lukacsianos, explicando-os melhor à medida que for necessário. Por hora, basta transcrever a seguinte caracterização geral de Lukács:

A meta de quase todos os grandes escritores foi a reprodução artística da realidade: a fidelidade ao real, o esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade, tem sido para todo grande escritor (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstói) o verdadeiro critério de grandeza literária (...). Se agora pretendemos esclarecer algum dos aspectos mais importantes dessa situação, deparamo-nos com a seguinte questão: o que é essa realidade que a criação artística deve refletir com fidelidade? Aqui, importa acima de tudo o caráter negativo da resposta: essa realidade não é somente a superfície imediatamente percebida do mundo exterior, não é a soma dos fenômenos eventuais, casuais e momentâneos. Ao mesmo tempo que coloca o realismo no centro da teoria da arte, a estética marxista combate firmemente qualquer espécie de naturalismo, qualquer tendência à mera reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior. (...) Mas, ao mesmo tempo em que combate o naturalismo, a estética do marxismo combate, com não menos firmeza, um outro falso extremo: a concepção que, partindo da ideia de que a mera cópia da realidade deve ser rejeitada e da ideia de que

as formas artísticas são independentes dessa realidade superficial, chega a atribuir, no âmbito da teoria e da prática da arte, uma independência absoluta às formas artísticas. Esta falsa concepção chega a considerar a perfeição formal como um fim em si mesma e, por conseguinte, prescinde da realidade na busca de tal perfeição, apresentando-se como completamente independente do real e julgando assim possuir o direito de modifica-lo e estiliza-lo arbitrariamente. É uma luta na qual o marxismo continua e desenvolve as teorias que os mestres da literatura mundial sempre tiveram em relação à essência da verdadeira arte: teorias segundo as quais cabe à arte representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia fotográfica quanto do puro jogo (vazio, em última instância) com as formas abstratas. (LUKACS, 2009, p. 102-103) ⁶.

Na visão de Lukács, para sintetizar a passagem acima em outros termos, uma obra realista é aquela que obteve um reflexo estético adequado em relação aos tipos e tendências essenciais de determinada época histórica, e, como iremos discutir com certa minúcia, é justamente isso que o *Grande Sertão: Veredas* acaba alcançando em relação a diversos aspectos da realidade brasileira (e não apenas sertaneja). Embora atuem no livro tendências consideradas formalistas e experimentais, pensamos que o caso de *Grande Sertão: Veredas* é tão peculiar quanto o de *Doutor Fausto* de Thomas Mann, no sentido de que se tratam de livros com traços modernistas – que incorporam, por exemplo, o subjetivismo problemático de um narrador personagem – mas que, simultaneamente, ao invés de se perderem por veredas abstratas, acabam por desvelar aspectos fundamentais da complexa realidade objetiva de seus respectivos países: o Brasil e a Alemanha. São vários os motivos, aliás, que estimulam a comparação entre esses dois romances, tais como, além do já aludido modernismo realista: a reescritura do mito do Fausto aclimatada em outras épocas; a influência da cultura alemã e da experiência da Segunda Guerra Mundial em ambos autores; o ceticismo em relação ao progresso, derivado de tal experiência; a originalidade formal e o trabalho artístico meticuloso como meio de cumprir a responsabilidade histórica do escritor. Mais adiante, sobretudo no capítulo dois, iremos sugerir melhor tal exercício comparativo, que pode elucidar muitos aspectos do nosso tema; agora, porém, no âmbito dessa introdução, cumpre nos determos um pouco mais em alguns pontos já referidos até aqui.

⁶ Neste trabalho, todas as citações de autores estrangeiros aparecerão traduzidas ao português, seja utilizando traduções já publicadas, como essa acima, seja através de tradução original nossa, em caso de ensaios de Lukács ainda não traduzidos ao português, ou quando indicado (“trad. nossa”).

II

Em um de seus parágrafos mais lapidares, Karl Marx diz: “Ser radical é agarrar as coisas pela raiz. Mas, para o homem, a raiz é o próprio homem”⁷. A maioria dos que entraram na história como grandes nomes da literatura universal, desde Homero, seguiram o essencial desse postulado de modo intuitivo ou consciente. Guimarães Rosa não representa nenhuma exceção a isso, mas é preciso caracterizar melhor como tal radicalidade humanista se manifestou concretamente em seu romance.

Iniciamos nosso debate sugerindo que as páginas finais do *Grande Sertão: Veredas* acabam por colocar uma pedra conclusiva na questão sobre a existência ou não do demônio, visto como emanção concreta das contradições humanas. Trata-se de um fecho, portanto, dialeticamente materialista, que desce as indagações duma suposta esfera mística (desprovida de condicionamentos de tempo e lugar) para um patamar terrestre onde o homem real é a medida de todas as coisas. Ora, o homem não é um ente abstrato, apartado das leis da matéria e da sociedade, e o próprio Guimarães Rosa põe tanta ênfase no confinamento concreto do homem que chega a asseverar o seguinte, em sua famosa entrevista a Günter Lorenz:

Chamou-me "o homem do sertão". Nada tenho em contrário, pois sou um sertanejo e acho maravilhoso que você deduzisse isso lendo meus livros, porque significa que você os entendeu. Se você me chama de "o homem do sertão" (e eu realmente me considero como tal), e queremos conversar sobre este homem, já estão tocados no fundo os outros pontos. É que eu sou antes de mais nada este "homem do sertão"; e isto não é apenas uma afirmação biográfica, mas também, e nisto pelo menos eu acredito tão firmemente como você, que ele, esse "homem do sertão", está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa. (ROSA; LORENZ, 2009, p. XXXIII)

É certo que nem sempre as declarações de um autor sobre sua própria obra, ou as informações biográficas de sua vida, servem para elucidar com mais precisão seus resultados especificamente literários; e inclusive não é raro que alguma biografia sobre o autor ou suas eventuais afirmações apenas desviem os leitores de uma leitura mais adequada da obra em si, já que esta é capaz de atingir um patamar mais verdadeiro

⁷ MARX, Karl. *Crítica à filosofia de direito de Hegel*, São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p. 151.

e revelador, por conta da superação estética realista, do que o nível de veracidade permitido pelas limitações ou confusões cotidianas do artista que a produziu. Porém também não nos parece justo o extremo contrário, isto é, o total descarte da biografia e das declarações do autor que produziu a obra em análise, visto que muitas vezes tais fontes fornecem certos subsídios de elucidação que não poderiam ser encontrados em outros lugares. Isto porque o ser humano é o que é: um ser concreto condicionado pelo seu próprio tempo histórico e por seus lugares de origem e de vivência, e nenhum livro é um objeto em abstrato: é antes o produto de um escritor, que é um animal social como qualquer outro homem, portanto também determinado por tal ou qual tempo e espaço histórico⁸.

Feita essa ponderação, vale voltar ao “homem do sertão” que Guimarães Rosa diz ser o ponto de partida de sua vida e de toda sua obra literária. Tal ponto de partida recebe ampla ênfase no *Grande Sertão: Veredas*: o próprio termo “sertão” é o núcleo do seu título e a dimensão inescapável de cada um de seus componentes, dos detalhes compositivos de seus vocábulos e frases à suas estruturas estéticas mais gerais e determinantes, como os personagens principais e as linhas mestras do enredo. O que talvez seja menos óbvio é que a específica realidade sertaneja, do modo *singular* como é retratada no romance, também traz em si a *particularidade* do Brasil em seu problemático processo de modernização e a *universalidade* do avanço do capitalismo global

⁸ A grande complexidade dessa questão reside no fato de que a obra literária não raro adquire grande autonomia em relação ao autor durante o processo de escrita e após estar pronta – o que a teoria lukacsiana do realismo faz sempre questão de destacar e detalhar, como na seguinte passagem: “A nosso entender, na interpretação das obras de escritores importantes é sempre equivocado partir de suas próprias posições teóricas. A importância literária universal de tais obras consiste no fato de que, em geral, aqueles conflitos de sua época que os ensaios (...) do pensamento do escritor só chegam a captar, no melhor dos casos, numa antinomia honradamente exposta (...) inclusive, não poucas vezes, petrificando-os em tomadas de posição falsas ou reacionárias, adquirem nas obras literárias a forma de maior mobilidade que deriva, em última instância, da realidade historicamente dada. Na maior parte dos casos, isso é algo mais que a plenitude artística de produtos fragmentários do pensamento; é antes a correlação que o processo de conformação da realidade, seu reflexo apaixonadamente levado até o fim, impõe às tendências errôneas do pensamento do escritor” (LUKACS, 1969, p. 16-17). Por outro lado, não devemos esquecer que tal autonomia artística é apenas *relativa*, e o próprio Lukács sempre se mostra a favor da utilização da biografia e do pensamento do autor na condição de fontes explicativas subsidiárias da obra, como faz diversas vezes, por exemplo, em sua análise sobre o *Fausto* de Goethe e sobretudo sobre Heinrich Heine, em *Realistas Alemanes del Siglo XIX* (1970). Por isso, ao longo do nosso trabalho, não iremos nos furtar de utilizar fatos biográficos e declarações de Guimarães Rosa sempre que isso se mostrar pertinente à análise do teor realista do livro, tanto em seu conteúdo quanto em sua dimensão formal, mas sem nunca deixar de lado a prioridade dos elementos propriamente estéticos desse romance.

sobre estruturais nacionais e locais mais arcaicas, havendo em meio a tudo isso diversas dimensões, como a fauna e a flora do cerrado ou as indagações de cunho aparentemente místico e existencial. Ao longo dos capítulos deste trabalho, tentaremos destrinchar todos esses níveis para demonstrar como se opera a *função mediadora* do sertão brasileiro, função formal e de conteúdo que conecta o Brasil ao resto do mundo, e cuja simples menção já indica o fundamento da nossa discordância a respeito do seguinte trecho de um artigo de Roberto Schwarz, o qual já aludimos acima e cujo tema, aliás, é outra comparação do *Grande Sertão: Veredas* com o *Doutor Fausto* de Thomas Mann:

No *Grande Sertão* a História quase não tem lugar – o que não é defeito; dentro das proposições do livro é virtude. Enquanto em *Dr. Faustus* a trama, no seu caminho para os valores universais, passa detidamente pelo destino alemão, em Guimarães Rosa a passagem da região para o destino humano, tomado em sentido mais geral possível, é imediata. O *sertão é o mundo*, mostra Antonio Candido; o que se passa no primeiro é elaboração artística das virtualidades do segundo. Esta ligação direta desobriga o autor de qualquer realismo, pois o compromisso assumido pouco se prende à realidade empírica. É ainda Antonio Candido que mostra como são concebidos homem e paisagem, mesclas da realidade e símbolo, constituindo para além do mapa, da língua e dos habitantes mineiros um regionalismo cuja referência é o globo. No coração mesmo da linguagem, tornada fluida e refeita maior, o escritor realiza esse seu constante itinerário: da realidade para o fantástico, do mínimo para o imenso, do chulo para o símbolo cósmico. (p. 36, 1965)

Ou seja, neste artigo de juventude, Roberto Schwarz não leva em conta as várias mediações realistas que o nosso estudo tem a intenção de indicar e interpretar, sendo esse duplo esforço um dos nossos maiores objetivos. Ora, de fato o romance de Guimarães Rosa seria mais avesso ao realismo se houvesse mesmo esse pulo abrupto da especificidade regional para o abstrato destino humano, sem deixar espaço para a influência determinante da história nacional. Porém, ao contrário do que diz Schwarz, isso jamais ocorre, dado que a própria região – o sertão – serve como campo mediador, tanto no conteúdo quanto na forma, entre o moderno destino humano, cada vez mais burguês, e a história específica da “modernização conservadora” do Brasil sob a égide do chamado “desenvolvimento desigual e combinado”, conceito que também retomaremos mais adiante. Se “O sertão é do tamanho do mundo.”^(GSV, p. 65), não deixa também de ser do tamanho do Brasil, havendo uma incessante fusão do regional, do nacional e do universal em todos os detalhes e estruturas gerais do romance. O próprio

protagonista e narrador do *Grande Sertão* é um misto de jagunço e intelectual que condensa em si tanto o arcaísmo brasileiro (que tem como uma de suas formas *históricas* o fenômeno da jagunçagem e do coronelismo), quanto certas dúvidas existenciais e metafísicas que afligem o homem moderno desde a época do *Hamlet* de Shakespeare e do *Fausto* de Marlowe, ali onde as certezas medievais já estavam se dissolvendo no ar.

A incompreensão de tais mediações, no jovem Schwarz, deriva muito dessa interpretação restritiva do conceito de “realismo”, visto como uma cópia da realidade imediatamente apreensível, “empírica”, o que se desdobra em outro problema correlato: o de entender por “História” algo como resumo das principais manchetes ou fatos políticos do país, e não, como deveria ser, o movimento essencial das vidas humanas, que sempre inclui uma determinante dimensão nacional, mas as vezes se assemelha ao das placas tectônicas, algo mais profundo e difícil de visualizar de modo imediato. E aí reside o principal defeito de certos pontos de vista muito formalistas: são olhares que se atém na aparência dos fenômenos imediatos, sem adequadas mediações, o que costuma redundar numa inversão das prioridades, na focalização do secundário em detrimento do principal. Por isso a noção de realismo é rebaixada a um naturalismo descritivo, e não se percebe o processo histórico mais amplo se transformando em formas artísticas.

É certo, vale também ressaltar, que esse próprio artigo de Schwarz faz ressalvas contra tal superficialismo fenomênico, e que o Schwarz mais maduro, sobretudo na análise de Machado de Assis, já enxerga com muito mais clareza a sedimentação da história na própria forma literária, usando um método que vem muito de Adorno, mas que neste ponto é totalmente compatível com o de György Lukács, também considerado uma grande influência pelo próprio Schwarz⁹. De todo modo, Adorno e Lukács se reivindicam críticos marxistas e soerguem seus métodos sobre os princípios do materialismo histórico e dialético, embora com discordâncias em certos conceitos, como

⁹ Em entrevista a FÁVERO (etc et al), no ano 2000, afirma Roberto Schwarz: “Comecei a ler Lukács em 1959, Adorno em 1960 e Benjamin em 1961, sobre fundo de simpatias marxistas que vinham de antes, e graças também às boas livrarias alemãs que havia em São Paulo na época. Tinha notícia de Lukács por meus pais, que tinham frequentado as conferências dele em Viena, na década de 1920 (...). Com Lukács tive a noção do que pode a crítica dialética. (...) aproveitei muito os ensaios dele sobre o romance do século XIX. (...) O esforço de ligar a ordenação do mundo estético às ordenações históricas reais é a própria base da crítica materialista com viés estrutural. Ele está em Marx, Lukács, nos frankfurtianos, como aliás em Antonio Candido e, através dele, no trabalho de vários críticos brasileiros das gerações seguintes.”. Disponível em: novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/.../20080627_tira_duvidas.pdf. (Acesso: 29/11/2016).

o do próprio “realismo”, sempre defendido por Lukács, mas descartado por Adorno e por seus seguidores¹⁰. Sem querer minimizar tais diferenças, o que vale reter aqui, em relação à obra madura desses dois marxistas, é antes o princípio que os unifica: a ênfase na transmutação do conteúdo histórico na própria forma literária, desde a confecção dos personagens e de suas ações e reações recíprocas, que formam o enredo, até os menores detalhes estilísticos e linguísticos. E tal condensação realista da história na obra ficcional, como iremos demonstrar, também ocorre em todas as veredas do *Grande Sertão*.

Um dos melhores exemplos disso pode ser visto e destrinchado ao se analisar o “humanismo dialético” do livro – o que já estamos sugerindo desde o início desta introdução, e pretendemos continuar demonstrando até as páginas finais do último capítulo. É claro que aqui estamos falando de outro termo cujo entendimento, assim como a respeito do “realismo”, não é isento de polêmicas e discordâncias. Para certas perspectivas críticas, como a de Louis Althusser, o “humanismo” costuma ser visto como uma máscara de boas intenções sob uma prática corrupta, meras palavras demagógicas em torno de uma ética abstrata no intuito de esconder as contradições concretas da sociedade. Porém, novamente na esteira de György Lukács, o entendimento que adotamos sob esse termo é bem outro, o exato oposto de qualquer demagogia: tem como base a luta pela integridade e dignidade humana, o que inclui a busca incessante da verdade como forma de combate a todo tipo de injustiça e de equívoco opressor. Assim, o que de fato importa no “humanismo”, em termos intelectuais e artísticos, é esse ir na raiz do ser social de modo profundo, revelando suas reais contradições sem medos ou preconceitos, o que contribui para a melhor compreensão da realidade humana, algo crucial para a progressiva emancipação do nosso gênero em relação a seus entraves. Por isso, o mais autêntico realismo literário costuma pressupor algum tipo de humanismo, seja na concepção de mundo emancipatória que deriva explicitamente dos personagens ou do enredo, seja no próprio ato de revelar e denunciar corajosamente, sem ilusões subjetivas, as tendências fundamentais e os problemas objetivos de dada realidade histórica, ainda que isto signifique um humanismo indireto, que apenas se manifesta na negação dialética de condições desumanas, sem explicitar os caminhos de superar tais condições.

¹⁰ Cf. THOMPSON, Michael. “Realism as Anti-Reification: a defense of Lukacs’ Aesthetic Theory” Disponível em: http://www.academia.edu/6796064/Realism_as_Anti-Reification_A_Defense_of_Lukacs_Aesthetic_of_Realism. (Acesso:29/11/2016).

Assim, seja em que forma se fizer presente, o humanismo não deve ser confundido como nenhuma abstração metafísica ou hipócrita; pelo contrário, é algo concreto, uma síntese do que é essencial nas lutas históricas de humanização do mundo, com seus reais avanços, derrotas e retrocessos. Por isso a abstração conceitual que nos leva a sintetizar as múltiplas lutas e querelas humanas em torno de certa noção de humanismo, ao invés de nos apartar da realidade concreta, deve antes nos conduzir à progressiva interpretação das mais diversas determinações dessa realidade, como a dimensão periférica nacional dentro do sistema capitalista global. Algo que muito importará ao nosso trabalho é conseguir captar como esse movimento dialético de concretização de certos conceitos abstratos, movimento tão essencial no pensamento de Hegel, Marx e Lukács, também se processa, com original eloquência, no *Grande Sertão: Veredas*. Isso, aliás, nos conduzirá a um estilo argumentativo que pode às vezes parecer circular ou espiralado, permeado de idas e vindas, como é o caso do próprio relato de Riobaldo, mas como também é o caso da maioria dos textos científicos que se estribam numa lógica dialética de pensar, a exemplo do próprio Karl Marx na exploração de seu método de economia política.

Vale então reter, antes de tudo, que o que vemos no romance de Guimarães Rosa é uma rica totalidade concreta, historicamente condicionada, o que é característico das obras de arte mais realistas e profundas da humanidade. Mas qual história é essa que o livro capta até em cada detalhe de sua forma? Ora, é a história da complexa modernização brasileira, com foco nas permanências arcaicas do *hinterland* sertanejo, mas refletindo a cada passo as tendências transformadoras do Brasil e do mundo, embora muitas vezes de modo indireto, difícil de perceber numa leitura desatenta. Seja como for, os personagens de Guimarães Rosa jamais são seres abstratos, apartados com irrealismo das leis históricas que regem a matéria, o mundo dos homens e, mais especificamente, o Brasil e o sertão; e inclusive vale frisar que toda vez que ocorrem discussões metafísicas ou narrações de casos inacreditáveis isso é feito de modo a retratar certas compreensões, credences e dúvidas que de fato se fazem presentes na realidade cultural do povo sertanejo e brasileiro. Trata-se de um povo determinado, que possui a tradição católica e o folclore como duas de suas bases culturais formativas, aliadas a ecumênicas incorporações de outras religiões e crenças, o que o próprio Riobaldo sintetiza da seguinte maneira:

Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma ... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio ... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho acerto; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar - o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofe! Detesto! (GSV, p. 12-13)

Aqui se observa novamente que, no *Grande Sertão: Veredas*, a religiosidade e as indagações correlatas sobre o bem e o mal, embora admitam hipóteses sobrenaturais ou inverídicas, fazem parte de preocupações totalmente humanas, estando ademais vinculadas a esse homem específico do sertão que é representado pelo jagunço Riobaldo e por seus colegas de saga. Isso significa que mesmo os momentos que soam mais absurdos ou falsos, como algumas estórias misteriosas ou as hipóteses sobre o bem e o mal absolutos, são sempre enunciados de modo perfeitamente verossímil pelos personagens sertanejos, refletindo uma cultura que também existe fora do livro e é, por sua vez, historicamente determinada. Por isso não se trata propriamente de um “romance metafísico”, classificação que anima uma vasta corrente de análise do livro e é usada inclusive pelo professor Antonio Candido, que, porém, apesar desse apontamento a nosso ver impróprio, faz na prática outro tipo de análise do *Grande Sertão*, situando a tal metafísica em bases materialistas, o que se mostra mais próximo do método que pretendemos adotar no presente trabalho. Ora, a verdadeira ênfase de Antonio Candido, apesar dele sugerir que devemos escapar das perspectivas “realistas”, recai em algo muito similar a esse “realismo” tal qual o entendemos, visto que ele elogia o *Grande Sertão: Veredas* justamente por esse romance ser capaz de retratar uma realidade mais profunda que a mera fotografia das aparências, ou seja, em termos lukacsianos, por sua qualidade autenticamente realista:

Para o artista, o mundo e o homem são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir dos modelos reais, consciente ou inconscientemente propostos. Se o puder fazer, estará cri-

ando o seu mundo, o seu homem, mais elucidativos que os da observação comum, porque feitos com as sementes que permitem chegar a uma realidade em potência, mais ampla e mais significativa. (...) A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, - tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (2002a, p. 122).

Por isso falamos acima que mesmo que Riobaldo terminasse o livro ainda em dúvidas sobre a existência desumanizada do diabo, esse eventual desfecho não faria do livro um exemplar de romance avesso ao realismo, dado que mesmo as indagações mais místicas ou as representações mais insólitas não são meras ilusões equivocadas do narrador, muito menos erros estéticos: antes fazem parte de um universo cultural pleno de superstições e crenças religiosas, localizado num Brasil cuja essência extraliterária acaba por ser retratada realisticamente no *Grande Sertão*, se condensando nas lutas de seus personagens e nas demais camadas de sua forma literária. Mas ocorre ainda que o livro, sob o já aludido “triunfo do realismo”, acaba dando um passo extra no sentido da superação de várias confusões e superstições tanto do senso comum sertanejo como do próprio Guimarães Rosa, que, mesmo sem plena consciência disso, acaba por incorporar uma concepção crítica e materialista sobre a realidade retratada. Isto faz o livro terminar com a conclusão de Riobaldo de que o diabo em si não existe, de que só existe o homem se indagando humanamente sobre o bem e o mal derivados de suas ações concretas, e não de modo abstrato e sobrenatural, apartado do próprio mundo humano ou de suas determinações locais e nacionais. Tal desfecho, portanto, é um exemplo claro do *realismo dialético e humanista* do livro, uma viga estrutural que, embora pouca frisada pelos críticos, baliza todas suas relações de conteúdo e forma, com isso condicionando e até mesmo invertendo o significado da esfera “mística” ou “metafísica”, por muitos considerado sua principal característica¹¹

¹¹ Neste ponto as declarações do próprio autor cumprem um papel negativo, pois falseiam o que sua obra de fato é, já que dão um peso excessivo a suas preocupações pessoais de ordem mística. Um dos livros mais conhecidos sobre esse tema é a *Metafísica do Sertão*, de Francis Uteza (1994), que embora veja corretamente que certos trabalhos formalistas “não permitem ver a criação linguística de Rosa numa estratégia outra que não a de um puro ‘jogo literário’”, acreditando que isto constitui “apenas a parte visível de um iceberg de outra dimensão” (p.20), desenvolve a hipótese

III

Essa correlação entre dialética, humanismo e realismo, fundamental para que se discuta em bases mais profundas os significados do *Grande Sertão: Veredas*, irá assumir uma concretude cada vez maior à medida que analisarmos os mais diversos aspectos desse romance. Buscaremos empreender tal análise ao longo de capítulos que, seguindo uma lógica inspirada no pensamento estético mais maduro de György Lukács, irão tentar decifrar as interações entre a “singularidade” sertaneja, a “particularidade” brasileira e a modernidade “universal”. Em outras palavras, estaremos aqui interessados na dialética entre as categorias da *singularidade*, da *particularidade* e da *universalidade*, algo que à primeira vista pode parecer estranho ou inócua, mas que, quando bem compreendido, talvez seja capaz de lançar nova luz sobre o único romance de João Guimarães Rosa, obra já tão estudada nas mais diversas perspectivas.

A hipótese defendida por Lukács, sobretudo em sua *Introdução à Estética Marxista*, é que essa dialética entre o *singular*, o *particular* e o *universal*, crucial em vários momentos da história da filosofia, reflete a estrutura cambiante da própria realidade, e por isso também se faz presente nos elementos propriamente estéticos das obras literárias, o que, por conseguinte, pode servir de baliza firme a uma análise que busque revelar certas conexões essenciais entre conteúdo e forma. Por isso, os capítulos que se seguem irão focalizar os âmbitos relativos a cada uma dessas categorias, do mais *singular* e *particular* (capítulo 1) ao mais *universal* (capítulo 2) – embora seja válido ressaltar que tais distinções se referem apenas ao ponto de partida da análise, visto que o *singular*, o *particular* e o *universal* também se apresentarão, em todos os capítulos, como algo coeso. Seja como for, a relativa diferenciação de tais categorias do modo como propomos tem por fim ajudar na melhor compreensão da específica dialética de conteúdo e forma que se opera nas páginas do *Grande Sertão*, sendo válido explicar melhor a racionalidade desse esforço, resumindo em linhas gerais o que será discutido em cada capítulo.

Se atentarmos aos aspectos ditos sertanejos do romance, seja no dialeto, nos eventos do enredo e em certas descrições peculiares da geografia e da população do

não menos abstrata de que essa outra dimensão é a metafísica, embora ele mesmo admita que a “metafísica de Grande Sertão repousa sobre dados geográficos concretos” (p. 79).

antigo sertão mineiro, estaremos focalizando o plano da *singularidade regional*, o que já foi objeto de muito estudo empírico e que também iremos apontar em algumas partes do nosso primeiro capítulo. Não obstante, através de análises estilísticas que incorporem notações de conteúdo e certas comparações com outras obras e etapas da história literária, pretendemos enfatizar o quanto o *Grande Sertão: Veredas* se afasta da velha perspectiva naturalista de descrever mecanicamente, de modo fotográfico e superficial, tais singularidades regionais. Demonstraremos então que o romance, sem deixar de ser realista ou verossímil, possui um dínamo criativo capaz de fundir a cada traço sertanejo e a cada jagunço singular algumas das mais essenciais vertentes históricas do Brasil como um todo, mecanismo cuja inteligência se faz imprescindível para formarmos um quadro mais completo e adequado do *Grande Sertão: Veredas*. Daí porque a maior intenção do nosso primeiro capítulo será investigar como vários aspectos da realidade social, econômica, política e cultural do Brasil se converteram nos traços artísticos do romance, isto é, como a história e a condição brasileira penetrou a estrutural geral, a linguagem, os personagens e o enredo do livro. A exemplo dos trabalhos feitos na linha mais histórica e sociológica, como a de Walnice Nogueira Galvão (1986), Heloisa Starling (1999) ou Willi Bolle (2004), também pretendemos demonstrar que o *Grande Sertão: Veredas* pode muito bem ser considerado um romance de interpretação do Brasil, e que isto muitas vezes é o que melhor explica sua fatura formal.

O plano da realidade brasileira, no entanto, seja a jagunça, seja a da República Velha, ou mesmo nossa história inteira da colonização ao século XX, não esgota o âmbito completo da realidade, que, relativamente aos assuntos humanos, é também mundial, sobretudo num país dependente como o Brasil, nação que encontra mil dificuldades em reivindicar uma economia ou uma cultura de fato autônomas e soberanas. Por isso, outro foco de nosso trabalho será a análise de como a “modernidade”, conceito inescapavelmente global, foi incorporada na estrutura estética do romance de Guimarães Rosa. Aqui estaremos transitando do “particular” ao “universal”, o que já faremos desde o primeiro capítulo, para no segundo capítulo fazer o caminho inverso, de retorno do “universal” ao “particular”. Nesta perspectiva ampliada e de mão dupla, a pretensão é demonstrar como certas tendências ocidentais modernas, unidas e contrapostas aos aspectos arcaicos do país sob lógica do “desenvolvimento desigual e

combinado”¹², são as verdadeiras fontes das ambiguidades, reversibilidades e incertezas que perpassam todos os níveis do romance em questão – como aliás já foi sugerido por Davi Arrigucci Jr. ao sintetizar importantes implicações formais, para o *Grande Sertão: Veredas*, do contraditório “mundo misturado que é a nossa própria realidade” (1994, p. 24), em que diversas temporalidades se sobrepõem. Em nosso trabalho, tentaremos concretizar essa complexa noção de “modernidade” avaliando o avanço do modo de produção capitalista e de suas instituições correlatas sem jamais perder de vista os modos específicos como tais tendências modernas foram sendo paulatinamente incorporadas no Brasil (ao lado da reprodução de nossas formas mais arcaicas), e sempre apontando como tudo isso foi artisticamente condensado no romance de Guimarães Rosa. Para ilustrar esse argumento, dando-lhe também um sentido mais estético, iremos recorrer a comparações com livros clássicos da literatura universal que também adotaram o moderno mito do Fausto como fio condutor de seus personagens e enredos.

Por fim, chegaremos a um capítulo cujo maior objetivo será concluir as discussões anteriores a partir da explicação do neologismo “Hestória” e da análise do *Grande Sertão: Veredas* como um épico realista na periferia do capitalismo. Iremos então analisar como o tema da brutalidade e da violência, bem como o retrato da posição atrasada e precária do Brasil no mundo globalizado, são algumas das marcas mais eloquentes do profundo realismo do único romance de João Guimarães Rosa.

¹² Cf. Michel Löwy, “A Teoria do Desenvolvimento Desigual e Combinado”. Disponível em: <http://revistaoutubro.com.br/blog/edicoes-anteriores/revista-outubro-n-1/> (Acesso em 10/09/2014)

1

A SAGA DA DIALÉTICA: SÍNTESE DE MÚLTIPLAS DETERMINAÇÕES

“Algo é vivente apenas na medida em que
contém em si a contradição”

(HEGEL¹³)

“É, e não é.” “Tudo é e não é...”

(RIOBALDO¹⁴)

O estilo singular de João Guimarães Rosa já foi por demais destacado, comentado e aplaudido, sendo frequentemente considerado sua marca mais genial. Ocorre, porém, que os “jatos de força e beleza” presentes na linguagem rosiana, a qual Antonio Candido já elogiava no mesmo ano da publicação do livro¹⁵, na maioria das vezes só incita explicações de cunho formalista, não raro restritas a descrições sintáticas, a apontamentos intertextuais ou a algum tipo de semântica filológica. Embora tal perspectiva tenha produzido estudos de indiscutível seriedade e valor, como as *Trilhas do Grande Sertão*, de Cavalcanti Proença, ou os dicionários sobre os arcaísmos e neologismos de Guimarães Rosa, sua adoção acrítica corre o risco de redundar em trabalhos superficiais, sem qualquer relevância cultural a não ser a de ampliar o volume dos estudos sobre esse autor, de modo meramente quantitativo. Mas talvez seja possível propor um outro tipo de análise estilística, que busque vislumbrar nas próprias estruturas da forma a condensação de uma lógica, presente na realidade, que sempre importará a nossas vidas concretas.

Essa lógica é a dialética. Captada desde a antiguidade grega por Heráclito, que já percebia que as águas dos rios jamais são as mesmas, apesar de parecer o mesmo rio, isto é, que tudo muda incessantemente e que os seres são feitos de contradições, a

¹³ HEGEL, *Ciência da Lógica*, citado em: SAFLATE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora UNESP, p. 253.

¹⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 9.

¹⁵ Cf. “No Grande Sertão”. In: CANDIDO, Antonio; DANTAS, Vinicius. *Textos de Intervenção* (2002b)

lógica dialética adquire sua forma conceitual mais madura e complexa com o advento do idealismo objetivo de Hegel e com o materialismo histórico de Marx e Engels. Consoante suas demonstrações, trata-se de uma lógica que não é um mero constructo filosófico, sendo antes o mais refinado espelhamento mental do movimento das estruturas que de fato regem a realidade objetiva e subjetiva. A realidade é que é dialética, portanto, e o que os mais capazes pensadores fizeram foi apenas dar expressões conceituais a essa descoberta – embora esse “apenas” seja um resultado de trabalhos teóricos descomunais, fundadores de métodos que influíram e ainda influem nas mais sérias tentativas de interpretação e resolução de múltiplos problemas humanos nos mais diversos campos.

Mas tais filósofos não foram os únicos que captaram a lógica dialética da realidade. Na vida cotidiana, desde a infância todos nós temos intuições e pensamentos que refletem adequadamente essa lógica do mundo real; e, no campo da arte, são incontáveis as obras estruturadas dialeticamente, ainda que em graus variáveis de qualidade estética e densidade humana. Seja como for, quanto mais autêntica é a arte, mais dialética e realista ela tende a ser, e isso porque a autenticidade, em matéria de arte, é a capacidade de transfigurar adequadamente, numa expressão comunicativa e original, a realidade natural e social que nos importa, cuja lógica mais profunda é sempre dialética.

Neste sentido, ponderar sobre o mais autêntico realismo de *Grande Sertão: Veredas* demanda uma explicação de sua dialética interna, tanto no que se refere à estruturação geral quanto em relação a certos detalhes formais, como a fisionomia mental dos personagens, o papel das descrições ou os mecanismos da narração, o que, por outro lado, jamais vai separado do conteúdo que o livro transmite. É tal explicação que pretendemos ensaiar neste capítulo, decifrando certos níveis estéticos do romance a partir de um diálogo crítico com a história do Brasil e de uma aplicação flexível de certos postulados teóricos expressos originalmente por grandes filósofos dialéticos do século XX, como Lukács e Adorno.

I

Em cada construção frasal do *Grande Sertão: Veredas* podemos entrever a precisa capacidade de observação e o denso virtuosismo poético de Guimarães Rosa,

inventor de uma dicção que jamais soa artificial, apesar do alto nível de erudição e de poder criativo que seu estilo incorpora. De fôlego largo como a vida, o romance se alastra por centenas de páginas fluidas sem nunca cair na banalidade ou perder a qualidade estética, sendo isso o que de imediato o fez um clássico da literatura brasileira, literatura essa que deu raríssimos frutos de similar perfeição construtiva ou de equiparável profundidade intelectual.

O livro não possui divisão em capítulos por se tratar da reprodução direta do relato oral de Riobaldo, que narra sua própria saga com um linguajar exclusivo, linguajar que não é idêntico a de nenhum outro sertanejo real ou fictício, mas que, respeitando os ritmos das falas encontráveis no sertão, não deixa de ser a linguagem de um *típico jagunço moderno*, desde que entendamos por “típico” o sentido dado por György Lukács, o qual difere substancialmente da noção implícita no tipo “médio” ou “pitoresco” do naturalismo ou do regionalismo:

Apresenta-se aqui a escolha: o modelo para a caracterização artística deve ser a estrutura normal do típico ou a do médio? O princípio dessa escolha implica, em resumo, no seguinte: se a forma de caracterização parte da explicação ao máximo grau de determinações contraditórias (como no típico), ou se estas contradições se debilitam entre si, neutralizando-se reciprocamente (como no médio). (...). A particularidade como campo de forças entre universal e singular, como meio organizador das suas relações dinâmicas e contraditórias, constitui a base ideal para a verdade artística da forma. Os tipos singulares, a hierarquia social que formam do ponto de vista do conteúdo, transformam-se em totalidade sintética, em reprodução de uma etapa típica do desenvolvimento da humanidade, tão-somente através da realização formal. Enquanto conteúdo, se bem que já sejam formados do ponto de vista estético também em seu caráter conteúdostético, estes elementos são apenas elementos, indicações, tendências para a reprodução concreta e determinada da realidade objetiva. As ligações e os nexos definitivos, vivos e dinâmicos, correspondentes ao seu verdadeiro conteúdo, podem nascer apenas na forma artística. Quando definimos a forma como forma de um conteúdo concreto determinado, isso só comportaria uma limitação se forma e conteúdo fossem concebidos em sentido lógico-científico: do ponto de vista estético, ao contrário, reside precisamente aqui a origem de sua validade universal. Com esta definição, expressa-se apenas em forma mais abstrata a verdade fundamental da estética: em sua esfera, o típico representa o mais alto nível de generalização. (LUKÁCS, 1978, p. 253; p. 261)

Ou seja, o típico autêntico deve ser visto como uma síntese concreta de múltiplas determinações, que potencializa as aparências empíricas ao elevá-las à condição

de transmissoras imediatas e sensíveis da essência histórica nacional e geral, o que via de regra não alcançamos na vida cotidiana ou lendo o noticiário, quando as aparências são limitadas e até costumam enganar, escondendo os movimentos mais profundos da realidade. Nesse sentido, a tipicidade realista de Guimarães Rosa se manifesta a partir do momento que seus personagens espelham, através de traços específicos das localidades sertanejas, algumas marcas e transformações essenciais do Brasil e do mundo. Assim, Riobaldo, Diadorim, Zé Bebelo ou os demais personagens do romance são figuras típicas porque suas singularidades em meio ao sertão (seus traços característicos, suas atitudes e falas peculiares) representam, ao mesmo tempo, uma condensação da particularidade brasileira e um reflexo de forças universais, que influem em todo o globo. E isto não é um capricho inventivo do autor; antes decorre da própria realidade que o romance pressupõe, retrata e interpreta. Pois como disse certa vez Tolstói: “Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”.

Com efeito, adaptando as sugestões estéticas de Lukács a um nível também histórico-espacial, podemos perceber que certa dialética entre a *singularidade* do sertão mineiro, a *particularidade* de aspectos essenciais do Brasil e a *universalidade* de movimentos globais que determinaram e ainda determinam nosso país está presente de modo coeso por todo o *Grande Sertão: Veredas*, em cada conjunto de palavras e de comportamentos que observamos no romance¹⁶. Apesar de ser improvável que alguém busque discernir essas esferas no ato de uma leitura fluente, quando o objetivo é vivenciar o que estamos lendo, uma análise que distinga tais momentos pode ter seu valor, por esclarecer as camadas de realidade que o livro capta e formaliza, evidenciando o que há de autenticamente realista em seus mecanismos estruturais. Nesse sentido, assim como o ensino primário nos apresenta como se faz uma análise sintática com o intuito de minorar nossos erros gramaticais, cabe aqui sugerir uma análise dialética de alguns trechos do *Grande Sertão: Veredas* a fim de indicar como nele se

¹⁶ Na *Introdução à Estética Marxista*, onde György Lukács teoriza sobre a “particularidade” como um “campo de forças” específico do fenômeno estético, mediador entre as singularidades individualizadas e a universalidade humana, essa dialética não é estendida explicitamente ao âmbito da geografia humana, baseada na espacialidade historicizada e da qual derivam noções como região, localidade, nação, país, ocidente e globo. Não obstante, tal alargamento da tese lukacsiana nos parece perfeitamente plausível, dado a presença dessas categorias relativas (o *singular*, o *particular*, e o *universal*) em todas as esferas da realidade, inclusive na geográfica. Ademais, antes de teorizar sobre a particularidade, Lukács utilizou essa noção relativa em diversas análises de autores específicos, com a conjuntura da Alemanha sendo um campo mediador entre a evolução humana e os personagens singulares de autores alemães como Goethe e Thomas Mann, por exemplo, ou a Rússia do século XIX servindo de mediação para a obra de Tolstói, entre sua aldeia camponesa e o universal humano, e a França pós-revolucionária para Balzac e Stendhal.

opera a transformação do conteúdo em forma e a invenção formal reveladora do conteúdo, processo que, uma vez assimilado, pode servir de antídoto tanto a um formalismo superficial quanto a um sociologismo mecanicista.

Vejamos então essas passagens em que Riobaldo descreve um importante personagem secundário:

Chefe nosso, Medeiro Vaz, nunca perdia guerreiro. Medeiro Vaz era homem sobre o sisudo, nos usos formado, não gastava as palavras. Nunca relatava antes o projeto que tivesse, que marchas se ia amanhecer para dar. Também, tudo nele decidia a confiança de obediência. Ossoso, com a nuca enorme, cabeçona meia baixa, ele era dono do dia e da noite - que quase não dormia mais: sempre se levantava no meio das estrelas, percorria o arredor, vagaroso, em passos, calçado com suas boas botas de caititú, tão antigas. Se ele em honrado juízo achasse que estava certo, Medeiro Vaz era solene de guardar o rosário na algibeira, se traçar o sinal-da-cruz e dar firme ordem para se matar uma a uma as mil pessoas. Desde o começo, eu apreciei aquela fortaleza de outro homem. O segredo dele era de pedra. ^(GSV, p. 26) Medeiro Vaz era homem de outras idades, andava por este mundo com mão leal, não variava nunca, não fraquejava. ^(GSV, p. 31) Mas Medeiro Vaz era duma raça de homem que o senhor mais não vê; eu ainda vi. Ele tinha conspeito tão forte, que perto dele até o doutor, o padre e o rico, se compunham. Podia abençoar ou amaldiçoar, e homem mais moço, por valente que fosse, de beijar a mão dele não se vexava. Por isso, nós todos obedecíamos. Cumpríamos choro e riso, doideira em juízo. Tenente nos gerais - ele era. A gente era os medeiro-vazes. ^(GSV, p. 39) Medeiro Vaz, retratal, barbaça, com grande chapéu rebuçado, aquela pessoa sisuda, circunspecto com todas as velhices, sem nem velho ser. Cujo eu me disse: - "É bom homem ..." E ele beijou a testa de Diadorim, e Diadorim beijou aquela mão. A um assim, a gente podia pedir a benção, se prezar. Medeiro Vaz tomava rapé. Medeiro Vaz, mandando passar as ordens. E tinha quartel-mestre. ^(GSV, p. 281)

À primeira vista, o que notamos acima é a descrição de um personagem singular, cujas características e atitudes parecem ser o retrato de uma pessoa viva, de carne e osso, única em sua identidade e em sua história. Nesse sentido, Medeiro Vaz não é encarnação alegórica de nenhum conceito abstrato, sendo antes um personagem humanamente individualizado e irrepetível. Assim, se quedássemos no nível da aparência mais imediata, a singularidade de Medeiro Vaz representaria tão somente uma não-identidade em relação a qualquer outro personagem ficcional ou a qualquer uma das mais de cem bilhões de pessoas que já respiraram no planeta Terra.

Porém, também seria possível, concretizando mais sua existência, encontrarmos identidades mais gerais em relação aos traços que o singularizam. Isso logo nos

levaria a perceber que suas características, apesar de serem únicas em certo sentido, sob outro ângulo traduzem características compartilhadas por uma gama de possíveis pessoas reais ou de personagens similares, de modo que temos a sensação de que poderíamos perfeitamente ter conhecido alguém como ele se tivéssemos vivido naquela época e região específica cujos traços marcam suas vestes, seus objetos e sua respeitabilidade social. Chegaríamos então na concepção de “tipo”. Sob uma perspectiva mais simplória, igual a que se encontra no regionalismo de cunho naturalista, o “tipo” seria uma imitação fotográfica, ou caricaturalmente exagerada, de aspectos visíveis que aparentemente distinguiria certos habitantes de determinada localidade. Usar “boas botas de caititu”, cheirar “rapé”, ou o ato “solene de guardar o rosário na algibeira” e “traçar o sinal-da-cruz”, por exemplo, poderiam muito bem aparecer como partes de descrições dos “tipos” caipiras católicos que foram muito populares no Brasil de inícios do século XX, trazendo fama momentânea para nomes como Coelho Neto e Afrânio Peixoto, que hoje poucos conhecem e ninguém mais lê, afora meia dúzia de especialistas. Ora, os “tipos” pitorescos desses e de outros autores se enquadram perfeitamente no método descritivo superficial que Lukács tanto critica em toda sua obra madura, sobretudo no conhecido artigo “Narrar e Descrever”, no qual diz:

A autonomia dos pormenores tem efeitos (...) deletérios sobre a representação da vivência dos acontecimentos pelos homens. Os escritores se esforçam por descrever do modo mais completo, mais plástico e mais pitoresco possível, as particularidades da vida, logrando excepcional perfeição artística no seu trabalho. Mas a descrição das coisas nada mais tem a ver com os acontecimentos da evolução dos personagens. E não só as coisas são descritas independentemente das experiências humanas, assumindo um significado autônomo que não lhes caberia no conjunto do romance, como também o modo pelo qual são descritas conduz a uma espera completamente diversa daquela das ações dos personagens. Quanto mais os escritores aderem ao naturalismo, tanto mais se esforçam por representar apenas homens medíocres, atribuindo-lhes somente ideias, sentimentos e palavras da realidade cotidiana superficial, de modo que o contraste se torna cada vez mais estridente. (LUKÁCS, 1965, p. 68)

É evidente que Guimarães Rosa jamais segue essa metodologia descritivista banal: seu método compositivo é o oposto de qualquer mimese das meras aparências. Embora alguma forma de descrição seja parte inerente e inevitável de toda prosa de ficção, o estilo de Guimarães Rosa sempre tende mais para a autêntica narração, dando

destaque apenas aos aspectos que melhor revelam a verdade essencial dos personagens, isto é, os traços, movimentos e objetos que melhor indicam suas funções sociais e suas necessárias contribuições ao enredo, do modo mais orgânico possível. Repare-se, aliás, que a própria maneira como Medeiro Vaz é descrito se mostra inseparável das suas ações concretas, capazes de impactar decisivamente o seu entorno social: “Ele tinha conspeito tão forte, que perto dele até o doutor, o padre e o rico, se compunham. Podia abençoar ou amaldiçoar, e homem mais moço, por valente que fosse, de beijar a mão dele não se vexava”^(GSV, p. 39).

Ademais, o pitoresco presente nas obras de Guimarães Rosa jamais significa aquela reprodução imediatista, repleta de caricaturas cômicas ou de mil lugares-comuns, tão presente na subliteratura regionalista, nos sertanistas românticos e naturalistas, ou no entretenimento audiovisual de massas, como aquele popularizado pelo ator Mazzaropi. Pelo contrário: a poética de Guimarães Rosa é um projeto sistemático e consciente de fuga do clichê, sendo muitas vezes, até no nível de cada frase, uma inversão paródica ou uma inusitada alteração da ordem sintática ou da obviedade semântica dos lugares-comuns, com contínua condensação de significados e brilhantes invenções linguísticas. Daí construções como esta: “Cumpríamos choro e riso, doideira em juízo. Tenente nos gerais - ele era. A gente era os medeiro-vazes.”^(GSV, p. 39), ao invés de algo assim: “Ríamos e chorávamos cumprindo ordens, ao mesmo tempo doídos e com razão. Ele mandava e desmandava no sertão. Éramos seus capangas”.

A originalidade que advém de tal método compositivo salta aos olhos em qualquer parágrafo do *Grande Sertão: Veredas*, e é de fato impressionante o rigor e a força inventiva que faz Guimarães Rosa sustentar essa virtude, sem queda qualitativa, em cada uma das centenas de páginas ininterruptas do romance – isso sem falar que ele também escreveu, na mesma toada, dezenas de excelentes contos e novelas. Porém, não é apenas esse afastamento do clichê trivial pela via de um criativo rigor sintático e morfológico que aparta Guimarães Rosa do modo naturalista de perceber e captar as coisas. Há também uma profunda diferença de conteúdo, que, em última instância, é o permanente alicerce capaz de sustentar seus felizes experimentalismos verbais. E não há nisto nenhum determinismo mecânico: o conteúdo de um romance é indissociável de sua forma; ambos dependem um do outro e se interpenetram reciprocamente, a todo tempo. Como assevera Adorno:

Contra a divisão pedante entre forma e conteúdo, é preciso insistir na sua unidade e, contra a concepção sentimental da sua indiferença na obra de arte, insistir no fato de sua diferença subsistir ao mesmo tempo na mediação. (...) Tudo o que aparece na obra de arte é virtualmente conteúdo tal como forma, ao passo que esta permanece, no entanto, o meio de definição do que aparece e o conteúdo permanece o que se define a si mesmo. (ADORNO, 1988, p. 167-169).

Esse conteúdo que “se define a si mesmo”, embora por intermédio da forma, é o conteúdo do ser social retratado, em sua relação com a natureza, sendo esse o significado mais adequado da seguinte afirmação metalinguística de Riobaldo: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente.” (GSV, p. 90). Embora a princípio pareça haver, no caso do romance de Guimarães Rosa, uma delimitação precisa de tal âmbito social e natural da “matéria vertente”, dada pelo termo “sertão”, este é “grande”, tem múltiplas “veredas” e se mostra palco de incontáveis presenças mais nacionais e universais, o que impinge certo ar provinciano ou superficial em qualquer leitura empírica que busque no romance apenas descrições geográficas, zoológicas ou antropológicas do específico ambiente sertanejo e de seus costumes peculiares. Por outro lado, a relativa transcendência em relação aos limites naturalistas do sertão não faz o livro se esfumascar na metafísica ou na vagueza abstrata, pois sempre permanecerá uma possível definição de seu conteúdo se adotarmos uma perspectiva mais ampla, como a que fez Antonio Candido destacar que neste livro o “sertão é o mundo” (2002a, p. 122). Isso de fato já aponta as relações do particular e do universal de modo mais afeito à lógica dialética, que perpassa todo o livro e se manifesta diretamente em certas máximas ditas por Riobaldo, sobretudo a seguinte: “Tudo é e não é” (GSV, p. 9), cujo eco atravessa várias outras frases: “É, e não é. O senhor sabe e não sabe.” (GSV, p. 9), “teve e não teve sorte” (GSV, p. 13), “Fui eu? Fui e não fui. Não fui!” (GSV, p. 197). Sem falar que a primeiríssima palavra do romance já intui e sintetiza o incessante choque de negações inerente ao processo dialético: “Nonada” – termo cujos possíveis desdobramentos interpretativos da dupla negação do “não” junto ao “nada” (não é nada; não é o nada; o não é o nada; o não no nada; o não nega o nada; etc.) lembra certas espirais argumentativas da *Ciência da Lógica* de Hegel:

Cada qual tem uma representação do vir-a-ser e se admitirá que é *uma* [só] representação; além disso, que — se se analisa — aí está contida a determinação do *ser*, mas também a do seu absolutamente outro, do *nada*; e, depois, que essas duas determinações estão juntas,

nessa *única* representação; de modo que o vir-a-ser é, assim, a unidade do *ser* e do *nada*. Um exemplo igualmente próximo é o *começo*. A Coisa, *não é ainda*, em seu começo; mas este não é simplesmente seu *nada*: nele já está também o *ser* da Coisa. O começo é, ele mesmo, também vir-a-ser, e já exprime, contudo, a referência ao ulterior progredir. (...) O vir-a-ser contém em si o ser e o nada, e de tal maneira que esses dois se transformam um no outro e se superam mutuamente. (...) Mas o resultado desse processo não é o nada vazio, e sim o ser idêntico à negação, que chamamos estar aí (*Da-sein*)... (HEGEL, 1995, § 89, p. 182)

Tais frases de Riobaldo e de Hegel captam a unidade dos contrários presente na própria realidade, isto é, a ligação recíproca dos opostos, que se convertem incessantemente um no outro ou se excluem e se anulam a todo tempo, num processo em perpétuo choque que só admite como eterno esse próprio movimento dialético. Por isso o fluxo das contradições é o principal articulador de todas as instâncias do *Grande Sertão; Veredas*, o que não exclui momentos de relativa superação, nem tampouco o conteúdo histórico concreto que determina o sentido desse fluxo contraditório. Mas por isso também, em relação às próprias categorias de tempo e de espaço, ou do singular e do universal, *tudo é e não é*: embora *não seja apenas* um retrato dos costumes sertanejos no cerrado mineiro, o romance *também* capta, muitas vezes com minucioso rigor, tais traços singulares do sertão; e embora *também seja* a representação de problemas presentes em todo o mundo, o que importa ao homem considerado universalmente, o livro *não deixa de ser* uma representação da particularidade brasileira, em seu processo de modernização conservadora. Nesse sentido, na obra de Guimarães Rosa o sertão é o específico sertão mineiro, goiano e baiano dos inícios do século XX, mas, ao mesmo tempo, também é o Brasil atrasado da República Velha e é o mundo ocidental a transitar dos tempos antigos aos tempos modernos, sendo concretamente todas essas dimensões ao invés de apenas uma ou outra, numa justaposição tectônica que cria mares de morros de contradições. Por outro lado, essas macrotendências históricas apenas tornam mais vivas as incontáveis peculiaridades de cada personagem, além de darem substância às generalizações sobre os comportamentos cotidianos, também repletas de tensões contraditórias. Daí Riobaldo exemplificar, com os olhos em experiências recorrentes do dia a dia: “Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois” (GSV, p. 9).

Apenas a partir da compreensão dessa lógica dialética é que podemos avançar na verdadeira noção de “típico” que se faz presente em *Grande Sertão: Veredas*. Voltando a Medeiro Vaz, trata-se de um personagem capaz de amalgamar, em sua própria fisionomia, a singularidade da jagunçagem arcaica (o vaqueiro sertanejo), a particularidade dos primórdios do coronelismo brasileiro (o coronel aristocrata), bem como a universalidade do antigo medievalismo europeu (o senhor feudal). É por isso que, a olhos mais contemporâneos – como aqueles do fazendeiro Riobaldo no momento em que ele narra suas aventuras de outrora a um interlocutor citadino – Medeiro Vaz é um homem do passado, “circunspecto com todas as velhices, sem nem velho ser.” (GSV, p. 281). Ou seja: seus traços característicos, ao mesmo tempo únicos e típicos, não são meramente a cópia mecânica de traços pitorescos e de comportamentos médios, previsíveis; são antes a incorporação de estruturas históricas mais gerais, cujas permanências ou superações determinaram de modo objetivo o desenvolvimento mundial e nacional. É justamente isso que explica a “velhice” desse personagem que nem velho era, algo que pareceria paradoxal caso se tratasse de uma mimese naturalista, na qual só os velhos teriam traços de velhos.

A tipicidade de Medeiro Vaz, portanto, é a do autêntico realismo. Apesar de extrapolar a previsibilidade naturalista, ele não deixa de parecer uma pessoa plenamente verossímil, ao mesmo tempo em que reflete ordens sociais e temporalidades de níveis distintos e de grande amplitude. Assim, esse “homem de outras idades”, “ossoso”, “vagaroso” e “solene”, “nos usos formado”, de “mão leal”, que “não variava nunca, não fraquejava”, e nem “gastava as palavras”, que fazia “o sinal-da-cruz” antes de “dar firme ordem para se matar uma a uma as mil pessoas”, “duma raça de homem que o senhor mais não vê”, perto do qual “até o doutor, o padre e o rico, se compunham”, que podia “abençoar ou amaldiçoar, e homem mais moço, por valente que fosse, de beijar a mão dele não se vexava”, e que mandava “passar as ordens” e “tinha quartel-mestre”, tal homem espelha, simultaneamente, como a essa altura já deve estar óbvio, um chefe jagunço do sertão, um coronel brasileiro dos tempos da República Velha e um cavaleiro medieval europeu. Sobre esse último reflexo em Medeiro Vaz, já perguntava Cavalcanti Proença: “Não é Carlos Magno em gibão de couro?”, concluindo o seguinte, no capítulo “Don Riobaldo do Urucuia, Cavaleiro dos Campos Gerais”, de suas *Trilhas no Grande Sertão* (1958):

O Cangaceiro, como herói da poesia narrativa sertaneja, é assunto pacífico entre os folcloristas, e o paralelismo com as epopeias medievais é seu sucedâneo (...). Mas o tipo cavaleiresco de Riobaldo despertou, associativamente, no acervo de impressões de leitura do autor [*o próprio Cavalcanti Proença*], ressonâncias que acabaram por sintonizar até os componentes do romance, onde se pode rastrear uma propensão arcaizante de efabulação, com reflexos no próprio vocabulário. (p. 15) A travessia do Liso do Sussuarão, que Medeiro Vaz – Percival ou Lancelot – apesar de todos os preparativos, não conseguiu realizar, Riobaldo – Don Galaaz – realiza, protegido pelo acaso, sem mesmo se haver preocupado com provisões. (PROENÇA, 1958, p. 20)

O que Cavalcanti Proença omite ou não desenvolve, visto que se limita a apontar similaridades intertextuais sob uma argumentação de cunho formalista, é que tais traços cavaleirescos medievais, além de serem traduzidos numa roupagem sertaneja, também são reflexos da própria história brasileira. Ora, apesar de não ter experimentado o feudalismo europeu, o Brasil desde seus primórdios, com a nomeação de capitães-donatários e a distribuição de sesmarias, teve sua colonização moldada por instituições jurídicas e senhores de engenho de espírito medieval, que acabaram por vincar por aqui, além do catolicismo, as tradições hierárquicas que já iam se tornando cada vez mais caducas nos países mais avançados do velho mundo, convulsionados pelas reformas protestantes e, depois, pelo racionalismo iluminista. Não é por acaso que os melhores pontos das nossas cidades foram ocupados por igrejas católicas, nem que a monarquia e a escravidão quase tocaram o século XX: tratavam-se de pilares da nossa classe dominante latifundiária, aqui chamada de “nobreza da terra” sob a inspiração das imagens e normas do Antigo Regime europeu. Assim, embora sem brasões ou castelos nacionais, o eco das tradições lusitanas fez com que boa parte de nossos fazendeiros emulassem algo da cultura aristocrática europeia, em que o respeito à suposta ordem natural do mundo, estabelecida eternamente por Deus, justificava os padrões sociais hierárquicos, os direitos de herança e todo tipo de mando e exploração, ainda que tudo fosse envolvido pelo veludo de princípios éticos como a observância da honra, a manifestação da coragem e um relativo desprendimento em relação ao dinheiro (algo aliás muito escasso e as vezes sem utilidade em nossos ritmos pré-capitalistas). A própria propriedade privada, antes do domínio da sociedade burguesa, não se mostrava uma amarra tão absoluta para a subjetividade das classes dominantes, o que explica a andança guerreira dos cavaleiros nas Cruzadas da Idade Média, bem

como a atitude de Medeiro Vaz de abandonar e queimar sua fazenda em prol da guerra justiceira, feito um sério Dom Quixote:

... vieram as guerras e os desmandos de jagunços - tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se esprou nos gerais. Então Medeiro Vaz, ao fim de forte pensar, reconheceu o dever dele: largou tudo, se desfez do que abarcava, em terras e gados, se livrou leve como que quisesse voltar a seu só nascimento. Não tinha bocas de pessoa, não sustinha herdeiros forçados. No derradeiro, fez o fez - por suas mãos pôs fogo na distinta casa-de-fazenda, fazendão sido de pai, avô, bisavô - esprou até o voêjo das cinzas; lá hoje é arvoredos. Ao que, aí foi aonde a mãe estava enterrada - um cemiteriozinho em beira do cerrado - então desmanchou cerca, espalhou as pedras: pronto, de alívios agora se testava, ninguém podia descobrir, para remexer com desonra, o lugar onde se conseguiam os ossos dos parentes. Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele montou em ginete, com cachos d'armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saiu por esse rumo em roda, para impor a justiça. De anos, andava. Dizem que foi ficando cada vez mais esquisito. Quando conheceu Joca Ramiro, então achou outra esperança maior: para ele, Joca Ramiro era único homem, par-de-frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandando por lei, de sobregovêrno. Fato que Joca Ramiro também igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres. (GSV, p. 38-39).

Nesse quadro geral, o sistema agropecuário que alimentava os latifúndios monocultores produziu vaqueiros cujo horizonte, apesar de aparentemente livre em sua errância nômade, não se desviou tanto do enquadramento dado pela cultura medieval europeia. Pelo contrário, mesmo nas épocas mais dinâmicas do setor agroexportador manteve-se entre os homens da vaquejada a cultura hierárquica e católica transmitida pelos portugueses, sob uma base de trocas pouco monetarizada, enquanto nas épocas de crise das exportações a regressão ao nível de subsistência implicava em uma retração monetária e em um conservadorismo cultural ainda maior, dado que a sociabilidade regredia ao mero trato com animais e com outros poucos sertanejos, numa estrutura sem capacidade de ter acesso aos bens importados ou às ideias progressistas das mais avançadas cidades europeias. O couro então se tornava a principal e as vezes a única matéria prima para roupas e utensílios, sendo o gado bovino ou suíno, ao lado das roças, as fontes primordiais de um crescimento vegetativo que aumentava as populações sertanejas sem elevar seu nível de consciência ou sua capacidade produtiva. É isso que nos ensina Celso Furtado em *Formação Econômica do Brasil*, onde também lemos o seguinte:

O setor de subsistência, que se estendia do norte ao extremo sul do país, caracterizava-se por uma grande dispersão. Baseando-se na pecuária e numa agricultura de técnica rudimentar, era mínima sua densidade econômica. Embora a terra fosse o fator mais abundante, sua propriedade estava altamente concentrada. O sistema de sesmarias concorrera para que a propriedade da terra, antes monopólio real, passasse às mãos do número limitado de indivíduos que tinham acesso aos favores reais. Contudo, não era esse o aspecto fundamental do problema, pois sendo a terra abundante não se pagava propriamente renda pela mesma. Na economia de subsistência, cada indivíduo ou unidade familiar deveria encarregar-se de produzir alimentos para si mesmo. A roça era e é a base da economia de subsistência. Entretanto, não se limita a viver de sua roça o homem da economia de subsistência. Ele está ligado a um grupo econômico maior, quase sempre pecuário, cujo chefe é o proprietário da terra onde ele tem a sua roça. Dentro desse grupo, desempenha funções de vários tipos, de natureza econômica ou não, e recebe uma pequena remuneração que lhe permite cobrir gastos monetários mínimos. (...) O capital de que dispõe o roceiro é mínimo, e o método que utiliza para ocupar novas terras, o mais primitivo. (...) Em consequência, o roceiro da economia de subsistência, se bem não estivesse ligado pela propriedade da terra, estava atado por vínculos sociais a um grupo, dentro do qual se cultivava a mística de fidelidade ao chefe como técnica de preservação do grupo social (FURTADO, 2009, p. 188-190)

Assim, o domínio incontestado de latifundiários sobre roceiros e vaqueiros, mobilizando práticas e mentalidades muito próximas às encontráveis nos tempos medievais do Ocidente, ainda moldava o ser social sertanejo mesmo após o fim do período colonial, tendo sobrevivido à ascensão e à crise do ciclo da mineração e chegado praticamente inalterado aos tempos da monarquia e da primeira república. Sem testemunhar verdadeiras rupturas, ao longo do século XIX nosso atrasado país foi apenas renomeando os descendentes dos antigos senhores de engenho com algum termo de origem mais moderna, sobretudo “coronel”, uma patente aristocrática militar criada em 1831 com a instituição da *Guarda Nacional* para “atualizar”, embora com essencial conservação, as antigas milícias e ordenanças do período colonial. Tal patente indicava o detentor do comando militar municipal e regional, sendo sempre atribuída a quem tivesse mais prestígio econômico e social em certa localidade, o que a partir da segunda metade do século XIX acabou por apelar como “coronel” virtualmente todos os latifundiários brasileiros¹⁷.

¹⁷ Cf. o estudo de Vitor Nunes Leal: *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo* (1948).

Voltando ao objeto central do nosso estudo, Medeiro Vaz é um dos personagens que melhor encarna a figura dos primeiros coronéis, ou dos velhos senhores de engenho, aqueles que ainda se orgulhavam de possuir raízes pretensamente aristocráticas. Por isso é um honroso fidalgo dos pés à cabeça, nobre em compleição e atitude, embora já representante de um ser social envelhecido, pois o coronelismo chegou ao século XX ao lado de tentativas de modernização republicana e econômica que deram aos coronéis traços mais capitalistas, passando tal patente a ser inclusive comercializada. Tal mudança no interior do coronelismo recebe ampla simbolização no *Grande Sertão: Veredas*, a exemplo do que pode ser visto na própria morte de Medeiro Vaz, que implicitamente enterra consigo certos traços medievais que apontamos acima, como o prestígio da honra e da dignidade aristocrática que alimentava a mística senhorial: “Reunidos em volta, ajoelhados, a gente segurava uns couros abertos, para proteger a morte dele. Medeiro Vaz — o rei dos gerais —; como era que um daquele podia se acabar?!” (GSV, p. 70).

A progressiva extinção desse atmosfera fidalga acaba por preceder os titubeios e cálculos burgueses mais mesquinhos que irão se fazer presente em outros personagens, como no próprio Riobaldo, que não deixa de frisar tais mudanças históricas ao seu ouvinte cidadão: “Agora — digo por mim — o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada.” (GSV, p. 21). Mas tais mudanças, tanto no livro quanto na história brasileira que ele reflete, são sempre realizadas em passo lento e misturadas a múltiplas conservações, e por isso podem não ser percebidas pelo leitor, que neste sentido seria equiparável àquele povo que assistiu bestializado à proclamação da República, sem entender o que aquilo significava, sobretudo por conta da ausência de uma verdadeira revolução popular capaz de acelerar os tempos entre nós, num impulso transformador que todos perceberiam. Como indicou Florestan Fernandes (2005), a nossa peculiar “revolução burguesa” foi processada num quadro interno conservador em que as antigas lógicas estamentais se tornaram forças construtivas das novas instituições republicanas, o que refreou o ritmo das mudanças a ponto de bloquear qualquer tentativa drástica de ruptura, embora não tenha deixado de reformular, pouco a pouco, vários aspectos da moderna vida brasileira, reformulação que também contou com influxos externos.

Sob esse prisma, a tipicidade medieval-coronelistajagunça de Medeiro Vaz, que representa ao mesmo tempo o fim de uma era antiga e o início de uma outra cujo novo já nasce velho, não é jamais uma mera imitação intertextual dos romances de cavalaria. Trata-se antes de uma configuração necessária, capaz de transmitir de modo vivo e movimentado a dialética de singular, particular e universal presente na própria essência da realidade brasileira de uma larga época histórica, uma época cujos ecos sentimos ainda hoje, neste país ainda tão dominado por elites retrógadas e por suas bizarras.

II

Do ponto de vista do autêntico realismo literário, portanto, a transfiguração da história não deve ser jamais confundida com a mera reprodução mecânica e fiel das datas políticas ou dos acontecimentos jornalísticos que periodizam os manuais escolares ou os almanaques informativos. A literatura, para ser realista, tem um modo todo específico de captar e transmitir o verdadeiro processo histórico, sendo frequente a encarnação de épocas e localidades distintas nos próprios comportamentos, pensamentos e traços físicos dos personagens. Não obstante, essa fusão sincrônica de diacronias não é um atributo simplesmente literário: também se faz presente na própria realidade, algo que foi conceitualmente captado pela teoria do “desenvolvimento desigual e combinado”, uma das mais famosas teses de filiação marxista.

Embora já implícita no método de Marx, a primeira formulação clara dessa teoria apareceu no primeiro capítulo da *História da Revolução Russa*, escrita por Leon Trotsky, um dos seus personagens centrais. Estudando o atraso russo, Trotsky entendeu que este atraso era a expressão de um desenvolvimento periférico, que acompanhava o desenvolvimento dos mais avançados países europeus, mas de modo subordinado e retardatário, sob outro ritmo, o que implicava na degradação dos aspectos mais modernos e democráticos do capitalismo ao conciliá-los com a política czarista e com a realidade ainda fundamentalmente camponesa da Rússia.

No Brasil, como em qualquer outro país subdesenvolvido, vemos até hoje operar uma lógica cujas linhas gerais estruturantes são igualmente “desiguais e combinadas” em relação aos tempos mais modernos dos países centrais do capitalismo. A época

da República Velha não apresenta nada diferente disso, e a análise de sua representação no *Grande Sertão: Veredas* pode servir para entendermos mais claramente este ponto.

A interiorização das instituições republicanas no Brasil fomentou disputas e conciliações em vários níveis. Porém, ao contrário do que ocorrera em outros países, como na França e nos Estados Unidos, tal processo não derivou, no Brasil, de nenhuma revolução nacional autêntica, com ampla participação popular. Antes significou precárias reformas pelo alto, no âmbito dos aparatos estatais ou militares, sem alteração das velhas estruturas agropecuárias, que por isso ditaram os limites das ideias políticas e sociais republicanas. Estas se implementavam lentamente e com grande atraso no país, e no mais das vezes não passavam de um mero invólucro retórico, enquanto na prática as elites iam se adaptando aos novos tempos de modo a conservar seu poder de classe, ainda que possuísse facções a brigar entre si. Consequentemente, durante o período monárquico dos dois dom Pedros, as ideias liberais mais avançadas não podiam se enraizar como força real em um país cuja economia se manteve baseada na escravidão, sendo usadas como mera pose afetada e sem lastro, como nos mostra Roberto Schwarz (2000), ao dizer tais ideias estavam “fora do lugar”¹⁸. E mesmo com a proclamação da República, muitas das estruturas mais arcaicas do país tendiam a se conservar, o que dificultava o alcance do progressismo democrático bradado por certos republicanos e fazia com que o sistema eleitoral e os poderes governamentais continuassem subordinados às elites locais, o que fez com que a primeira República fosse de fato a República dos Coronéis, a República Velha, ou a “República dos Plantadores”¹⁹. O voto supostamente democrático foi usado na prática como mera formalidade a encobrir a antiga dominação dos latifundiários, reafirmada com um sistema de favores

¹⁸ Nas palavras de Schwarz (2000): “É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original. (...) Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada. (...) Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles.” (p.12-13) “O mesmo se passa no plano das instituições, por exemplo, com burocracia e justiça, que embora regidas pelo clientelismo, proclamavam as formas e teorias do estado burguês moderno. (...) Aí a novidade: *adotadas as ideias e razões europeias, elas podiam servir e muitas vezes serviam de justificação, nominalmente “objetiva”, para o momento de arbítrio que é da natureza do favor.*” (p.18)

¹⁹ Cf. “O Império Escravista e a República dos Plantadores”, capítulo de João Luiz Fragoso ao livro *História Geral do Brasil* (1990), organizado por Maria Yedda Linhares.

desiguais (e de coerção violenta) que viciava as eleições e era a base do verdadeiro poder político do país.

Esse esquema clientelista, ao entrar o século XX, já contava com a firme aliança entre os fazendeiros paulistas e mineiros, num momento em que o dinamismo da exportação de café pressupunha como subsistema logístico o gado e os alimentos oriundos dos sertões agropecuários do país, que então recuperaram sua importância estratégica para a economia brasileira. Antes desse novo dinamismo cafeeiro, e após o fim do ciclo da mineração, o setor pecuarista vingara apenas como fonte de subsistência imediata a uma população sertaneja que crescia de modo vegetativo, sem aumento da produtividade ou invenção de novas técnicas – como já vimos ao citar Celso Furtado. Tal população vaqueira ou roceira, cujos escassos excedentes só podiam ser trocados vez ou outra por alguns objetos importados como facas e às vezes armas de fogo, foi se tornando a base para os bandos jagunços, que, salvo os casos de rebeldia cangaiceira, em geral se organizavam sob a hierarquia de respeito e subordinação aos maiores proprietários rurais, isto é, aos coronéis, cuja dominação atingiria seu ápice ao conquistar o poder estatal federal, com a proclamação da República significando de fato a proclamação dos poderes locais e do arranjo do chamado “café com leite”²⁰.

A lógica de tal coronelismo e do sistema jagunço que o fomentou está presente por todo o *Grande Sertão: Veredas*, mas não de modo historiográfico e conceitual (o que seria um erro compositivo), e sim condensada em personagens complexos e num enredo bastante movimentado, perfazendo uma construção formal que reflete na própria simbolização estética, de modo às vezes oblíquo mas não menos eloquente, desde as raízes históricas dos coronéis, como vimos encarnadas em Medeiro Vaz, até suas crises e transformações, como iremos ver ao analisar as figuras de Zé Bebelo, de Riobaldo e de seô Habão. Ao cabo do romance, se o lermos sob esta perspectiva, o que poderíamos reter seria um retrato implícito da tendência histórica de ascensão e ocaso do coronelismo jagunço em meio ao processo de modernização do Brasil, ocaso que na verdade não representa o fim do domínio dos latifundiários, e sim a tortuosa adaptação deles a um capitalismo agrícola mais monetarizado, o que mais tarde se tornaria

²⁰ Conferir, a esse respeito, toda a Parte Quatro de *Formação Econômica do Brasil*, de Celso Furtado, bem como: “O Processo Político Partidário na Primeira República”, de Maria do Carmos Campello de Souza, no livro *Brasil em perspectiva* (1978), além dos já referidos estudos de Vitor Nunes Leal (1948) e Florestan Fernandes (2005).

o chamado “agronegócio”, até hoje um dos pilares centrais da economia periférica do país.

Entre todos os personagens rosianos, Zé Bebelo é o que representa de modo mais típico os impulsos contraditórios da interiorização das instituições republicanas pelos rincões do Brasil, sendo capaz de simbolizar em si mesmo uma das faces centrais da nossa precária modernidade. Trata-se de um líder político entre populista e revolucionário, sendo um radical propagador de ideias sociais democráticas, como a de ampliar e generalizar o ensino para o povo e lutar pelo fim da pobreza no país. “Zé Bebelo falou — O que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão!” (GSV, p. 363). Por estar diante do império do mandonismo coronelista local, semelhante ideal republicano sem dúvida exprime intenções autenticamente progressistas e emancipatórias, sendo Zé Bebelo um agente voluntário do poder centralizador do Estado Nacional e da modernização do país, com disposição a travar uma luta feroz contra a barbárie do nosso atraso, luta essa que eleva o nível de consciência crítica do próprio Riobaldo:

“Agora [disse Zé Bebelo], temos de render este serviço à pátria-tudo é nacional!” (...) “Sei seja de se anuir que sempre haja vergonheira de jagunços, a sobre-corja? Deixa, que, daqui a uns meses, neste nosso Norte não se vai ver mais um qualquer chefe encomendar para as eleições as turmas de sacripantes, desentrandando da justiça, só para tudo destruírem, do civilizado e legal!” Assim dizendo, na verdade sentava o dizer, com ira razoável. A gente devia mesmo de reprovar os usos de bando em armas invadir cidades, arrasar o comércio, saquear na sebaça, barrear com estrumes humanos as paredes da casa do juiz-de-direito, escramuçar o promotor amontado à força numa má égua, de cara para trás, com lata amarrada na cauda, e ainda a cambada dando morras e aí soltando os foguetes! Até não arrombavam pipas de cachaça diante de igreja, ou isso de se expor padre sacerdote nú no olho da rua, e ofender as donzelas e as famílias, gozar senhoras casadas, por muitos homens, o marido obrigado a ver? (GSV, p. 118). De repente, eu via que estava desejando que Zé Bebelo vencesse, porque era ele quem estava com a razão. Zé Bebelo devia de vir, forte viesse: liquidar mesmo, a rás, com o inferno da jagunçada! (GSV, p. 156).

Como tem sido comum em nossa história política até hoje, tal idealismo republicano não o impede de ser um homem essencialmente pragmático: “Zé Bebelo, esse raciocinava o tempo inteiro, mas na regra do prático” (GSV, p. 327). Por isso, embora sendo obrigado a conciliar suas teorias com certos padrões jagunços mais tradicionais, Zé Bebelo já se afasta daquela vetusta honradez aristocrática que ainda vemos incólume em Medeiro Vaz ou em Joca Ramiro, se tornando um típico político moderno, para

quem os fins se adequam aos meios, como quis ensinar Maquiavel. Em prol do sucesso de seus planos, além de querer ler e aprender sobre tudo, Zé Bebelo não se furta de guerrear os agrupamentos sertanistas com apoio governamental e soldados a soldo, que enxergam nesses combates antes uma oportunidade de salário do que qualquer obrigação moralista:

“Demais, de tudo ali se prazia fartura confortável! Abastada comida, armamento de primeira, monte de munição, roupas e calçados para os melhores. E o cobre para semanal de pagamento, pois nenhum daqueles homens estava ali por amor-de-deus, mas ajeitando seu meio de viver. Diziam que era dinheiro do cofre do Governo. Parecia”. (GSV, p. 119).

Além disso, Zé Bebelo não se sente sentimentalmente vinculado aos soldados ou jagunços a ele subordinados, não tendo escrúpulos em sacrificá-los a favor do governo se a situação demandasse, como demonstra o episódio do cerco à fazenda dos tucanos:

Segurou meu braço, suscitado de se voltar para a mesa, para se escrever, amanuense. Pelo discorrer, revólver na mão, às vezes achei, em minha fantasia, que ele estava me ameaçando. - "Ei, ai, vamos ver. Que tenho esquadrão reiúno: esses é que vão vir me dar retaguarda!" - ele falasse. Eu escrevesse, com mais urgência. Os bilhetes - missiva para o senhor oficial comandante das forças militares, outro para o excelentíssimo juiz da comarca de São Francisco, outro para o presidente-da-câmara de Vila Risonha, outro para o promotor. - "Apresta. A massa do volume deles também dá valor ... " - ele regendo. Acertei. Escrevi. O teor era aquilo mesmo, o simples: que, se os soldados no soflagrante 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*. (GSV, p. 301).

Tais cálculos e predisposições, no entanto, não significam um desvio de caráter ou uma intenção traiçoeira, como chega a cogitar Riobaldo, embora de fato haja em Zé Bebelo certas características que complexificam seu perfil, afastando seu retrato de qualquer idealização heroica. Em primeiro lugar, como um típico modernizador republicano, determinado pela ideologia do mundo burguês, Zé Bebelo aprecia seu status de líder, o que o faz colocar sua própria vontade de mando no centro de todas as coisas

e a cultivar com especial ardor o sonho de se tornar deputado, vaidades tão caras quanto seus mais dignos princípios nacionalistas:

“— Ah, cujo vou, siô Baldo, vou. Só eu que sou capaz de fazer e acontecer. Sendo porque fui eu só que nasci para tanto!” Dizendo que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas. Começava por aí, durava um tempo, crescendo voz na fraseação, o muito instruído no jornal. Ia me enjoando. Porque completava sempre a mesma coisa. ^(GSV, p. 119).

Com efeito, embora de fato acredite nos seus ideais libertários e desenvolvimentistas, os quais busca aplicar com ações práticas, Zé Bebelo não possui a organização partidária ou a base popular capaz de lhe proporcionar os caminhos para uma verdadeira revolução modernizante. Por isso acaba, inclusive, sendo duas vezes derrotado, primeiro quando é preso em combate e acaba forçado a aceitar o exílio, após um julgamento jagunço baseado nos antigos princípios da honra; depois, quando perde a reconquistada liderança para Riobaldo, que de certo modo já encarna em si traços mais compatíveis com a retrógrada modernização brasileira, bem mais conservadora que a proposta por Zé Bebelo. Seja como for, talvez a marca mais eloquente de suas características contraditórias possa ser vista no fato de que Zé Bebelo, ainda que sempre queira ser ou parecer o político mais ético do mundo, jamais aceita a condição de subordinado ou de segundo nome na hierarquia do agrupamento a que pertence, o que por fim o faz abandonar as lutas com um gosto amargo na goela que revela de maneira definitiva sua vaidade individualista, entre caudilha e pequeno-burguesa, mal disfarçada sob os costumes jagunços:

- "A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é: tu o Chefe fica sendo... Ao que vale! .. " - ele dissezinho fortemente, mesmo mudado em festivo, gloriando um fervor. Mas eu temi que ele chorasse. Antes, em rosto de homem e de jagunço, eu nunca tinha avistado tantas tristezas. (...) "Tenho de tanger urubú, no m' embora. Sei não ter terceiro, nem segundo. Minha fama de jagunço deu o final..." ^(GSV, p. 400).

Isto no fundo representa as contradições internas não apenas de Zé Bebelo, mas também aquelas visíveis em vários dos nossos modernizadores republicanos, como muitos daqueles que fizeram parte do movimento tenentista, os "soldados cidadãos" que primeiro se deslocaram pelo interior do país pregando reformas políticas e que

depois da revolução de 1930 foram incorporados generosamente pelas instituições da Era Vargas. De todo modo, apesar de seus limites, o tenentismo não deixou de ser uma tendência fundamental nas lutas pela modernização brasileira no século XX, e seu capítulo mais épico, a grande marcha da coluna Prestes, que percorreu 25 mil quilômetros pelo interior do país entre 1924 e 1927, é referida de modo direto no *Grande Sertão: Veredas*, o que aliás explicita a época da história nacional que o livro está a retratar: “Os revoltosos depois passaram por aqui, soldados de Prestes, vinham de Goiás, reclamavam posse de todos animais de sela. Sei que deram fogo, na barra do Urucúia, em São Romão, aonde aportou um vapor do Governo, cheio de tropas da Bahia.” (GSV, p. 9). É evidente, como temos dito, que essa época se mescla a outras temporalidades, o que reflete tanto estruturas mais arcaicas do Brasil quanto certas tendências mais avançadas da modernização ocidental; não obstante, a referência aos “soldados de Prestes” e toda a fisionomia mental do republicano Zé Bebelo, que luta para a prevalência da razão e do progresso do Estado nacional sobre as resistências e bestialidades jagunças, são demonstrações cabais de que o romance de Guimarães Rosa está de fato empreendendo um retrato do Brasil²¹: “Zé Bebelo, que esses projetos ouvisse, ligeiro logo era capaz de ficar cheio de influência: exclamar que assim era assim mesmo, para se transformar aquele sertão inteiro do interior, com benfeitorias, para um bom Governo, para esse ô-Brasil!” (GSV, p. 380).

Portanto, a partir do perfil e do destino de Zé Bebelo, vemos as históricas dificuldades do avanço da modernidade sobre as estruturas mais arcaicas do Brasil, o que faz com que suas ideias mais progressistas não ultrapassem a condição de planos utópicos frente a uma realidade demasiado retrógada, em que a violência brutal e a capacidade de mando dos chefetes locais bloqueiam as boas intenções republicanas. Por isso, apesar de Zé Bebelo ser retratado inicialmente como um líder hábil, inteligente e digno, não é ele que será capaz de vencer os bandos jagunços inimigos: antes é preso e depois deslocado da liderança, e é nessa queda que vai se revelando um político

²¹ Isso já foi destacado por outros críticos do romance, sobretudo os da linha mais histórica ou sociológica, como Willi Bolle em *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, Heloisa Starling em *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*, e Walnice Nogueira Galvão, em *As Formas do Falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. Não obstante, ainda que as leituras que tais professores apresentam sejam recomendáveis e nos pareçam corretas e interessantes em diversos pontos, em muitos outros aspectos diferem do método e da ênfase que estamos propondo neste trabalho, o que nos afasta substancialmente de suas interpretações.

demasiado vaidoso, dado a arroubos retóricos sem lastro: “Zé Bebelo murchava muda na cor, não existia mais em viço para desatinos, nada que falava era mais de se reproduzir, aqueles exageros bonitos e tamanhos rasgos.” (GSV, p. 370). De todo jeito, ele não deixa de ser um representante do universal alastramento das doutrinas iluministas, doutrinas que ainda cumprem um papel ativo na tentativa de modernização desse Brasil subdesenvolvido cujas classes dominantes até hoje costumam combater qualquer tentativa de racionalização democrática e de melhorias ao bem-estar do povo.

Nesse sentido, assim como já havíamos visto a respeito de Medeiro Vaz, também Zé Bebelo ou qualquer outro personagem do *Grande Sertão: Veredas* encarna uma dialética de múltiplas temporalidades em suas próprias características, comportamentos e destinos, o que faz o romance ser um retrato profundo da realidade como esta de fato é, em sua essência viva: um processo histórico plasmado por múltiplas determinações de ordem local, nacional e universal.

III

Embora esteja presente em qualquer personagem secundário, é evidente que a dialética realista do *Grande Sertão: Veredas* atinge sua maior densidade na configuração do protagonista central, o narrador Riobaldo, que também será chamado de Tata-rana e, por fim, irá se auto-intular como Urutú-Branco, numa progressão de nomes que por si só já indica seu caráter mutável e complexo.

“Tudo é e não é”, diz Riobaldo, e ele mesmo é e não é vários tipos ao mesmo tempo. De órfão a herdeiro, de intelectual a jagunço, de bom atirador a comandante, de namorador a fazendeiro, seus traços se transformam incessantemente, e na “*aufhebung*” que sua saga representa há muito da lógica dialética captada nesse conceito hegeliano: o da superação que conduz a um estágio diferente, com simultânea abolição de aspectos anteriores e conservação de outros, produzindo um novo ser que não é absolutamente novo, mas também não é igual ao velho ser que o precedeu. É esse movimento de superação conservadora que aqui nos caberá analisar, mostrando que, em relação à figura de Riobaldo, tanto sua concepção geral quanto seus detalhes formais mais inusitados são antes de mais nada reflexos criativos dos movimentos históricos da própria realidade – que por sua vez, como temos repetido, possui aspectos simultaneamente locais, nacionais e universais.

A caracterização de Riobaldo como um atirador jagunço, o Tatarana, não deve jamais lhe impor o rótulo do “típico sertanejo”, num sentido regionalista descritivo. Como ocorre com todos os demais personagens importantes do *Grande Sertão*, a sua tipicidade também é aquela de cunho autenticamente realista, visto que condensa uma série de tendências históricas nacionais e mundiais, o que faz com que, por trás do jagunço mineiro, opere simultaneamente os ecos da “modernização conservadora” do Brasil, subproduto do contraditório e desigual avanço da modernidade global. Como assevera David Arrigucci Junior em seu artigo sobre o romance de Guimarães Rosa:

Embora o sertão não se enquadre claramente na História — sabemos que a história contada se passa provavelmente na segunda década deste século, em função de uma referência à Coluna Prestes e várias referências a alguns jagunços históricos e fatos realmente acontecidos —, o sertão está referido ao processo histórico (e ao mundo urbano). Da região se passa diretamente ao mundo, mas o mundo está também introjetado no sertão. Embora as balizas propriamente históricas sejam poucas no relato, a temporalidade histórica está presente no interior do sertão enquanto processo, como uma dimensão da matéria vertente, de que trata o relato. Até onde se pode ver com mais clareza, Rosa oculta ou dissolve as marcas da História, incorporando, no entanto, o processo. Apesar desse procedimento, é possível notar a significativa mistura dos níveis da realidade histórica, combinados nas profundezas do sertão, demonstrando como esse espaço tão particular se acha siderado pelos valores da cidade, que penetram fundo nos modos de vida onde parece que reina apenas a natureza. (...) Considerado, pois, em seu conjunto, esse modo mesclado de caracterizar, com suas articulações sutis entre níveis distintos de representação da realidade logo permite ver que estamos de fato diante de diferentes formas de narrativa misturadas, correspondendo no mais fundo a temporalidades igualmente distintas, mas coexistindo mescladas no sertão que é o mundo misturado. Não é à toa que esse é o lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados, onde o movimento do tempo e das mudanças históricas compõe as mais peculiares combinações. (...) A questão é, pois, ainda entender a forma mesclada de um livro em que diversas temporalidades narrativas se misturam, correspondendo ao mundo misturado que é a nossa própria realidade. (ARRIGUCCI JR., 1994, pp. 7-29)

Assim, do mesmo modo que tal modernidade não é uma abstração metafísica, e sim um amplo e efetivo movimento histórico, capaz de influir na vida de bilhões de seres humanos pelo mundo afora, os caracteres jagunços de Riobaldo e de seus companheiros de armas não são meras vestimentas superficiais, e sim um denso espelhamento dos traços mais essenciais de uma determinada realidade regional: o sertão bra-

sileiro. O que novamente vale frisar é que tal superposição de camadas, da mais peculiar singularidade à mais geral universalidade, não são caprichos literários do autor, e sim propriedades concretas da própria realidade. Por isso Riobaldo não é um homem moderno meramente vestido e maquiado de jagunço, nem um sertanejo bruto artificialmente afetado por dúvidas e filosofias modernas: ele é coerentemente, de modo típico e coeso, tanto um reflexo da realidade do sertão (o qual, ao atingir certa profundidade, alcança modernos problemas universais), quanto um reflexo das tendências do homem moderno que em sua concretude histórica é inseparável de uma determinada marca local e nacional.

Sua vida toda é plasmada nessa dialética realista entre o local e o universal, desde sua mais remota infância ao culminante pacto fáustico e à derradeira transformação de chefe jagunço em fazendeiro sedentário e filosofante. Vejamos o início de seu período formativo. A juventude de Riobaldo não é o retrato de nenhuma regularidade óbvia, seja sertaneja, seja moderna. Embora criado dentro dos limites do patriarcalismo brasileiro, Riobaldo não possui uma referência paterna como modelo ético e social inquestionável. Ademais, sua condição social e financeira, ou suas experiências de cunho mais ou menos econômico, variam drasticamente ao longo de sua vida: da precariedade da plebe rural aos privilegiados confortos da classe dominante. No episódio em que conhece o “menino” (Diadorim) e atravessa o rio São Francisco, aos treze ou quatorze anos, Riobaldo está pedindo esmolas e com isso vivenciando o mais humilde patamar na escala da respeitabilidade social, embora não por uma necessidade premente, e sim para pagar uma promessa por ter sarado de uma doença, o que já mostra que, como em tempos pré-capitalistas, as superstições religiosas ou outros costumes tradicionais também fomentam nele ou nas pessoas a seu redor ações ou reações práticas.

Quando morre sua mãe, a quem tem grande respeito, mas cuja situação social era bem modesta, as dúvidas sobre seu lugar no mundo ficam pressupostas, embora sua adoção pelo seu padrinho Selorico Mendes lhe dê a base de sustentação para que Riobaldo estude e se forme professor, ao invés de se tornar um trabalhador braçal do campo. Mais tarde, percebendo que recebe certas regalias, Riobaldo irá descobrir que Selorico Mendes é na verdade seu pai biológico, o que lhe torna um “bastardo” e mancha a memória de sua falecida mãe, que, naquela cultura sertaneja, não teria sido mais

que uma mera concubina de ocasião, engravidada por um senhor de terras sem posterior casamento ou reconhecimento oficial. É isso que faz Riobaldo fugir das propriedades de seu não assumido pai, o que de novo demonstra que para o jovem protagonista o móvel econômico não é seu único estímulo, embora suas ações e escolhas sempre se desenrolem em um quadro social muito bem determinado, com suas classes e subclasses monetarizadas ao lado de estamentos e costumes de origem pré-capitalista.

Riobaldo, portanto, não é o típico herdeiro rural, que já nasce em berço de ouro, nem o típico intelectual, até porque tem poucos contatos com o ambiente urbano. Sua vida é um processo mutável, mas ele será, fundamentalmente, um jagunço tomado de dúvidas e impulsos típicos da modernidade ocidental, em seu período formativo, e depois, em sua maturidade e velhice, um fazendeiro pensador, que relembra sua pregressa vida épica para filosofar – a partir dela – sobre a condição universal do ser humano. Aqui será interessante discutir como algumas dessas suas características fundamentais tiveram origem, e o que elas significam para o enredo e para o desvelamento da realidade extraliterária que o livro capta e transfigura.

O primeiro parágrafo do romance, por exemplo, já explica concretamente de onde deriva a aptidão de Riobaldo para atirar bem, o que será um de seus atributos mais valorizados em suas experiências como jagunço, ao ponto de lhe render o apelido de Tatarana, o lagarta-de-fogo: “Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade.” (GSV, p. 5). Ou seja, a excelência de sua pontaria, que será tão útil nas escaramuças do sertão, ajudando-o a se legitimar e a subir nas hierarquias jagunças, não é nenhum dom metafísico e inexplicável, mas sim deriva da mais empírica forma de aperfeiçoamento de uma capacidade humana: o exercício constante, a repetição prática de uma atividade visando determinado fim, algo que está presente em todo trabalho, sendo o trabalho, por sua vez, a atividade finalística que deferência o homem dos outros animais, sendo uma das categorias mais decisivas da constituição ontológica do ser social²².

Um outro exemplo da verossimilhança dos traços fundamentais de Riobaldo é a oscilação de seus impulsos e vontades com base em sua condição social. Em termos

²² Para uma abordagem marxista sobre o tema do trabalho e de suas relações com a realidade, com a linguagem, com a consciência e com a ideologia, vale estudar a última grande sistematização filosófica de Gyorgy Lukács, *Para uma Ontologia do Ser Social* (2012), sobretudo seu volume II.

sociológicos, Riobaldo cresce como o típico homem branco rural sem posses que atravessou as diversas épocas históricas da economia brasileira numa posição entre livre e subalterna, o que em certo sentido o assemelha a um intelectual ou profissional liberal pobre ou pequeno-burguês do mundo urbano. Por todo seu período formativo, a vida de Riobaldo oscila entre livre e submissa, e isso desde sua condição familiar (primeiro na plebe rural e depois como filho bastardo de um fazendeiro rico), até sua contratação temporária como professor e secretário de Zé Bebelo e sua utilização tática como bom atirador num meio jagunço. Obviamente, essa contraditória relação de aparente liberdade individual e grande subordinação a um poderoso local deriva da própria posição inessencial na produção econômica (nem trabalhador do eito, nem proprietário de terras), e é isso que em última instância determina seu perfil psicológico de juventude. Sua precariedade o faz oscilar.

Daí a lealdade do jovem Riobaldo não ser tão fixa: ele não está preso aos polos extremos da classe proprietária ou da classe trabalhadora, embora já seja um indivíduo relativamente liberto das rígidas amarras estamentais de servidão pessoal que regiam o mundo pré-burguês, o que explica a possibilidade de seus abandonos e reinserções em bandos jagunços inimigos ficarem impunes. Sua própria vontade individualista é seu impulso mais férreo, o que o impele a essas trocas de lealdade ou de rumo quando alguma coisa o incomoda, como a descoberta de que Selorico Mendes era seu pai, que o faz fugir para Currealinho, ou o desgosto de ver muitas mortes e prisões ao lado dos zebebelos, que o faz abandonar as fileiras desse bando para peregrinar sem rumo. Tal individualismo de armas na mão e pontaria certa lembra certos protagonistas dos romances e filmes do faroeste norte-americano, embora no *western made in USA* o móvel obsessivo já seja sempre o dinheiro, decerto pelo fato dos Estados Unidos se tratarem de um país mais avançado que o Brasil, em termos capitalistas. O que move Riobaldo não é a sede de dólar, mas tampouco qualquer idealismo político como o republicano que vimos em Zé Bebelo. Ele é antes empurrado pelas oscilações dos seus próprios humores, embora isto não exclua um oportunismo de fundo que não perde os olhos da boa hora de ascender socialmente, o que tem muito de pequeno-burguês e ecoa os heróis problemáticos ambiciosos dos romances realistas do século XIX, como o Rastignac de Balzac ou o Julien Sorel de Stendhal.

Riobaldo, portanto, possuiu características cujas raízes e enquadramento social são sempre retratadas de modo concreto e verossímil. Isso permite que sua fisionomia

psicológica seja compreensível e se apresente como a adequada realidade mental de um personagem que parece gente de carne e osso, homem vivo entre outros homens, detentor de peculiaridades pessoais e sertanejas que, por outro lado, não deixam de também expressar certas particularidades produzidas pela modernização conservadora brasileira ou certos traços universais comuns ao moderno burguês intelectualizado, dimensões que derivam da estrutura de uma realidade objetiva que transcende as páginas do romance.

IV

A rica tipicidade de Riobaldo pode ser discernida a todo momento, mas as suas relações com Diadorim, por serem aparentemente mais problemáticas, nos permite enxergar de modo especialmente revelador como a dialética desse romance é ao mesmo tempo verossímil e realista, sem jamais deixar de apresentar alta qualidade estética, que estimula a sensibilidade artística enquanto ensina sobre a vida.

Assim como ocorre com a questão do humanismo materialista do *Grande Sertão: Veredas*, o amor de Riobaldo por Diadorim talvez seja melhor interpretado se analisarmos de “diante para trás o revento todo”^(GSV, p.522), isso é, sabendo do desfecho: que o jagunço Reinaldo era na verdade uma mulher, de nome Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, que se disfarçara de homem para se manter mais segura e mais próxima a seu pai Joca Ramiro, em meio aos demais jagunços do sertão, todos homens. Se isso por um lado já representa a moderna luta da mulher por um papel de mais destaque na sociedade, equiparável ao do homem, por outro lado nos leva a ver uma nota mais arcaica, que alcança a imagem da donzela guerreira medieval. Ademais, esse relativo tradicionalismo também fixa padrões biológicos mais “normais” como base da crescente atração que Riobaldo sente pelo seu amigo Reinaldo, que ele pressupõe ser alguém do mesmo gênero que ele. Isso porque, no sentido do impulso corporal, Riobaldo jamais se afasta do homem que busca instintivamente uma mulher como parceira sexual, o que exclui qualquer atração propriamente homossexual, algo que deixaria sua fisionomia um pouco incoerente, já que ele sempre sente atração somente por mulheres, como a mocinha Miosótis, a turca Rosa’uarda, a prostituta Nhorinhá, e por fim Otacília, com quem vai se casar para o resto da vida. Diante de Diadorim,

Riobaldo é antes atraído, desde seu primeiro encontro com o “menino”, pelas características mais tipicamente femininas do seu “amigo”: os traços finos, os meigos olhos, a sensibilidade, o jeito delicado, a bondade, a limpeza, o cheiro bom, etc.:

“E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram”^(GSV, p. 125).

A grande coragem guerreira que o amigo “menino” vai demonstrar, ao esfaquear o possível molestador na outra margem do São Francisco, ou que “o jagunço” Reinaldo vai repetir várias vezes, até matar e ser morto pelo Hermógenes, não parece ser o que mais atrai Riobaldo, mas isso tampouco seria uma característica exclusivamente masculina, dado a coragem demonstrada pelas mulheres reais de todos os tempos antigos ou contemporâneos, não raro mais aguerridas que os homens.

Portanto, nenhuma atração homossexual se coloca biologicamente ou se desenvolve nos impulsos corporais do heterossexual Riobaldo. A suposta atração proibida trata-se antes de uma questão de ordem cultural em meio a uma confusão psicológica causada pela ilusão de que Diadorim é homem, ilusão produzida pela própria Diadorim, ao se disfarçar do jagunço Reinaldo. Mas é aí que devemos entender que os fatores biológicos e naturais, apesar de em certo sentido serem determinantes, não são deterministas, visto que no mundo social recebem mediações culturais que os refreiam ou os estimulam. Riobaldo jamais chega a beijar Diadorim porque a cultura católica, patriarcal e sertaneja em que ele é formado proíbe como pecado abominável a “união carnal” ou o “contato sexual” com pessoa do mesmo sexo. Ou seja, Riobaldo sente forte atração por Diadorim, que também sente atração por ele, numa recíproca atração heterossexual, mas ambos não são animais no cio, determinados de modo absoluto pelos impulsos biológicos, como pretendiam os escritores naturalistas. Eles refreiam tal atração e não concretizam nada, por considerá-la socialmente proibida, prevalecendo, nesse caso, os padrões culturais hegemônicos.

Por outro lado, também essa cultura tradicional sertaneja não é infensa a relativizações. Riobaldo, não obstante ser de fato um heterossexual, e ter vários outros traços que não contradizem seu ser social jagunço, também condensa as características

da modernidade burguesa que leva suas vontades e impulsos pessoais a quererem palpar mais alto do que as convenções coletivas tradicionais. Por isso, Riobaldo jamais consegue abafar em definitivo a atração que sente pelo amigo Reinaldo, apesar de suas crenças culturais e de seus próprios impulsos biológicos serem avessos a uma relação homossexual. Embora sem nunca ser tão explícito, em diversos momentos Riobaldo chega a demonstrar que sente atração física e amorosa pelo suposto homem Diadorim, como na tentativa de presentear seu amigo com uma pedra de safira que ele depois envia a Otacília, ou no seguinte episódio:

Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei: -...*Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos ...* -; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso. Diadorim se pôs pra trás, só assustado. - *O senhor não fala sério!* - ele rompeu e disse, se desprazendo. "O senhor" – que ele disse. Riu mamente. Arrepio como recaí em mim, furioso com meu patetear. - *Não te ofendo, Mano. Sei que tu é corajoso ...* – eu disfarcei, afetando que tinha sido brinca de zombarias, recompondo o significado. Aí, e levantei, convidei para se andar. Eu queria airar um tanto. Diadorim me acompanhou. (GSV, p. 525)

Em suma, o que devemos reter nessa relação mal resolvida de Riobaldo e Diadorim é o conjunto de negações cuja dialética ecoa o estágio de desenvolvimento cultural do próprio Brasil retratado pelo *Grande Sertão: Veredas*. Vemos aí uma cultura sertaneja cujas tradições católicas e patriarcais ainda são efetivas o suficiente para reprimir os impulsos sexuais recíprocos de Riobaldo e Diadorim, mas que já não são tão férreas a ponto de eliminar tais impulsos, que continuarão a existir e chegarão a um passo da concretização, que acabará definitivamente negada apenas com a morte de Diadorim. A entrega a uma relação homossexual seria incompatível com a tipicidade jagunça que o romance capta, mas a mera manutenção dessa possibilidade já transmite, por sua vez, o avanço do individualismo burguês que o livro também retrata, encarnando tudo nos traços, comportamentos e pensamentos de Riobaldo e dos demais personagens, bem como no enredo. Desse modo, portanto, a atração entre Riobaldo e Diadorim subsiste sem se concretizar por isso ser um reflexo necessário, em última instância, da modernização conservadora brasileira, que na primeira metade do século XX excluía a relação entre pessoas do mesmo sexo do quadro de suas permissividades, mas já fomentava o avanço do individualismo e do seu correlato império de desejos, algo muitas vezes irracional ou contrário a certos padrões patriarcais.

Mas vale alertar aqui que a questão não deve ser generalizada a ponto de se identificar o homossexualismo como sinônimo inequívoco de irracionalismo ou de

avanço capitalista. O que ocorre é que as atrações e relações entre pessoas do mesmo sexo podem ser literariamente utilizadas como símbolos ou alegorias de tendências sociais ou culturais mais amplas, sejam progressistas, sejam conservadoras, sejam reacionárias. No caso do *Grande Sertão: Veredas*, livro desprovido de preconceitos, a suposta atração homossexual entre Diadorim e Riobaldo, como vimos, não existe enquanto uma realidade de origem biológica ou corporal (pois ambos se sentem heterossexuais), mas vira um drama psicológico de fundo cultural que revela, em última instância, aspectos cruciais da própria história brasileira.

Sobre esta história nacional, vale dizer que nossa modernização em sentido individualista, que se inicia de modo embrionário desde os tempos coloniais, mas que começa a se acelerar do século XIX em diante a partir da maior difusão das práticas, instituições e ideias do liberalismo europeu, só encontra um terreno mais propício para se enraizar nas elites e nas classes médias a partir da própria ampliação dessas classes durante a República Velha e após a Revolução de 1930. Apesar de não retratar o ambiente urbano, espaço mais típico ao desenvolvimento do individualismo burguês, o *Grande Sertão: Veredas* consegue transmiti-lo através de alguns personagens, sobretudo Riobaldo, cuja contraditória atração e refreamento em relação a Diadorim, ao lado de inúmeras outras características e ações, revela a ambiguidade dessa própria modernização brasileira, de caráter conservador e pujança relativamente atrasada em relação aos países centrais do capitalismo. Em outras palavras, o dinamismo brasileiro, por ser “desigual e combinado” em relação ao das economias e culturas centrais do capitalismo, gera uma série de ambiguidades fenomênicas em nossa sociedade, o que o realismo do romance de Guimarães Rosa não poderia deixar de retratar.

Não é à toa, portanto, que a “ambiguidade” tenha sido apontada como a principal viga estruturante do *Grande Sertão: Veredas* por Antonio Candido, numa indicação que foi depois desenvolvida na já citada tese de doutorado de sua orientanda Walnice Nogueira Galvão. Esta chega a indicar que a ambiguidade da própria condição jagunça, entre livre e amarrada aos estamentos coronelistas, gera muito da ambiguidade que recebe formalização por todo o grande sertão:

O romance mostra como a condição do sertanejo pobre é radicalmente ambígua, como sua dispensabilidade redundando em dependência, sua liberdade em submissão: isto se passa, todavia, fora de sua consciência. É Riobaldo, o narrador-personagem que, tendo uma vida dividida em duas partes – como membro da plebe rural quando

menino e quando jagunço, como membro da camada dominante quando jovem e quando velho – tem distância crítica para perceber a ambiguidade da condição do pobre, pacífico ou guerreiro conforme sirva aos interesses de quem manda. (GALVÃO, 1986, p. 12)

Já Antonio Candido vê Diadorim como símbolo máximo dessa ambiguidade, por ser homem e mulher ao mesmo tempo²³. O que faltou a ambos, a nosso ver, foi demonstrar que tal ambiguidade, em primeiro lugar, também é o reflexo da própria modernização conservadora brasileira, em sua relação desigual com o resto do mundo. Ora, se Riobaldo é um intelectual jagunço, perdido ambigualmente entre o mundo sertanejo e o mundo moderno, isso não passa de uma contradição ainda não resolvida do próprio Brasil, mal desenvolvido em seus aspectos capitalistas sem jamais ter sido feudal, já que sua própria colonização foi um empreendimento mercantil. Ou seja, a relativa ambiguidade de Riobaldo tem como base a ambiguidade da posição periférica do jagunço em relação a classes mais modernas, e, simultaneamente, a do Brasil em relação ao capitalismo central, mais dinâmico e dominador. Em segundo lugar, também faltou a esses críticos compreender que essa ambiguidade é apenas um momento do processo dialético, cujas contradições vão sendo resolvidas em algum grau, gerando novos estados. Walnice Nogueira Galvão chega inclusive a enfatizar explicitamente que no *Grande Sertão: Veredas* há tão-somente ambiguidades, e não contradições:

“A ambiguidade, princípio organizador deste romance, atravessa todos os seus níveis; tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são. Como, todavia, esses pares não chegam a constituir-se em opostos, antes vivenciando-os o sujeito alternadamente sem que a tensão entre eles engendre o novo, não se pode falar em contradição, mas apenas em ambiguidade” (GALVÃO, 1986, p.13),

A nosso ver, semelhante afirmação é equivocada, por não enxergar o processo em sua totalidade, até o fim dos desenvolvimentos, no qual diversas dessas ambiguidades são superadas ou ao menos levadas a outro patamar, seja na realidade brasileira, seja no romance de Guimarães Rosa. Diadorim, por exemplo, não continua o ambíguo Reinaldo até o fim: em sua morte se revela Maria Deodorina, rompendo os fundamentos ilusórios de toda a problemática anterior. Nesse sentido, a afirmação de Antonio

²³ Depoimento de Antonio Candido sobre o *Grande Sertão: Veredas*; in: <https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ>. Acesso em 5 de abril de 2016.

Candido de que Diadorim é o símbolo máximo da ambiguidade, por ser homem e mulher ao mesmo tempo, precisa ser relativizada, pois Diadorim não é e nunca foi homem, e sim mulher vestida de homem, contradição que o final do livro revela e resolve, jogando nova luz sobre o drama amoroso de Riobaldo, numa evidente conclusão dialética que supera o anterior estágio da atração proibida.

Em outras palavras, as múltiplas ambiguidades que permeiam o livro não são meras ambiguidades estanques, eternizadas em polos duais antitéticos, em paradoxos estruturais; elas são antes momentos superáveis do fluxo de contradições que o livro capta. São portanto ambíguas ou paradoxais apenas na aparência; em essência, são contradições, forças em luta e em movimento que se superam constantemente. E em todas as questões cruciais do romance a momentânea ambiguidade, em geral fruto da dúvida subjetiva, acaba por se resolver objetivamente, como a suposta existência metafísica e maniqueísta do Bem e do Mal absolutos, simbolizados pelas figuras tradicionais de Deus e do Diabo, por fim rebaixados à condição de meros “avessos do homem”, ou seja, materializados como contradições humanas que se chocam, se mesclam e se desenvolvem incessantemente, ao invés de se eternizarem em polarizações antitéticas. Um outro exemplo é a própria condição jagunça, base social das mais diversas ambiguidades, condição epicamente superada pela guerra final que limpa a jagunçagem do sertão e que com isso abre mais caminho para as contradições republicanas, o que aponta a uma etapa nacional um pouco mais moderna, potencialmente apta a sanar certos vícios antigos, bem como produzir outros.

Tudo no livro, portanto, deve ser visto em movimento e sob a perspectiva mais ampla possível, em sua busca por formalizar tanto as peculiaridades regionais e nacionais quanto as questões mais universais, e isso jamais de modo metafísico, mas sim histórico e concreto. Seja como for, o certo é que nem os condicionamentos biológicos, nem a cultura ou a economia devem ser interpretadas como forças mecanicamente deterministas, capazes de fixar de modo definitivo a personalidade e as atitudes de Riobaldo e dos demais personagens. As determinações da realidade devem antes ser enxergadas de modo dinâmico, como base de uma vida em processo, vida que também no *Grande Sertão: Veredas* é capaz de se transformar e que, em seu próprio movimento, simboliza as grandes transformações (e conservações) do Brasil e do mundo.

O estágio final de Riobaldo, o de fazendeiro de “range rede”, que alcança sua velhice e encampa o momento em que ele relata as aventuras e desventuras de sua juventude, é a culminação necessária de seu perfil psicológico, que se adapta às novas situações da maneira que menos afronte seus desejos e inclinações pessoais, algo que também espelha a própria adaptação histórica das elites brasileiras, bem como a do individualismo burguês ocidental. Na condição de subordinado, o Riobaldo Tatarana recusava a posição de mando por esta lhe parecer dificultosa ou exigente demais, e ele só se transforma no líder Urutú-Branco, apto a atravessar o Liso do Sussuarão e a exterminar os últimos bandos jagunços de importância, quando isto lhe apetece, isto é, quando é tomado pela vontade de ser um chefe dominador após seu suposto pacto com o Capiroto nas Veredas Mortas. Ou seja, Riobaldo jamais se prende a qualquer ortodoxia coletivista, religiosa ou principiológica. Sua ética é antes a do individualismo oscilante e mais ou menos frouxo, o que encarna tanto o espírito do capitalismo quanto se ele adotasse a doutrina protestante – doutrina, aliás, que ele também não exclui do quadro de suas referências ideológicas.

Mas ao contrário do que postula a tese de Max Weber, não é a ética protestante que produz o capitalismo, e sim o avanço das relações capitalistas que permitem a superação dos padrões medievais e a ascensão do individualismo moderno. Por isso devemos entender que a singular psicologia de Riobaldo é fruto do próprio desenvolvimento brasileiro, que já na República Velha vai substituindo a prevalência do velho coronelismo patriarcal por um economia rural e urbana cada mais assentada em moldes capitalistas, ainda que conservando uma concentração de terras brutalmente desigual e excludente e adaptando as práticas clientelistas aos novos tempos. Esse processo ganha um retrato irônico no próprio modo como o jagunço Riobaldo julga a classe de fazendeiros a que ele mesmo vai pertencer enquanto velho, o que pode ser notado a partir de seu desprezo por seô Habão, um típico fazendeiro capitalista: “Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão olhava feito o jacaré no juncal! cobiçava a gente para escravos!”. (GSV, p. 380)

Independentemente da postura política confessa ou secreta de Guimarães Rosa, o retrato nada lisonjeiro de seô Habão, protótipo das classes dominantes de um Brasil mais moderno, bem como as críticas aos homens ligados ao Estado burguês (como o tirânico delegado no trem de Sete Lagoas e os soldados que combatem os jagunços),

revelam de modo inequívoco a concepção de mundo anticapitalista que perpassa o *Grande Sertão: Veredas*. É verdade que a oposição ao capitalismo, por si só, não garante um realismo autêntico, visto que o anticapitalismo pode ser uma posição antirrealista caso idealize falsas tendências ou deforme de modo fetichizante as estruturas concretas da realidade. Tal deformação pode ser vista em inúmeras obras do período romântico, quando pontos de vista demasiado subjetivistas se voltaram para as angústias do burguês fracassado ou do aristocrata decadente sem conseguir captar as mais determinantes correlações de forças sociais objetivas, o que redundava em falsificações mais ou menos exageradas e que não raro ganhavam o invólucro de uma linguagem afetada e artificial. Mais tarde, muitas vanguardas modernistas também vieram a replicar esse anticapitalismo romântico, aperfeiçoando as deformações neokantianas com experimentalismos que buscavam incorporar, de modo mais ou menos passivo, o desenvolvimento tecnológico e industrial. O resultado foram os vários ismos formalistas (impressionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo) que acabaram por dominar o *mainstream* artístico e não raro reificaram o tecnicismo positivista e a condição desumana do homem, ainda que os vanguardistas se imaginassem subjetivamente avessos à sociedade burguesa²⁴.

Tais tendências deformadoras à primeira vista também parecem cadenciar certas estruturas e detalhes formais do *Grande Sertão: Veredas*, bem como seu conteúdo. Boa parte da fortuna crítica, não raro demasiado presa aos elementos estilísticos mais imediatos, tende por isso a afirmar que Guimarães Rosa é antes um experimentador da linguagem do que um autor realista. Haroldo de Campos, por exemplo, escreve o seguinte:

O lugar privilegiado que a prosa de Guimarães Rosa ocupa no ficcionismo de nossos dias se explica por uma coisa: sua maneira de considerar o problema da linguagem. Do assim chamado *rayonnement* de James Joyce – que abrange prosadores como os americanos Thomas Wolfe e John Dos Passos, ou os alemães Hermann Broch e Alfred Döblin, por exemplo – praticamente ninguém ousou herdar as implicações da revolução joyceana no que nela havia de perturbação do instrumento linguístico. (...) Já Guimarães Rosa retoma de Joyce

²⁴ A crítica coerente ao vanguardismo antirrealista pode ser encontrada em vários ensaios da fase madura de Lukács, como em “Marx e o Problema da Decadência Ideológica” (in: LUKÁCS, 1968a), “Narrar e Descrever” (in: LUKÁCS, 1965) ou em “A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária” (in: LUKÁCS, 1991). Neste último artigo, Lukács estende a crítica aos inúmeros estudiosos da literatura que aplaudiram e canonizaram essas tendências: “O escolho que devemos evitar a todo o custo é precisamente a imitação dos teóricos que dão o tom à vanguarda e só admitem, para a distinção das escolas, crotérios de ordem formal: maneira de escrever, técnica literária, processos imediatos da realização” (LUKÁCS, 1991, p. 33)

aquilo que há de mais joyceano: sua (como disse Sartre) “contestação da linguagem comum”, sua revolução da palavra, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e peculiaridades peculiares à nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos. (...) em *Grande Sertão Veredas* a linguagem é o palco móvel para o embate metafísico entre o homem e o Demo. (CAMPOS, 1992, p. 57 – 59)

E o próprio Guimarães Rosa contribuiu muito para tais interpretações formalistas, sobretudo com a entrevista que deu a Günter Lorenz, na qual diz que o mais importante de tudo é “o aspecto metafísico da língua, que faz com que minha linguagem antes de tudo seja minha. Também aqui pode-se determinar meu ponto de partida, que é muito simples. Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só”. (ROSA; LORENZ, 2009, p. LI). Não é nosso papel, aqui, buscar uma exegese das verdadeiras ou ocultas intenções do autor ao escrever seu romance; a nós interessa mais tentar empreender uma radiografia do livro no que ele de fato revela, do ponto de vista do realismo, isto é, de sua capacidade de transmitir adequadamente os movimentos essenciais da realidade histórica. Isso não prescinde totalmente da biografia do autor, nem de suas eventuais declarações; mas elas devem ser elementos apenas subsidiários, até porque, no caso do *Grande Sertão Veredas*, parece ter havido aquele “triunfo do realismo” que faz com que a obra alcance uma forma de consciência superior ao do autor, como já explicamos em nossa introdução. Assim, ao contrário do que pode sugerir boa parte da fortuna crítica e das próprias afirmações de Guimarães Rosa, seu romance não se organiza em torno de princípios e mecanismos metafísicos ou antirrealistas, muito pelo contrário: ele atinge a raiz da realidade histórica brasileira, e sua própria universalidade é mediada pela condição do Brasil no mundo moderno. Por conta disso, o anticapitalismo presente no romance não é de feição romântico, nem jamais foge do real, de modo escapista ou falsificador: trata-se antes da manifestação objetiva, fixada para sempre na narrativa, de uma concepção de mundo bastante crítica, que interpreta de modo negativo certas tendências modernas, mas não deixa de retratar realisticamente o sucesso histórico de tais tendências em detrimento de formas mais arcaicas, ainda que essa contenha traços moralmente mais humanos, como a lealdade e a coragem camarada.

A base dessa concepção anticapitalista, objetivada esteticamente no romance, deriva em grande medida da própria história do século XX e das reações dos intelectuais aos episódios mais marcantes desse século, sobretudo às duas guerras mundiais.

Como reação a tais catástrofes, a crença triunfalista na racionalidade e no progresso passou a ser questionada de modo cada vez mais incisivo, tanto na filosofia quanto nas artes e na literatura. Apesar dos postulados positivistas e utilitários continuarem hegemônicos em todos os campos científicos, as perspectivas críticas também foram estimuladas pelas contradições da realidade, dado as evidentes hecatombes humanas causadas pela ascensão e pelos choques dos diversos totalitarismos modernos, tais como o nazismo e a sociedade de consumo em moldes norte-americanos. Tal quadro histórico explica o aparecimento de importantes obras cujo núcleo crítico é um profundo questionamento a um dos mais básicos postulados das civilizações moldadas pelo capitalismo: a fé irrestrita nos benefícios da modernização.

Essa postura cética chegou a alcançar inclusive autores marxistas, como é o caso de Theodor Adorno e Max Horkheimer, que escreveram *A Dialética do Esclarecimento* durante a Segunda Guerra Mundial, guerra que Guimarães Rosa testemunhou de perto, na condição de cônsul em Hamburgo, onde chegou a atuar contra o nazismo, em prol da fuga de judeus. Escrito uma década depois da *Dialética do Esclarecimento*, o *Grande Sertão: Veredas* ainda é construído sob o influxo da mesma descrença nos dogmas do progresso e da racionalidade capitalista. Deste modo, embora este romance movimente personagens ficcionais enquanto a obra de Adorno e Horkheimer opere conceitos, a conjuntura específica em que esses dois livros foram escritos e o espírito de desconfiança diante as promessas do mundo industrial nos permite arriscar certa comparação entre ambas, enfatizando suas convergências em termos de visão de mundo sem olvidar as inevitáveis diferenças entre o modo filosófico e o modo literário de representação da existência²⁵.

Se retomarmos um conceito do jovem Lukács, até pelo fato de sua *Teoria do Romance* ter influenciado de modo tão decisivo os fundadores da escola de Frankfurt, poderíamos dizer que o *Grande Sertão: Veredas* narra a saga de um “herói problemático” que se vê mais ou menos em choque em relação à sociedade, meio perdido num mundo que transita de um tempo arcaico para uma era de relativa modernidade. Como temos visto, trata-se de um processo repleto de contradições, que ganham expressividade literária ao se refletirem de modo vivo no romance. Entre outras consequências, isso faz de Riobaldo um dos personagens mais complexos da literatura brasileira: misto

²⁵ Para uma das mais originais contribuições aos fundamentos filosóficos de tais diferenças entre a arte e a ciência, conferir György Lukács: *Introdução a uma Estética Marxista (1978)* e *Estética I (1966)*.

de jagunço tradicional e intelectual moderno, com todos matizes entre os dois extremos. Nas palavras de Willi Bolle:

“Enquanto jagunço letrado, o narrador rosiano pertence simultaneamente ao universo da violência (no meio rural) e à classe culta (urbana). Ele realiza assim um trabalho de mediação entre duas esferas culturais muito diferentes; ao mesmo tempo é capaz de distanciar-se criticamente de cada uma delas.” (BOLLE, 2004, p. 142)

O que ainda não discutimos, mas que receberá grande detalhamento no segundo capítulo, é que Riobaldo também pode ser considerado um verdadeiro Fausto sertanejo, visto ser um indivíduo que alcançará o sucesso na carreira jagunça e na posição social após um incerto pacto com as forças demoníacas, o que, por sua vez, embora mantendo certa conotação medieval em termos de crença, na prática representa as vitórias dos estratagemas modernos, como a esperteza tática nas guerras de armas de fogo. Mas tal pacto se mantém sob a manta da dúvida, da incerteza sobre sua efetiva realização, sendo que a própria dúvida, esse angustiante titubeio da consciência, já é outro traço característico de qualquer época que testemunhe uma dramática transição à modernidade.

Deste modo, o que temos representado em *Grande Sertão: Veredas* é a transição de um tempo arcaico para um tempo mais moderno, no ambiente mítico de atrasado *hinterland* brasileiro que não deixa de abarcar tendências universais, como o angustiante subjetivismo, repleto de dúvidas. Mas em tal retrato do Brasil e do mundo, como foi dito, sentimos não a exaltação acrítica dessa modernização, e sim a evocação de uma sincera desconfiança sobre a positividade da “evolução” moderna. A dissolução da velha jagunçagem, por exemplo, não é nada pacífica, sendo antes efetivada sob a benção de forças obscuras e opressivas, ao lado de soldados pagos, e não abre caminho a nenhuma emancipação coletiva. O próprio Riobaldo, após o fim do sistema jagunço, acabará encontrando uma vida angustiante e sem sentido claro, uma vida inativa de “range rede”.

Semelhante desconfiança em relação ao otimismo do progresso é o que também se observa na *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. Neste livro, os dois filósofos nos estimulam a refletir criticamente sobre o sentido e as consequências da modernização calcada na razão utilitária, chegando a conclusões profundamente pessimistas sobre os caminhos trilhados pela humanidade desde os tempos homéricos

até os dias do fascismo e do consumismo moderno. Todo o processo de esclarecimento vivido pelo Ocidente é visto então pelo virtual avesso do olhar iluminista, isto é, ressaltando seus problemas e vícios ao invés de tornar a repetir os elogios (às vezes cegos ou falsificadores) de suas virtudes. Busca-se criticar concretamente a razão abstrata, convertida em ideologia hegemônica.

A consequência lógica de tal visão crítica, dado que são autores de extração marxista, é identificar a dialética específica do esclarecimento em relação ao seu oposto na história do conhecimento, o mito, e isso mostrando como um se converte incessantemente no outro. O mito é a primeira e primitiva forma de conhecimento, mas a partir do momento em que suas divindades e potências vão sendo sistematizados numa mitologia, já há aí a subsunção a certas formas típicas de esclarecimento racional: como a tendência a descrever, classificar e explicar em detalhes mais ou menos normativos os fatos e fenômenos do mundo. Por outro lado, quando a racionalidade burguesa triunfa e o esclarecimento, reduzido a sua forma utilitária, parece dissolver todas as antigas crenças mitológicas, é essa própria racionalidade acrítica que se apresenta como um mito, o grande mito moderno. E a resultante social de tudo isso não é nada animadora, como se vê nas seguintes palavras de Adorno e Horkheimer (2006):

A tendência não apenas ideal, mas também prática, à autodestruição, caracteriza a racionalidade desde o início e de modo nenhum apenas a fase em que essa tendência se evidencia sem disfarces. (p.15). No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. (p.17) O prognóstico da conversão correlata do esclarecimento no positivismo, o mito dos factos, finalmente a identidade da inteligência e da hostilidade ao espírito encontraram uma confirmação avassaladora. (p.10) o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia. (p.15) A essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu. Com a difusão da economia mercantil burguesa, o horizonte sombrio do mito é aclarado pelo sol da razão calculadora, sob cujos raios gelados amadurece a sementeira da nova barbárie. Forçado pela dominação, o trabalho humano tendeu sempre a afastar-se do mito, voltando a cair sob o seu influxo, levado pela mesma dominação. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p.38).

Essa perspectiva de fundo também se faz presente no romance de Guimarães Rosa, o que não significa que tenha ocorrido uma influência direta do livro dos filósofos alemães sobre o autor de *Grande Sertão: Veredas*, embora isso fosse até possível, dada a publicação de *Dialética do Esclarecimento* em 1947 e a perfeita fluência de Guimarães Rosa com o alemão, além de sua profunda intimidade com tal cultura. O fato é que essa influência direta não importa tanto: o tom ou o espírito de desencantamento do pós-guerra, já antecipado por Adorno e Horkheimer nas esteiras de outros precursores do pessimismo, como Schopenhauer e Nietzsche, é o que em última instância também informa e explica o olhar pouco otimista (em relação às tendências modernas) expresso em *Grande Sertão: Veredas*, embora isto apareça fundido a uma ideologia sertaneja cuja desconfiança em relação ao moderno também deriva do tradicionalismo conservador de tonalidades católicas e até medievais. Ou seja, há várias camadas ideológicas que se superpõem, mas o que resta é um inequívoco anticapitalismo como a concepção de mundo mais geral do romance, o que algumas teses centrais de Adorno e Horkheimer ajudam a esclarecer.

Uma dessas teses é que o suposto esclarecimento, da forma como foi efetivamente operado pelo racionalismo instrumental, não é um indicador de verdadeira emancipação e felicidade, visto que se fundamenta no avanço e aperfeiçoamento da opressão do homem pelo homem. O esclarecimento vira um mito moderno e começa a oprimir com sua irracionalidade, embora sendo aparentemente racionalista e se proclamando um instrumento para a liberdade de todos. Por outro lado, sem o esclarecimento não há avanço possível contra as prisões dos costumes arcaicos, o que condenaria o homem a uma opressão ainda maior. Tal essência contraditória levou David Arrigucci Júnior a tecer a seguinte comparação entre o *Grande sertão: Veredas* e a *Dialética do Esclarecimento*:

No interior do *Grande sertão*, a relação entre mito e esclarecimento parece repetir e desenvolver em enredo narrativo o mesmo esquema da *dialética do esclarecimento* que Adorno e Horkheimer apontaram já no interior da epopeia homérica. "Desencantar o mundo é destruir o animismo", conforme notaram aqueles autores, e não é outra coisa que se registra na obra rosiana, na travessia de Riobaldo, que acaba, a seu modo, por exorcizar a projeção antropomórfica do homem na natureza do sertão, que é o demônio, reconhecendo por fim a objetividade do mundo desencantado. Riobaldo acaba por acatar a direção de Zé Bebelo, após a morte de Diadorim, procurando na religião e nos conselhos do compadre Quelemém a paz de espírito, mas mantendo firme a razão, na tentativa de se reconciliar com o mundo. De

qualquer modo, vai contra a mitologia ctônica representada por Her-
mógenes e tenta, pelo esclarecimento, que é o relato de sua vida,
dissolver o pacto — **Não nada** —, que lhe surge como obstáculo,
amoldando-se, astuciosamente como Ulisses, à natureza, para por
fim lográ-la, livrando-se de toda culpa. À inevitabilidade do destino,
a que foi levado pelo encontro com Diadorim, beirando a catástrofe
trágica, responde com a razão, agarrando-se ao discurso, à palavra,
descobrendo-lhe novos significados, que desmancham em nada —
ainda uma vez **nonada** — a violência mítica que teve de enfrentar .
(ARRIGUCCI., 1994, p. 7-29)

O outro lado dessa moeda é a visão mordaz e negativa em relação ao benefici-
ário das opressões, isto é, ao representante da classe dominante, encarnado no protó-
tipo do burguês tanto no Ulisses da *Dialética do Esclarecimento* quanto no seô Habão
do *Grande Sertão: Veredas*. São ambos personagens que usam o trabalho alheio para
se acomodarem numa vida de privilégios, vida problemática por lhe faltar uma ver-
dadeira fruição, o que dependeria de um contato mais íntimo com a *praxis* do traba-
lho. Isso explica as seguintes passagens de ambos os livros, que, para fins de uma
mútua elucidação, é interessante justapor:

<i>Dialética do Esclarecimento</i>	<i>Grande Sertão: Veredas</i>
<p>Com o fim do nomadismo, a ordem social foi ins- taurada sobre a base da propriedade fixa. Domina- ção e trabalho separam-se. Um proprietário como Ulisses “dirige a distância um pessoal numeroso, meticulosamente organizado, composto de servi- dores e pastores de bois, de ovelhas e de porcos. Ao anoitecer, depois de ver de seu palácio a terra ilu- minada por mil fogueiras, pode entregar-se sosse- gado ao sono: ele sabe que seus bravos servidores vigiam, para afastar os animais selvagens e expul- sar os ladrões dos coutos que estão encarregados de guardar”. (p. 25) O caminho da civilização era o da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfa- ção não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída de poder. O pensamento de Uli- ses, igualmente hostil à sua própria morte e à sua própria felicidade, sabe disso. Ele conhece apenas duas possibilidades de escapar. Uma é a que ele prescreve aos companheiros. Ele tapa seus ouvidos com cera e obriga-os a remar com todas as forças de seus músculos. (...) Alertas e concentrados, os trabalhadores têm que olhar para frente e esquecer o que foi posto de lado. A tendência que impele à distracção, eles têm que se encarniçar em sublimá- la num esforço suplementar. É assim que se tornam práticos. A outra possibilidade é a escolhida pelo</p>	<p>Seô Habão estava conversando com Zé Be- belo. Admirei a noção dele: que era uma calma muito sensata e firmada, junto com um miúdo comportamento. E vigiava os tra- ços simples do arredor, não perdendo azo de reparar em todas as coisas, como era que es- tavam em que pé. Olhares de dono — o se- nhor sabe. (p. 377) Porque seô Habão, man- soso e manso, sem glória nenhuma, era um toco de pau, que não se destorce, fincado sempre para o seu arrumo. Ele só entendia de assuntos triviais, mas cuidava deles com uma força vagarosa, verdadeira, de boi-de- cóiçe. Trivialidade mansa do fazendeiro. (p.378) Eu, digo — me disse: que um ho- mem assim, seô Habão, era para se querer longe da gente; ou, pois, então, que logo se exigisse e deportasse. Do contrário, não ti- nha sincero jeito possível: porque ele era de raça tão persistente, no diverso da nossa, que somente a estância dele, em frente, já media, conferia e reprovava. (p. 379) Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éra- mos; e aquele seô Habão olhava feito o ja- caré no juncal! cobiçava a gente para escravo- vos! (p. 380). Em peta, que, um seô Habão,</p>

próprio Ulisses, o senhor de terras que faz os outros trabalharem para ele. Ele escuta, mas amarrado impotente ao mastro, e quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar, exatamente como, muito depois, os burgueses, que recusavam a si mesmos a felicidade com tanto maior obstinação quanto mais acessível ela se tornava com o aumento de seu poderio. O que ele escuta não tem consequências para ele, a única coisa que consegue fazer é acenar com a cabeça para que o desatem; mas é tarde demais, os companheiros – que nada escutam – só sabem do perigo da canção, não de sua beleza – e o deixam no mastro para salvar a ele e a si mesmos. Eles reproduzem a vida do opressor juntamente com a própria vida, e aquele não consegue mais escapar a seu papel social. (p. 39) Os chefes, que não precisam mais se ocupar da vida, não têm mais outra experiência dela senão como substrato e deixam-se empedernir integralmente no eu que comanda. (p.40)

esse não se entusiasmava. Era só os carros-de-bois carreando a cana. E ele dava ordens. Ordem que dava, havia de ser costumeira e surda, muito diferente da de jagunço. Cada pessoa, cada bicho, cada coisa obedecia. (p. 380) Regozijei, devagar; mas não regozijei completo. Do que destapei! que um desses, com a estirpe daquele seô Habão, tirassem dele, tomassem, de repente, tudo aquilo de que era dono — e ele havia de choramingar, que nem criancinha sem mãe, e tatear, toda a vida, feito cèguinho catando no chão o cajado, feito quem esquenta mãos por cima dum fogo fumacento. (p.381) Seô Habão pós atenção; perturbado mas sisudo, ele cogitava. O que ele dizia, carecia de ser repetido, esfriando o assunto nas pontas dos dedos, tostões. Ser rico é um diverso dissabór? Que um pudesse se acautelar assim, me atanzava. (p.404)

Caberia ainda tecer um breve comentário sobre a linguagem utilizada na *Dialética do Esclarecimento* e a original dicção do *Grande Sertão: Veredas*. Ambas são relativamente intrincadas e complexas, decerto um pouco arredias ao leitor menos concentrado. Enquanto os filósofos alemães utilizam exemplos eruditos e sugestões herméticas em meio a argumentações densas, repletas de idas e vindas que exploram múltiplas contradições, Guimarães Rosa, além de também ter muito desse barroquismo dialético, ainda acrescenta mil e um neologismos que nem mesmo muitos especialistas de sua obra são capazes de dominar por inteiro. Termos rosianos ou arcaísmos como “lequelequêia”, “arupanavam”, “corruscubas”, “vágado”, “estugas”, “escatimado”, “proporema”, “suindara”, “cutilquê”, e tantos e tantos outros, obviamente não são fáceis de decifrar, demandando do leitor rara erudição filológica ou consulta a dicionários especializados na obra rosiana, embora não deixem de ser condensações formais adequadas, na própria linguagem do romance, da essência arcaica do Brasil, o que eleva ainda mais a qualidade estética de seu realismo. Até porque nenhuma dessas invenções ou arqueologias linguísticas se afasta do timbre oral do sertanejo, mantendo uma fluência que soa natural e que evita qualquer artificialismo, já que respeitam a pesquisa empírica da linguagem sertaneja e as leis reais de transformação das línguas. Ainda assim, é evidente que em ambos os livros que estamos comparando encontramos estilos que exigem certo esforço invulgar do leitor para serem compreendidos, mas esse traço de dificuldade, segundo é defendido tanto na *Dialética do Esclarecimento*

quanto nas concepções adornianas sobre a estética, não se trata de um erro estilístico; pelo contrário, pode até representar um caminho para despertar a consciência crítica do sono profundo a que ela está submetida na cotidianidade prosaica e utilitária do mundo moderno. E isto porque, nas palavras de Adorno e Horkheimer (2006):

Não há mais nenhuma expressão que não tenda a concordar com as direcções dominantes do pensamento, e o que a linguagem desgastada não faz espontaneamente é suprido com precisão pelos mecanismos sociais. (p.12). Ao tachar de complicação obscura e, de preferência, de alienígena o pensamento que se aplica negativamente aos factos, bem como às formas de pensar dominantes, e ao colocar assim um tabu sobre ele, esse conceito mantém o espírito sob o domínio da mais profunda cegueira.(p.13) A falsa clareza é apenas uma outra expressão do mito. Este sempre foi obscuro e iluminante ao mesmo tempo. (p.14)

O próprio Riobaldo chega a perceber que seu modo de se comunicar não é sempre dos mais simples: “Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado.” (GSV, p. 90) Mas isso quem pondera é o velho Riobaldo fazendeiro, cuja condição burguesa permite o tempo livre para reflexões filosóficas e estilísticas, com isso superando a fase da anterior labuta jagunça, mais viva e movimentada, porém mais carente de pensamento crítico, porque carente da possibilidade de refletir: “De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorsegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia”(GSV, p. 7). Isso, obviamente, também ecoa a posição do “irmão de Riobaldo”, o próprio autor, Guimarães Rosa, que entendia que sua minuciosa pesquisa intelectual fazia parte de uma atitude empenhada, vendo na revitalização da língua um projeto de emancipação dos brasileiros, o que lhe demandava um trabalho de especialista:

há meu método que implica na utilização e cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E tam-

bém está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria "compensar", e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros. (ROSA, LORENZ, 2009, p. L).

Vale então alertar que apesar da condição do intelectual moderno conter algo elitista, dependente do trabalho alheio e consagrador da divisão entre o trabalho manual e intelectual, o que via de regra leva a muitos equívocos e idealizações subjetivas, isto nem sempre redundava em uma visão antirrealista das coisas. Algumas vezes, pelo contrário, embora sob certos limites, a relativa especialização intelectual é o pressuposto do avanço do conhecimento, como podemos observar nos melhores momentos da história da arte e da filosofia, bem como no caso de Guimarães Rosa e até mesmo do velho Riobaldo, que neste aspecto se aparenta ao narrador-personagem Paulo Honório, do romance *S. Bernardo* de Graciliano Ramos. Com efeito, o peculiar realismo de maturidade expresso na narração de Riobaldo, que tem como pressuposto sua anterior vivência épica e não poupa a expiação contra si mesmo, finca suas raízes em um anticapitalismo cético cujo elitismo de fundo não impede a visão crítica sobre o mundo, desconfiada da modernidade e inclusive irônica em relação ao ingênuo interlocutor urbano, o que culmina num humanismo de sinal negativo que perpassa todo o relato. Com isso, o romance traz implícito um projeto reflexivo que Adorno e Horkheimer explicitaram da seguinte forma: “O que nos propuséramos era, de facto, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie”. (2006, p. 11), o que também não se afasta de um autêntico humanismo realista, consoante propõe György Lukács:

Ora, a *humanitas* – ou seja, o estudo apaixonado da substância *humana* do homem – faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autênticas. Não basta, para que sejam chamadas de humanistas, que estudem apaixonadamente o homem, a verdadeira essência da sua substância humana; é preciso também, ao mesmo tempo, que defendam a integridade do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. Como todas essas tendências (e, naturalmente, em primeiro lugar, a opressão e a exploração do homem pelo homem) não assumem em nenhuma sociedade uma forma

tão inumana quando na sociedade capitalista – exatamente por causa de seu caráter reificado e, portanto, aparentemente objetivo –, todo verdadeiro artista ou escritor é um adversário instintivo destas deformações do princípio humanista, independentemente do grau de consciência que tenha de todo este processo. (LUKÁCS, 2009, p. 96-97)

Assim, o humanismo autocrítico do *Grande Sertão: Veredas*, cujo denominador é dado pelas reflexões do próprio narrador, o maduro Riobaldo, é a concepção de mundo mais geral que podemos extrair desse seu memorialismo não condescendente capaz de penetrar na raiz social e cultural dos movimentos históricos, tanto brasileiros quanto mundiais, algo possível por conta da tipicidade autenticamente realista desse protagonista e de seus companheiros de saga. Com isso, ao invés de um romantismo nostálgico ou místico, o que o romance nos proporciona é antes um profundo retrato sobre a verdade essencial de relações humanas que de fato existiram e ainda existem no Brasil e no mundo, relações cujo reflexo artístico põe em movimento tanto o caráter volátil e individualista de Riobaldo quanto a firme nobreza de personagens como Me-deiro Vaz e Joca Ramiro, personagens cujas mortes não são apenas individuais, visto que também simbolizam a extinção de certas tendências históricas mais anacrônicas, de origem medieval, em prol das mais modernas e vitoriosas, de caráter capitalista, representadas por Riobaldo, por Seô Habão e por alguns outros personagens como o alemão Vupes (que se torna um rico comerciante fazendo negócios de compra e venda no sertão).

Nesse sentido, a elevação de Riobaldo até a liderança na guerra jagunça e depois, por via de casamento e herança, até o topo das classes sociais do sertão, na condição de grande proprietário rural, não é a vitória do merecimento ético ou do caráter mais nobre, e sim o retrato da tendência mais vitoriosa da realidade brasileira: a modernização capitalista conservadora, uma via nada romântica, e sim repleta de brutais contradições. A superior consciência crítica que Riobaldo atinge depende dessa sua ascensão social, embora ele mesmo perceba realisticamente que há algo muito desumano no seu próprio sucesso ou de seus companheiros burgueses, o que recebe a máxima simbolização no suposto pacto com o diabo, como veremos no capítulo que se segue.

2

VEREDAS DO UNIVERSAL: A MODERNIDADE SOB AS FORMAS DO FAUSTO

“Todo mundo devia escrever um Fausto”

(HEINE)²⁶

“Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem - ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! - é o que digo.”

(RIOBALDO)²⁷

Assim como vimos sobre o conceito de realismo ou sobre a lógica dialética, que permanecem vigentes e com pleno viço, os grandes mitos universais também não são esquemas datados, condenados ao passado, incapazes de iluminar os tempos atuais. É certo que na antiguidade grega e romana a mitologia desempenhava um papel mais central na cultura, através de seu protagonismo na arte, na educação e na religião, mas esse não foi o único período da história em que os mitos se fizeram presentes com força heurística. A longa Idade Média, apesar da hegemonia dos dogmas católicos, não enterrou a influência das lendas pagãs, que ainda se mostram cruciais na *Divina Comédia*, e a ascensão do humanismo renascentista contou com uma profunda atualização das referências mitológicas, seja resgatando mitos clássicos, seja concebendo outros, mais afeitos à modernidade. Nos séculos seguintes, embora o utilitarismo científico tenha desencantado as coisas humanas, tal exemplo renascentista jamais foi visto como um despropósito, sendo que ainda hoje alguns mitos já bem antigos mantêm o poder de revelar nossa existência, muitas vezes com profunda atualidade.

Tal capacidade de sobreviver ao tempo demonstra que as grandes lendas populares não são invenções arbitrárias: “São antes exagerações perfeitamente legítimas e necessárias dos fatos reais”, como enfatiza Lukács, citando Gorki, em seu ensaio sobre

²⁶ Citado em *Dinheiro e Magia: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe*, de Hans Christoph Binswanger (2011, p. 13)

²⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 7

o *Fausto* de Goethe (1970, p. 345). Trata-se então de um fenômeno cultural vinculado aos múltiplos esforços vitais das sociedades, sendo parte de um amplo mosaico cujas cores são traçadas pelos pincéis da história humana, de modo desigual para os diferentes países e regiões, mas também refletindo as tendências mais gerais do movimento universal.

Esse processo pode ser melhor esclarecido ao analisarmos certas obras literárias que partem de reinterpretações criativas de mitos clássicos ou modernos, como é o caso do *Grande Sertão: Veredas*, que retoma vários aspectos do mito do Fausto e de seu pacto demoníaco. Neste sentido, estudar este livro ao lado de algumas das mais importantes representações fáusticas – como a de Marlowe, a de Goethe e a de Thomas Mann, além das fontes originais do mito – parece ser um bom exercício comparativo para entendermos melhor algumas tendências concretas do transcurso da história nos últimos séculos, seja em termos globais, seja se atendo ao que isso tem a ver especificamente com o Brasil e com o romance de Guimarães Rosa.

I

Apesar de ecoar lendas mais antigas, como a de um abade que teria convocado o demônio com o intuito de se tornar bispo, o mito do Fausto ganhou seu nome e se popularizou a partir de comentários e histórias sobre um indivíduo real, nascido no século XV: um certo Georgius Sabellicus Faustus Junior, que teria vivido na Alemanha provavelmente entre 1476 e 1538. É o que nos informa Leo Ruickbie em *Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician (Faustus: Vida e Época de um Mágico Renascentista)*, obra onde podemos encontrar as mais bem documentadas informações sobre esse homem e sobre as origens do famoso mito em torno dele. Ali aprendemos que o sobrenome Faustus não é um apelido familiar de batismo, e sim um nome acadêmico adotado, em latim, seguindo um costume dos humanistas da renascença. Além de significar “magnificante”, a escolha desse nome, juntamente com Sabellicus, estaria vinculada à intenção de reverenciar o seleto grupo de eruditos da época, ao qual ele pretendia fazer parte, enquanto “Júnior” pode indicar que alguém em sua família biológica também teria sido um *scollar* de sucesso.

Após obter o título de doutor em Teologia na universidade de Witterberg, os estudos em física, matemática e outras disciplinas científicas o levaram a praticar a medicina renascentista, e logo depois ele teria se iniciado em artes esotéricas como a

alquimia e a magia, fazendo performances enquanto mágico e sendo até contratado por um bispo como astrólogo, isto é, como intérprete dos mistérios dos astros. A fama que obteve não deve nos causar estranheza, sendo tão abundantes até hoje os gurus versados em decifrar a metafísica do universo; a diferença é que as práticas esotéricas, na época do renascimento, continham algo muito mais progressista: eram uma decisiva expressão da libertação do ser humano de suas amarras feudais, já que abriam ilimitadas possibilidades ao exercício da razão e davam um impulso decisivo ao desenvolvimento experimental das ciências empíricas. Ou seja, em tais experimentos encontramos o embrião do moderno pensamento científico. Por conta disso, o esoterismo da Renascença por vezes passou a representar um desafio ao *status quo*, sendo suas teorias e práticas não raro reputadas como blasfêmias e pecados, desvios imperdoáveis em relação ao cristianismo oficial, que, embora enfrentando o cisma interno entre católicos e protestantes, ainda detinha uma imensa hegemonia ideológica dos assuntos europeus. Consequentemente, não tardou para que a fama do doutor Faustus se revestisse de uma aura de alastrada condenação, sendo seu caso utilizado como um alerta daquilo que não deveria jamais ser feito pelos bons cristãos. Isso já fica evidente no longo título do primeiro livro sobre o doutor Fausto, um compêndio de contos anônimos publicadas pelo editor Johann Spies, em 1987: *A História do Doutor Faustus, o infame mágico e necromante: relata de modo veraz sua inteira vida e morte, como ele travou um pacto com o diabo por um prazo específico de tempo, e as estranhas aventuras que ele viu, experimentou ou fez acontecer nesse período, até finalmente receber sua merecida recompensa*. Tal título, de caráter medieval até em sua extensão, já diz muito sobre o espírito do compêndio, cujo conteúdo completo, dividido em dezenas de capítulos, consolida o enredo mais clássico da lenda, enredo que irá balizar todas as posteriores reinterpretações do mito e que pode ser resumido da seguinte forma (parafrazeando seu timbre acusatório):

Johann Faustus nasceu em Roda, na província de Weimar, filho de pais tementes a Deus que não tiveram culpa de seu destino. Apesar de na infância ele ter demonstrado certa falta de bom senso e de compreensão normal sobre as coisas, ainda em idade jovem se mostrou um erudito, dominando não apenas as Sagradas Escrituras, mas também as ciências da medicina, matemática, astrologia, bem como a magia negra, a profecia e a necromancia.

Esses interesses estimularam nele o desejo de comungar com o Demônio. Então, após observar as maléficas preparações, certa noite ele se encaminhou

a uma encruzilhada na Floresta de Spesser perto de Wittenberg. Entre nove e dez da noite, desenhou certos círculos com um vara, e conjurou o Diabo.

Sentindo raiva por ter sido convocado contra sua vontade, o Demônio chegou em meio a uma grande tempestade. Após os fortes vetos e raios amainarem, o Diabo perguntou ao Doutor Faustus o que ele queria, no que Faustus respondeu que ele desejava fazer um pacto, no qual o Diabo deveria concordar com três cláusulas: 1 - Servir Faustus até o fim de sua vida; 2 - Providenciar qualquer informação requerida sobre os assuntos terrestres ou metafísicos; 3 - Jamais ser mentiroso ou desonesto com Faustus;

O Demônio concordou com tais demandas, mas na condição de que o Doutor Faustus, por sua parte, também promettesse três coisas: 1 - Entregar seu corpo e sua alma ao Diabo após transcorridos um prazo de vinte e quatro anos; 2- Firmar o pacto com uma assinatura escrita com seu próprio sangue; e, 3- Renunciar à fé crista;

Chegando ambos a um acordo, o pacto foi formalizado por escrito, tendo Faustus assinado com seu próprio sangue. Consequentemente, a vida do Doutor Faustus foi preenchida de conforto e luxo, mas também marcada pelo excesso e pela perversão. Tudo estava ao seu alcance: roupas elegantes, bons vinhos, comida suntuosa, mulheres bonitas - até Helena de Tróia e as concubinas do harém do sultão turco. Não mais limitado por constrangimentos terrenos, ele viajou das profundezas do inferno às estrelas mais distantes, e com isso espantou seus alunos e colegas acadêmicos com seu conhecimento do céu e da terra.

No entanto, apesar de toda a sua fama e fortuna, o Doutor Faustus não pôde revogar o limite de vinte e quatro anos assinalados no contrato com o Diabo. Reconhecendo finalmente a loucura de seus caminhos, tornou-se cada vez mais melancólico. Legou seus bens mundanos a seu jovem aprendiz, um estudante chamado Christoph Wagner, da universidade de Wittenberg.

Pouco depois da meia-noite do último dia do vigésimo quarto ano, os estudantes que se reuniram na casa do doente Doutor Faustus ouviram barulhos apavorantes. Primeiro veio o som de uma tempestade feroz e depois os gritos (a princípio terrivelmente altos, depois cada vez mais fracos) de seu mentor, que nunca mais foi encontrado²⁸.

É assim, portanto, que a lenda do Fausto ganha sua primeira importante versão impressa: através de um livro de admoestação cristã, em forma de capítulos sobre a vida do doutor Faustus, cuja primeira edição obteve um tremendo sucesso de vendas e

²⁸ Resumo da *Historia do Doktor Faustus* editada em 1587 por Johann Spies, também chamado *Livro Popular do Doktor Faustus (Volksbunch vom Doktor Faustus)*, disponível na versão em inglês como *Faust Chapbook*, em: <http://lettersfromthedustbowl.com/Fbk1.html> (Acesso em 10 de abril de 2016)

divulgação, com dezenove reimpressões em dez anos e a imediata tradução em diversas línguas. Trata-se da versão mais negativa possível da biografia do Faustus histórico original: uma versão claramente antirrenascentista, obra de décadas de difamação por parte sobretudo dos pastores luteranos. Segundo informa a pesquisa de Leo Ruickbie (2011, cap. 1), o próprio Martim Lutero teria sido o primeiro que insinuou, por volta de 1535, que o Faustus histórico, então alguém ainda vivo, se amigara ao demônio, numa atitude oposta ao do próprio Lutero, que dizia também ver o diabo, mas que sempre o repelia, como no famoso episódio em que teria arremessado contra o diabo o tinteiro que usava para traduzir a bíblia ao alemão. Quatro décadas mais tarde, no compêndio de Spies que resumimos acima, a exemplaridade dessa condenação já tinha sido coroada com a lenda de que Fausto havia consumado um pacto demoníaco em que teria vendido a alma ao diabo em troca da obtenção, por vinte e quatro anos, de conhecimentos extraordinários e de mil prazeres imediatos, sem qualquer moderação ou eficaz arrependimento, sendo por isso levado ao inferno.

Cabe aqui um parêntese sobre as origens dessa inserção do pacto demoníaco na lenda do Fausto. Nos documentos que nos chegaram, não há nenhuma menção contemporânea ao Giorgius Faustus original sugerindo que ele tenha feito qualquer pacto com o Diabo. Esse pacto se tornará o sinônimo do próprio mito fáustico, mas irá aparecer pela primeira vez somente na citada *História do Doutor Faustus* publicado por Spies em 1587, meio século após a morte do personagem real. Assim, a autoria da barganha com Mefistófeles permanece obscura nas brumas da criação mitológica, mas o trabalho de Leo Ruickbie permite entrever – embora sem sugerir nenhuma interpretação e nem sequer afirmar categoricamente –, que isto pode ter alguma relação com o levante camponês do “Pobre Conrad”, de 1514, pois é este o ano que a lenda iria assinalar para o pacto de Faustus (morto por volta de 1538, exatamente vinte e quatro anos após 1514).

O levante do Pobre Conrad foi um importante episódio das revoltas camponesas da Alemanha, revoltas cuja repressão cumpriu um papel central no destino desse país, consolidando seu relativo atraso antidemocrático, como demonstrou Friedrich Engels no seu texto sobre esse tema²⁹, ou Lukács em seu *Assalto à Razão* (1968b). A nossa hipótese (cuja comprovação documental talvez seja impossível, mas que nos

²⁹ ENGELS, Friedrich. “A Guerra dos Camponeses Alemães”. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1870/02/11.htm>. (Acesso em 5 de janeiro de 2017).

parece uma dedução razoável), é que a reação a esse específico levante, com o tempo, se tornou uma das principais fontes difusas usadas na construção do mito do Fausto, cujo perfil renascentista e subversivo, contrários às normas católicas e luteranas, foi sendo cada vez mais interpretado pela ideologia dominante como um retrato de algo demoníaco. Pois o levante do Pobre Conrad, além das precisas coincidências de data e localidade, possui vários outros ingredientes que facilitam sua transfiguração na lenda de que Fausto teria feito um pacto com o Demônio. O próprio nome adotado pelos rebeldes é uma ironia contra os senhores feudais, que chamavam os camponeses, de modo depreciativo, de “pobres diabos” – daí o Pobre Conrad significar também Pobre Diabo, numa associação similar ao que Lutero dedicaria ao Fausto. Além disso, não é menor coincidência o fato do duque de Ulrich, alvo da rebelião, ter debelado as sublevações após propor, justamente, um *pacto formal*, expresso no Tratado de Tübingen, em que, além da promessa de refrear seus excessos, também prometia esquecer certos impostos baseados em pesos e medidas, que faziam os camponeses pagarem mais por menos. Depois que os camponeses se desmobilizaram, o duque de Ulrich descumpriu esse pacto, e com ajuda de tropas de outros príncipes massacrou os rebeldes, com o saldo de muitas morte e feridos.

É obvio que um episódio tão trágico quanto esse, com suas fatais repercussões políticas e sociais, tenha causado uma viva impressão nos contemporâneos de Fausto e na memória coletiva das gerações subsequentes, seja condenando a sublevação camponesa, do ponto de vista da classe dominante, seja lamentando as traiçoeiras ações do conde de Ulrich, na possível visão dos camponeses reprimidos. Essas lutas de classes reais decerto se tornaram um campo fértil para interpretações místicas ou míticas, ponto de partida para a criação de lendas, como já intui Leo Ruickpie, ainda que de modo irônico:

[1514] teria sido um bom ano para o espírito diabólico [de Mefistófeles] fazer sua primeira visita ao mundo mortal. Misteriosos sinais nos céus sobre Württemberg tinham sido vistos: três luas apareceram na noite sombria, desenhando o sinal da cruz. [O astrólogo] Virdung os tinha notado e escreveu um tratado sobre seu significado, publicado às pressas no mesmo ano, prevendo que os plebeus estariam conspirando contra os nobres. A taxa exorbitante do duque Ulrich von Württemberg para sustentar sua corte extravagante ajudou a cumprir a profecia. (RUICKBIE, 2011, cap. 8, trad. nossa)

Assim, ao invés de absurda, a pintura de fatos sociais traumáticos com traços fantasiosos pareceria autêntica por utilizar uma linguagem culturalmente inteligível: no caso do século XVI europeu, a linguagem da mentalidade cristã medieval, com suas eternas lutas entre as forças demoníacas corruptoras e a difícil fé e retidão dos defensores da ordem divina. Os tempos renascentistas começavam então a representar a crise dessa fixidez maniqueísta católica, liberando as potencialidades do homem a novas dimensões e ampliando, com isso, a disposição à revolta contra os costumes opressores, embora sem romper a dicção religiosa. Num quadro como este, não é também por acaso que a reforma de Lutero tenha incendiado a Alemanha, fomentando o radicalismo camponês até para além do que o líder reformista estava disposto a aceitar.

Em suma, tudo indica que foram as reações ao levante do “Pobre Conrad”, no quadro traumático das guerras camponesas e sob uma base ideológica entre católica, luterana e renascentista, o que levou à invenção e à definitiva inserção do pacto demoníaco na história do Fausto, após a transfiguração dos fatos sociais em lenda cultural. Embora talvez ninguém até hoje tenha conectado o levante ao pacto nessa exata perspectiva (sendo que Leo Ruickbie não extrapola uma alusão irônica aos acontecimentos de 1514, sem torná-la uma hipótese séria), o próprio Lukács afirma em seu estudo sobre o *Fausto* de Goethe que as guerras camponesas e as tendências progressistas do Renascimento irrigaram as origens do mito tanto quanto a reação a tais forças. Ora, se por um lado o luteranismo teve sem dúvida o papel hegemônico e vitorioso na construção inicial da imagem sobre o Fausto, isso não elimina os impulsos históricos progressistas e libertadores por trás do mito original, como reconheceu um padre calvinista de Heidelberg em 1597, imaginando que o compêndio de Spies sobre Fausto poderia “estimular os jovens curiosos” a seguir o caminho fáustico, ao invés de alertá-los em sentido contrário (cf. RUICKBIE, 2011, cap. 1).

Seja como for, o inegável é que o pacto com o diabo se tornou o principal pilar desse mito que foi se tornando mundialmente popular, sendo um mito capaz de sintetizar de modo típico, mais que qualquer outro, as múltiplas convulsões da transição dos tempos medievais à era capitalista, ou as permanências e dissoluções do mundo arcaico na modernidade. Evidentemente, essa alastrada popularidade do mito do Fausto não foi apenas reforçada através do boca a boca: também recebeu um vigoroso impulso de propagação ao se tornar tema de escritores fundamentais da literatura universal, o que, por sua vez, gerou estudos, citações, teorias, ilustrações, telas, óperas,

sinfonias, e, mais tarde, filmes, seriados e até videogames, numa repercussão que assombra³⁰.

Um eloquente exemplo dessa popularização internacional do mito reside no fato de que o primeiro grande escritor que elevou a lenda de Fausto à relativa imortalidade da literatura não foi um conterrâneo alemão do Fausto histórico, e sim o dramaturgo inglês Christopher Marlowe. Sua principal obra-prima, *The Tragical History of Doctor Faustus (A história trágica do Doutor Fausto)*, escrita entre 1588 e 1589, se inicia com um breve resumo biográfico, cantado por um coro, que reproduz as mesmíssimas informações contidas na *História* da edição Spies que resumimos acima. Assim, fica evidente que a primeira grande transformação do Fausto em personagem literário teve como referência mais imediata esse compêndio de 1587 (ou alguma tradução ao inglês³¹), embora Marlowe incorpore aspectos renascentistas e trágicos de modo muito mais plástico e realista do que se encontra no *best seller* luterano publicado pelo editor Spies. Na representação de Marlowe, o drama humano de Fausto já é representado mais livremente, com vislumbre de problemas da consciência tipicamente modernos, o que ganha forma simbólica nos vaivéns da indecisão e do arrependimento e nos conselhos antitéticos do anjo bom e do anjo mau – anjos que aparecem apenas como vozes na mente do doutor Fausto, inaugurando uma vertente psicológica, de corporificação da subjetividade fáustica, que chegará a Thomas Mann e a Guimarães Rosa. Ademais, a erudição deste *scollar* e médico que é o Fausto de Marlowe (homem que escolhe racionalmente seu campo de estudos visando maior conhecimento e controle sobre a realidade), também já é melhor compreendida, ao invés de condenada *a priori*, e mesmo a recorrência a práticas mágicas e ao ocultismo derivam sobretudo do intuito humanista de Fausto de se tornar mais sábio, visto que disciplinas mais aceitas como a Lógica aristotélica, a Teologia, a Medicina e o Direito haviam sido por demais estudadas por ele sem lhe proporcionarem todas as explicações sobre o real funcionamento do mundo.

³⁰ Segundo Leo Ruickbie (2011, cap. 1), os trabalhos que retomam o mito do Fausto somam mais de três milhões de páginas impressas e aproximadamente 20.000 livros publicados. Somente a listagem bibliográfica de Hans Henning sobre obras fáusticas ocupam oito volumes. Calcula-se que toda noite, em torno de 300 peças do Fausto são levadas ao palco ao redor do mundo. Ademais, quase 600 operas e peças de música clássica foram baseadas na história do Fausto, enquanto que no cinema mais de 67 diretores de 13 países diferentes produziram um total de pelo menos 81 filmes sobre o tema.

³¹ Cf. a introdução de Dirceu Villa à tradução de A. de Oliveira Cabral da peça de Marlowe (2006).

Após esse ponto (sempre seguindo o enredo da lenda), o Fausto de Marlowe convoca a ajuda de dois personagens versados nas “artes danadas”, e logo acaba optando pela conjuração das forças íferas para completar sua sede de conhecimento e poder. Aí já podemos ver que a extrapolação “satânica” aos limites já alargados do humanismo renascentista é um dos núcleos essenciais do mito, no que ele tem de símbolo da modernização capitalista: o destino de Fausto, qual o do próprio capitalismo, implica em um constante rompimento com as pregações dogmáticas por meio de um revolucionário avanço em sentido experimental, que já desconhece os limites medievais e pretende dar ao homem a absoluta liberdade de se auto aperfeiçoar, com progressivo conhecimento e controle sobre a natureza objetiva. Por isso, já tendo percorrido os conhecimentos aceitos pelos humanistas cristãos, o Fausto de Marlowe acaba testando, numa encruzilhada, o chamamento do demônio, e quando um servo de Satanás aparece, aceitando lhe dar mil poderes superiores e prazeres infindáveis por vinte e quatro anos, em troca de sua alma no momento da morte, esse Fausto acaba por firmar tal pacto, não sem antes aturar o mau humor do Demônio (igual se vê na interpretação luterana da lenda).

Desde Marlowe, portanto, ecoando as publicações de Spies, a literatura universal já imputa ao pacto fáustico um caráter marcadamente contratual, numa espécie de negociado acordo de compra e venda que possui, inclusive, para sua autentificação, um rito formal: a assinatura com o próprio sangue. Obviamente, isto já é um reflexo da ascensão da moderna sociedade burguesa, baseada em vendas e contratos e onde até os corpos e as almas viram mercadorias, mas que também significa, por outro lado, uma crescente opção pelas possibilidades concretas da vida terrena, mesmo que efêmeras, em troca do abandono da promessa cristã da felicidade eterna na sobrevivência do além³².

De todo jeito, a representação dramática de Marlowe, embora refletindo com realismo certos traços gerais dessa transição do antigo feudalismo medieval ao moderno capitalismo individualista, não deixa de incorporar a distorcida visão cristã sobre essa transição, o que dá o tom de condenação moral e religiosa ao contrato firmado por Fausto, que no fim da peça é arrastado ao inferno sem chances de se redimir, exatamente como se observa na versão de Spies e dos demais luteranos. E isso ocorre,

³² Não por acaso, exatamente no mesmo ano que Marlowe se põe a escrever sua peça sobre o Fausto, isto é, 1598, seu conterrâneo William Shakespeare publica *O Mercador de Veneza*, que também rebaixa o próprio corpo humano à condição de mercadoria.

vale frisar, mesmo sendo Marlowe um convicto renascentista (ainda que acusação de “ateu herético” seja de um contemporâneo mal-intencionado), o que não deixa de indicar que as grandes obras em geral incorporam mais as tendências culturais determinantes da época histórica do que a mera perspectiva subjetiva do autor, como nos ensina os maiores pensadores vinculados ao realismo ou ao marxismo em diversas obras de teoria estética e crítica literária. Ocorre apenas que no caso de Marlowe a sua posição subjetiva talvez já fosse mais avançada que a hegemonia religiosa a qual sua obra deu a última palavra: a visão que tentava fazer de Fausto alvo de crítica e escárnio, um exemplo máximo do erro e da heresia. Nesse sentido, parece haver em partes de sua grande peça um triunfo não do realismo, e sim do irrealismo, o que leva Lukács a dizer o seguinte:

Era natural que a profundidade e a grandeza originárias dessa lenda renascentista brilhassem através das deformações; era natural que um grande poeta como Marlowe tentasse vivificar prontamente o espírito da verdadeira lenda original. Mas esse ensaio de reconstruir a lenda em sua profundidade original não foi suficientemente consciente no plano poético e intelectual; quedou excessivas vezes na simples atenção a determinados traços externos – mágicos, charlatanescos, fantásticos, místico-enganosos, etc. -, de tal modo que sua influência não podia ser eficaz nem duradoura. (LUKACS, 1970, p. 353)

II

Como vimos, a imagem condenatória sobre o mito do Fausto presente nas primeiras versões impressas e que se alastrou na cultura popular pelo mundo afora, chegando a ecoar com vigor na peça Marlowe e em várias outras obras literárias, não deve ofuscar o que o próprio Georgius Faustus original já demonstrava de avançado: o esforço em romper as limitações do feudalismo para a conquista de maior liberdade individual, num ímpeto cheio de modernidade que admitia experimentos em outros campos apartados da hegemonia cristã. Tal rumo, obviamente, seria considerado pelas ortodoxias católicas e luteranas algo demoníaco ou absurdo, mas visto de hoje ou por algum iluminista do século XVIII também poderia ser interpretado como um passo necessário no sentido do progresso e da emancipação humana. Como nos lembra Ian Watt em *Mitos do individualismo moderno*:

A tradição acadêmica tem sido tão obcecada pela grotesca inadequação de alguém como o histórico Giordano Bruno ser o avatar dos grandes protagonistas de Marlowe e de Goethe que tem dado pouca atenção à forma como ele também era - na sua própria maneira mesquinha - um símbolo fascinante das principais forças a partir do qual o mito de Fausto surgiu. Um charlatão baixo e desagradável, sem dúvida; mas também um individualista impenitente que seguiu seu próprio caminho em uma sociedade onde um trabalho regular e uma morada fixa era cada vez mais exigidos. Nele se reuniu tradições antigas e novas. O velho é representado por ser chamado de mago (...). Mas ele também encarnava as novas forças que promoviam a mudança - a retomada do aprendizado clássico dos humanistas da Renascença, por exemplo, e sua paralela perseguição de uma ciência mágica - além de exibir algum interesse em estudos bíblicos, típico da Reforma, e prezar pela extensão mais ampla de aprendizado acadêmico. (WATT, 1996, p. 10, trad. nossa)

Portanto, uma valoração mais positiva a respeito de Fausto já era possível a partir do próprio Fausto real e das lutas implícitas nos primeiros tempos de mitificação de sua história, o que a peça de Marlowe, aliás, comprova, já que possui momentos em que retrata com compreensão e simpatia a busca humanista de Fausto. Não obstante, após sua *História Trágica do Doutor Fausto*, mais de dois séculos haveria de passar antes que outro escritor de porte universal resgatasse o mesmo mito fáustico para uma representação de fôlego de sua própria época histórica (e da evolução universal da espécie humana), a partir de uma interpretação positiva sobre esse herói da modernidade. Tal resgate se daria, desta vez, por um homem da mesma nacionalidade linguística do Faustus original: o genial poeta, romancista, cientista e filósofo alemão Johann Wolfgang von Goethe, que, segundo Lukács, não chegou a ter contato direto com a obra-prima de Marlowe. Sua fonte teria sido antes os ecos da lenda popular original, que Goethe teria assimilado desde a infância tanto nos teatros de marionetes quanto em baladas e tradições orais, embora decerto tais representações tenham sido influenciadas pelos compêndios impressos da tradição luterana, que Goethe depois também usaria, embora sob uma perspectiva radicalmente oposta.

No *Fausto* que ele acabaria escrevendo, uma tragédia em duas partes, a maior obra de uma vida longa e fecunda, os conhecimentos mais essenciais acumulados pelos europeus até a época do Iluminismo são convertidos em versos e cenas esteticamente sublimes, capazes de dar vida a um Fausto que encarna as virtudes e contradições dos maiores homens da ilustração, bem como os dramas do homem do renascimento europeu e as tendências em luta no povo alemão, além de representarem a evolução da

espécie humana em geral. A importância dessa obra de Goethe é muito superior a qualquer outra obra fáustica de antes ou depois dela, sendo imprescindível conhecer alguns de seus aspectos essenciais para melhor compreensão das suas possíveis influências em uma gama incontável de obras de arte, como é o caso do próprio *Grande Sertão: Veredas*, que aqui nos importa mais de perto.

A fim de decifrar os segredos e traços fundamentais do *Fausto* goethiano, é possível contar com a ajuda dos comentários e notas de Marcos Vinicius Mazzani à tradução ao português de Jenny Klabin Segall, publicada no Brasil pela editora 34, bem como com o vigoroso ensaio de Lukács sobre essa obra de Goethe, presente em *Realistas Alemanes del Siglo XIX* (1970), a qual devemos as ideias norteadoras da exposição que se segue (embora ressaltando e desenvolvendo por nossa conta apenas o que mais parece ajudar na compreensão da obra de Guimarães Rosa).

Trata-se de uma “Ilíada da vida moderna”, como sintetizou Pushkin e nos lembra Lukács logo no início de seu ensaio. Também Tolstói usou uma comparação parecida em relação a seu *Guerra e Paz*, chamando-o de Ilíada Russa; e, guardadas as devidas proporções, poderíamos até usar para o *Grande Sertão: Veredas*, a moderna *Ilíada* brasileira, desde que ressaltando o termo “moderna”, assim como Lukács o faz em relação à definição de Puschkin. Pois o que está implícito na imagem da *Ilíada* é o panorama épico sobre as lutas de um povo, com suas guerras sangrentas e seus dilemas morais, panorama que é inseparável de especificidades nacionais e que em cada século reflete novas determinações (mais modernas). Daí a noção de modernidade ser tão essencial a todos as epopeias pós-medievais e todas as obras da tradição fáustica: o próprio mito do Fausto, como classifica Ian Watt, é dos maiores “mitos do individualismo moderno”, ao lado do Dom Juan, do Dom Quixote e de Robinson Crusóe.

A *Ilíada* moderna que é o *Fausto* de Goethe, como já dissemos, se divide em duas partes. A primeira recebeu esboços desde a juventude do autor, nascido em 1749, sendo publicada como um fragmento incompleto em 1775, chamado *Urfaust*, e outro em 1790, e recebendo a estampa definitiva somente em 1808, um ano após a publicação da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. O ensaio de Lukács principia por uma detalhada análise da gênese desse Fausto goethiano, revelando as diferenças entre os fragmentos de juventude e a versão final como forma de demonstrar a evolução do pensamento filosófico, político, social, científico, cultural e estético de Goethe. Tal pensamento, formado no iluminismo alemão, na *Aufklärung*, vai se desenvolvendo

mais e mais no sentido de uma dialética objetiva, o que guarda inúmeros paralelismos com a elaboração da dialética hegeliana. Isso significa uma profunda assimilação do mais alto realismo burguês em todos os campos do conhecimento, ainda que a dialética de Goethe, assim como a de Hegel, seja incapaz de superar certos limites idealistas por imperativos do desenvolvimento histórico e do atraso alemão.

A obra literária de Goethe, portanto, reflete essa evolução de seu pensamento no sentido de uma dialética objetiva, o que também é o caminho do mais alto racionalismo crítico alemão e mundial, que décadas mais tarde vai culminar no materialismo histórico de Marx e Engels, ainda hoje o método mais avançado das ciências humanas. Nesse sentido, a segunda parte do Fausto, publicada em 1830, representa tanto o auge da evolução do velho Goethe (que morre poucos meses depois de escrever os últimos versos dessa segunda parte), quanto o ponto estético mais elevado da literatura burguesa do chamado “período artístico”, em que as concepções iluministas sobre a beleza das formas e a busca da harmonia ainda eram capazes de refletir os aspectos mais humanos das relações realmente existentes. Durante a maturidade de Goethe, o avanço do capitalismo já determinava cada vez mais o império da vida prosaica, e após sua morte serão os grandes romances realistas os mais aptos a captar e transmitir a totalidade épica desse novo mundo. O que Lukács busca sintetizar em seu estudo é o significado e as contradições dessa transição histórica para a obra de Goethe, mostrando passo a passo como esse movimento objetivo é esteticamente formalizado após receber a mediação do grande poeta alemão, cuja genial potência criativa atuará no sentido de melhor revelar os aspectos mais essenciais da evolução da cultura humana e dos dramas europeus e alemães.

Como já sugerimos, alguns aspectos dessa transfiguração goethiana da história em obra estética são especialmente valiosas para quem quer que queira ler ou reler, da perspectiva do realismo, tanto o *Grande Sertão: Veredas* quanto outras obras-chaves da literatura estruturada sobre o mito fáustico. Não obstante, para que não seja feita uma comparação mecânica e equivocada, em primeiro lugar devemos guardar um princípio geral, válido para qualquer exercício comparativo entre grandes obras literárias: por muito que as influências pareçam diretas, jamais se trata de uma mera intertextualidade, de uma cópia passiva de frases, temas ou cenas de obras precursoras. Isso porque o movimento da história, que fecunda mudanças substanciais na vida das pessoas, também condiciona mudanças essenciais nas formas de captação da realidade, fazendo

com que palavras às vezes idênticas adquiram significados e funções diferentes dentro de cada obra, enquanto, por outro lado, mecanismos traduzidos em formas muito distintas podem estar significando essencialmente o mesmo conteúdo, dado certas permanências e conexões universais das questões humanas.

Feito esse alerta, cumpre agora indicar algumas marcas da obra de Goethe que parecem ter ecoado através do tempo e chegado (de modo transformado) a outras obras da tradição fáustica e ao *Grande Sertão: Veredas*. A primeira marca, a mais geral, é considerar o Fausto como um símbolo condensado do moderno ser humano, o que envolve ao menos três dimensões: a idade renascentista europeia, onde viveu o Faustus histórico real e se originou o mito; os tempos nacionais contemporâneos ao escritor; e a evolução inteira da humanidade. Sob a visão iluminista de Goethe, contemporâneo da Revolução Francesa e que testemunhava a ascensão vitoriosa do individualismo burguês, o específico heroísmo do Fausto, em luta contra as trevas medievais, é ser um “defensor de si mesmo”, alguém cujo projeto de vida é o próprio aperfeiçoamento pessoal, sendo que isso, embora sem dúvida contenha um aspecto egoísta, não deixa de ser um fator de libertação progressista das potencialidades humanas em relação aos anteriores entraves morais, religiosos, políticos e sociais do antigo regime aristocrático. Nesse sentido, o Fausto de Goethe simboliza o mesmo impulso capitalista que levava Adam Smith afirmar que a busca do interesse próprio levaria ao bem estar geral de todos os seres humanos, embora a transição de Goethe para uma dialética objetiva mais madura já lhe faça enxergar que esse caminho de aperfeiçoamento individual e social, ao invés de contar com qualquer “mão invisível” providencial, depende antes de certa tolerância em relação a forças demoníacas capazes de causar tragédias e mais tragédias, sem disfarçar as contradições que isso implica.

A segunda marcante influência goethiana se relaciona com a já aludida divisão em duas partes, a primeira das quais se refere, segundo o próprio Goethe, ao “pequeno mundo” da “fruição da vida”, isto é, a questões de ordem mais privada, numa atmosfera mais subjetiva. Trata-se da representação da existência enfastiada do erudito humanista Fausto, de seu contato e relações com Mefistófeles, e da tragédia amorosa de Margarida. Já a segunda parte, iniciada com a recuperação de Fausto após a morte de Margarida, retrata a irrupção do herói no “grande mundo” da “fruição da ação” e da política, sob tempos que transitam da decadência das cortes medievais ao avanço das

forças produtivas do capitalismo – forças essas, como vimos, a um só tempo progressistas e demoníacas. O resultado dessa estrutura é uma sucessão de episódios dramáticos que buscam espelhar simbolicamente, nas peripécias vividas por Fausto, a moderna história do Ocidente, que por sua vez conta com raízes milenares, que alcançam a mitológica guerra de Tróia cantada por Homero.

Ora, praticamente todas as grandes obras realistas da tradição fáustica posteriores a Goethe reproduziram a seu modo certa dialética entre o pequeno mundo das tragédias privadas, com seu complexo de problemas subjetivos, e o grande mundo social exterior, que determina, em última instância, o desenvolvimento do pequeno mundo subjetivo. Esta determinação é um fato objetivo da realidade, mas seu particular tratamento estético depende não apenas de cada autor singular, como também da conjuntura histórica que o circunda, e ainda do específico desenvolvimento de seu país de origem. Além disso o pequeno e o grande mundo costumam se embaralhar mais, sendo improvável que alguém tenha repetido a separação tão clara de Goethe, separação que refletiu sua própria evolução filosófica no sentido de uma dialética objetiva mais abrangente, que via as tragédias individuais (sintetizadas na tragédia da primeira parte e espalhas ao longo da segunda) como momentos do progresso necessário da humanidade:

Segundo Goethe, o *Fausto* é uma tragédia. Na realidade é mais que isso; é, ao mesmo tempo, a afirmação e a superação da tragédia. O destino individual de Fausto compreende mais de uma tragédia (o espírito da terra, Margarida, Helena, o final da obra), mas para a evolução da espécie cada uma delas não é senão um estágio transitório. (...) Goethe está tão alheio da falsa profundidade, do pessimismo unilateral do século XIX (que as vezes recebe o qualificativo de pantragicismo) como do otimismo insubstancial da literatura e da filosofia liberais da mesma época que negam a necessidade do trágico ou, no melhor dos casos, tentam subjetiva-lo. Goethe e Hegel vislumbram precisamente nesse ponto o problema do indivíduo e da espécie. O caminho da espécie não é trágico, mas se conduz através de inumeráveis tragédias individuais, objetivamente necessárias. (LUKACS, 1970, p. 368-69)

O próprio Lukács aponta em outro ensaio que uma das especificidades e grandezas do *Doctor Faustus* de Thomas Mann, publicado em 1947, foi ter conseguido condensar o “grande mundo” da decadência nazista alemã (ou a ausência de um autêntico grande mundo da política democrática) no pequeno mundo hermético e misantropo de Adrian Leverkühn, o personagem fáustico que, mesmo trancafiado em seu

escritório e avesso a qualquer contato social, acaba refletindo as principais determinações do grande mundo objetivo nas próprias estruturas e detalhes estéticos das músicas que vemos ele criar. Já o *Grande Sertão: Veredas*, apesar de também operar maior fusão do pequeno mundo subjetivo e sentimental de Riobaldo a um sertão que é tão grande e épico quanto o mundo objetivo, segue ainda mais de perto o exemplo de Goethe no sentido de refletir certa divisão relativa entre o timbre dessas duas esferas, com uma espécie de primeira parte do romance, antes do combate contra Zé Bebelo, sendo mais lírica e insegura, repleta de rodeios da memória que retomam a “fruição da vida” na infância e nos primeiros tempos formativos e de contato com Diadorim, com antecipação de episódios ainda não acontecidos em meio à corrente principal da narração, enquanto sentimos uma segunda parte mais dominada pelo ritmo épico e cronologicamente mais objetivo das guerras jagunças: a enérgica “fruição da ação”. É evidente que isso não se deve a uma intertextualidade forçada com o *Fausto* de Goethe, imposta ao material sertanejo, e sim deriva, antes de tudo, da própria lógica narrativa de Riobaldo, que vai tateando seus temas e rememorando alguns episódios soltos da sua vida até encontrar o fio da meada de uma narração em que os fatos podem falar mais por si mesmos. Seja como for, o certo é que tanto Riobaldo, o Fausto brasileiro, quanto seu maior precursor alemão, o Fausto de Goethe, superam a condição inicial de intelectuais, em uma primeira parte mais subjetivada, para depois se converterem em participantes e líderes das lutas essenciais das suas épocas, numa segunda parte mais panorâmica e épica.

Outra importante tendência introduzida por Goethe na tradição fáustica, que repercutiu em inúmeros autores subsequentes, é a releitura do pacto com o Diabo, isto é, a sua adaptação às necessidades internas da obra, como reflexo das novas necessidades históricas do mundo exterior. Já dissemos que o Fausto goethiano é uma figura bem mais positiva que a imagem mais difundida da lenda: ele encarna tanto os momentos mais progressistas da humanidade até os inícios do século XIX, do renascimento ao iluminismo, quanto a própria figura titânica e otimista de Goethe. Por isso não é seu Fausto que conjura o demônio: antes é Mefistófeles que força sua aparição, após rodeá-lo e segui-lo disfarçado na forma de um cão preto. Daí a surpresa de Fausto quando esse cachorro se transforma em Mefistófeles (vestido de estudante universitário), e sua recusa em firmar qualquer pacto similar ao da lenda original. O que tal Fausto acaba por concordar é com uma mera aposta: se tais oferecimentos de poder e

de prazeres hedonísticos por parte de Mefistófeles o fizessem algum dia se sentir plenamente satisfeito, ele se daria por derrotado e entregaria com indiferença sua alma ao inferno ou a quem quer que fosse, até porque isso significaria a anulação de todas suas crenças renascentistas e iluministas no sentido de um constante aperfeiçoamento humano, isto é, ele já não seria dono de sua própria alma humanista, havendo ou não firmado qualquer aposta. Daí suas palavras tão irônicas ao firmar a aposta: “Em vão não me comprometi. /De qualquer forma [seria] escravo,/Que importa, se de outro ou de ti.” (GOETHE, 2004, p. 171).

Essa genial ressignificação, introduzida por Goethe na tradição fáustica somente em 1800, quando ele já tinha avançado bastante na assimilação consciente da dialética, e que inaugura toda uma gama de novas ressignificações ao mito, não significa o descarte em bloco dos elementos presentes desde a lenda original. Esta prossegue como fonte não apenas de Goethe, mas também dos autores posteriores, o que pode ser visto no fato do *Doutor Faustus* de Thomas Mann se estruturar como uma grande paródia das *Histórias* de Spies de 1587, ou na própria formalização da aposta do *Fausto* de Goethe com uma gota de sangue, episódio que inspirou a seguinte nota de Marcus Vinicius Mazzari à já citada tradução de Jenny Kablin Segall:

Esse traço do “sangue” está presente nas várias versões da história do Doutor Fausto. Remonta, provavelmente, ao ritual pagão de selar pactos entre pessoas com sangue. No *Êxodo* (24:8), a aliança das tribos de Israel com Iahweh também é selada com sangue sacrificial. No *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, a assinatura do pacto com o sangue do pactário é substituída pela contaminação voluntária deste com a sífilis. Também no *Grande Sertão: Veredas* encontram-se alusões ao pacto de sangue, seja àquele supostamente selado por Hermógenes, seja nas elocubrações de Riobaldo, que descrê de um diabo “medonho como exigia documento com sangue vivo assinado”. (GOETHE, 2004, p. 173)

Tais similitudes intertextuais poderiam ser identificadas à exaustão, mas o mais importante, como temos sugerido, é tentar identificar em que medida a repetição ou a alteração de traços essenciais do mito ajuda a explicar o realismo das obras, isto é, a sua capacidade de captação e representação formal dos movimentos, transformações e permanências da história mundial e nacional. No caso de *Fausto* de Goethe, como vimos, a conversão do pacto em aposta simboliza toda uma visão de mundo progressista, que do renascimento a Goethe teve como base econômica e social a ascensão da classe burguesa ao posto de comando do destino humano. Essa ressignificação ainda

será responsável, no final da segunda parte, à derrota de Mefistófeles na aposta (outra originalidade de Goethe) e à concomitante elevação de Fausto a um céu decorativamente católico que na verdade corporifica a ainda vigorosa fé iluminista (em essência agnóstica) no progresso da espécie humana.

Tal fé iluminista, todavia, não poderia resistir incólume aos tempos posteriores a Goethe, dado as insolúveis e cada vez mais brutais e opressoras contradições do capitalismo, processo que acabaria demandando prosas relativamente mais céticas como seu retrato realista, o que foi o terreno propício para a emergência de grandes romancistas como Balzac, Stendhal, Tolstói e Dostoiévski – que jamais se ocupariam em fazer versos. Mas o próprio poeta Goethe também já enxergava muitas dessas contradições, que se incorporaram com especial tipicidade na sua configuração de Mefistófeles, a qual balizou mil e uma reinterpretações literárias do demônio nos séculos seguintes e agora nos cumpre dedicar certa atenção, já que isso depois nos permitirá demonstrar melhor como a função do pacto e do diabo são reconfiguradas em outras obras importantes da literatura universal, sobretudo no *Grande Sertão: Veredas*.

Voltando ao ensaio de Lukács, que dedica todo um brilhante capítulo para a análise do Mefistófeles de Goethe:

A luta pelo núcleo interno do homem é o objeto da verdadeira ação do Fausto. Esta luta se centra em torno do duelo entabulado entre Fausto e Mefistófeles (...). Sua realização concreta – e precisamente aqui é onde se evidencia a profundidade poética de Goethe – centelha com as mais variadas cores, impossível de reduzir a um princípio abstrato. Daí que Mefistófeles seja uma figura cheia de vida e não a simples corporização do princípio do mal. (...) Igual ocorre na lenda, seu objetivo é conquistar a alma de Fausto. Mas na sua realização concreta se evidencia o profundo afastamento ideológico de Goethe em respeito a lenda. Lenda que, em parte muito principal, é ainda eminentemente medieval; parte dos princípios autônomos e necessariamente separados do Bem e do Mal, dos princípios antitéticos em luta para apoderar-se da alma humana (numa radical e nada dialética cisão entre as forças em luta). (...) Em Goethe o duelo se interioriza. Mefistófeles possui força somente na medida em que sua essência constitui um elemento da evolução espiritual e histórica de Fausto. E o grande mérito literário de Goethe radica precisamente no fato de que apesar de tudo isso, Mefistófeles não é relegado à condição estrita de exclusivo elemento da vida interior de Fausto, e sim acaba por ser uma figura de perfil autônomo e claramente diferenciado. Com o que resulta conscientemente eliminado de Mefistófeles todo o sobre-humano-demoníaco. (...) Esta tendência a dissolver o caráter sobrenatural das figuras é eficazmente sublinhada pela profissão fáustica de fé em um mundo exclusivamente terreno, por sua negação de todo o além. (...) Fausto pode destruir todo o além,

pode concentrar a ação no intrahumano, e não obstante o colorido histórico se matem. E é que estes pensamentos – apesar de seu ar especificamente goethiano – correspondem a época de Paracelso, Giordano Bruno, ou Bacon de Verulamio. E, apesar de tudo, em sua versão goethiana a lenda ganha em riqueza interior, dada a intensidade com que é agora sublinhada a luta pela conservação e ulterior desenvolvimento do núcleo humano radical contra as diabólicas e satânicas possibilidades latentes no próprio ser humano. (LUKACS, 1970, p. 383-86)

Mais adiante no mesmo ensaio, Lukács diz que “Mefistófeles é o componente capitalista” e é também, de maneira indissolúvel, um “fantasma medieval”, o que concretiza ainda mais o perfil de Mefistófeles, ao mesmo tempo símbolo do diabólico avanço do capitalismo e da decadente ideologia medieval, que ainda pensava fundamentalmente em termos teológicos, com seu Deus e seus demônios. O que Lukács insiste em descartar – inclusive dizendo que “em último sentido, tanto Fausto quanto Mefistófeles são ateus” (p. 384) – é que o conjunto de símbolos católicos ou luteranos inevitavelmente presentes em qualquer obra fáustica não devem ser tomados como um reforço da crença religiosa na real existência de forças sobrenaturais, já que antes se tratam de elementos da representação do mundo arcaico em dissolução, mundo que o capitalismo tende a enterrar. Por isso Mefistófeles não passa de um “fantasma” em relação a sua antiga existência medieval, sendo também, por outro lado, uma força moderna concreta, ao mesmo tempo interna e externa a Fausto, subjetiva e objetiva, já que representa o próprio avanço capitalista, esse inquieto demônio capaz de modificar a consciência dos homens e o inteiro mundo material a seu redor.

A identificação do Mefistófeles de Goethe com o capitalismo é tão inequívoca que é este personagem (e não Fausto) quem inventa o papel moeda, o que vai acelerar ainda mais a dissolução já acentuada das cortes feudais. Ou seja, enquanto Mefistófeles representa tudo o que há de demoníaco, opressor e parasitário no mundo dominado pelo dinheiro, o Fausto de Goethe, como relativo contraponto, representa as forças progressistas e produtivas da ascensão do capitalismo, forças que marcaram a fase heroica da luta da burguesia contra as amarras feudais – não obstante as contradições do indivíduo burguês mesmo em seus princípios, o que faz com que esse Fausto se alie ou ao menos tolere Mefistófeles. De todo modo, o inegável é que o Fausto de Goethe, seguindo os passos do próprio autor, condensa em si mesmo os melhores exemplos tanto do humanismo renascentista quanto do racionalismo iluminista e da dialética

idealista, chegando até mesmo a vislumbrar a utopia de uma sociedade livre, onde a cooperação popular fosse capaz de extirpar todos os resquícios demoníacos desse modo moderno de produção e reprodução da vida.

III

Esse otimismo humanista de Goethe, que não permite que seu Fausto seja derrotado pelo demônio e que em última instância reflete a ainda progressista ascensão da burguesia, acabaria sendo substituído, nos posteriores livros importantes da tradição fáustica, por uma visão cada vez mais pessimista. Ao invés de ser um retorno reacionário às concepções luteranas que imperaram nas origens da tradição e que tomavam Fausto como bode expiatório da moralidade medieval ou protestante, a reinserção de um ponto de vista negativo a respeito desse herói moderno é antes um espelhamento da crescente conscientização dos artistas e intelectuais sobre as contradições e os des-caminhos da modernidade, o que a evolução do capitalismo patenteava com crescente vigor. Nesse sentido, tal pessimismo nem sempre significa um niilismo total e uma descrença absoluta sobre o futuro da humanidade, sendo antes uma desconfiança crítica em relação às realidades do tempo presente, realidades criadas pelo triunfo do capital e da burguesia.

O retrato das contradições desse novo mundo burguês vai ganhar uma nova dimensão épica na obra dos grandes romancistas do século XIX. Uma dessas obras precursoras é *La Piel de Chagrin* (*A Pele de Onagro*), de Honoré de Balzac, que foi publicada em agosto de 1831, alguns meses antes da publicação póstuma da segunda parte do *Fausto* de Goethe. Trata-se de um romance que lembra o tema fáustico, visto que parte da alegoria de uma pele mágica que o frustrado protagonista aceita usar para a realização de seus desejos, mas que vai encolhendo à medida que tais desejos são realizados. É, portanto, uma pele com um quê de diabólico, capaz de representar de modo fantástico o abismo entre as fantasias da vontade e os obstáculos da realidade, à imagem e semelhança das experiências que de fato podemos observar nas sociedades dominadas pelo individualismo burguês.

Segundo Lukács (1970, p. 343), não é por acaso que o *Fausto* de Goethe, que fecha o “período artístico” da humanidade, tenha sido concluído quase que simultaneamente a essa obra de Balzac, um prelúdio fantástico de todas as ilusões perdidas não

apenas de sua *Comédia Humana*, mas de todos os heróis problemáticos dos romances realistas dos séculos XIX e XX. “Não é por acaso”, pois tal coincidência é antes um produto necessário dos concretos movimentos históricos, que forçavam a substituição da antiga cultura da harmonia estética e da beleza formal como reflexo da beleza do ser humano, cultura da qual Goethe foi o último representante realista, por uma cultura cada vez mais baseada na agitação brutal das paixões e contradições burguesas, o que Balzac foi um dos primeiros a perceber com a profundidade heurística equiparável à da melhor ciência³³. Com efeito, se tratam de dois tipos de representações literárias cujas grandes diferenças formais e de concepção de mundo são antes de tudo configurações profundamente realistas dos diferentes estágios de evolução do capitalismo, diferença ainda mais acentuada por se tratarem de países diferentes, a Alemanha e a França, cujos ritmos de progresso eram então muito desiguais.

Assim, o que Balzac tinha diante de si, como material de seu trabalho de “secretário da realidade francesa”, era uma sociedade em processo de pleno amadurecimento burguês, em que a decadência da aristocracia já se mostrava inevitável e cada vez mais acelerada, apesar das tentativas de conciliações pós-napoleônicas. O “triunfo do realismo” de Balzac, apontado por Engels, se refere às predileções políticas de Balzac em prol do conservadorismo aristocrático e monarquista que sua própria obra retratava como posições fadadas ao fracasso (enquanto um autor romântico provavelmente faria suas inclinações subjetivas triunfarem nos enredos, apesar das lições em contrário observáveis nas tendências concretas da realidade). Mas o conservadorismo político de Balzac não significa, por outro lado, que ele fosse um completo reacionário, pelo contrário: a nobreza de princípios, a valorização da honra e da alta cultura, traços

³³ Sobre isso diz Engels: “Balzac – a quem considero um mestre do realismo ainda maior do que todos os Zolas do passado, presente e futuro – [na] *Comédia Humana* nos dá uma história maravilhosamente realista da “sociedade” francesa, especialmente do *monde parisien* (o mundo parisiense), descrevendo, na forma de crônica, quase ano a ano, de 1816 a 1848, a ascensão progressiva da burguesia sobre a sociedade de nobres, que se reconstituiu após 1815 e estabeleceu outra vez, na medida em que pode, o padrão da *viellie politesse française* (o velho refinamento francês). Ele descreve como os últimos remanescentes deste mundo, que encarava como uma sociedade modelo, sucumbiram gradualmente ante a invasão dos vulgares arrivistas endinheirados, ou foram corrompidos por eles, como a grande dama cujas infidelidades conjugais não passavam de uma maneira de se acomodar com o modo como ela foi preparada em seu casamento, cedeu lugar à burguesia, e chifrava o marido por dinheiro ou cashmere. Em torno desta figura central Balzac agrupou uma história completa da sociedade francesa na qual, mesmo em pormenores econômicos (por exemplo, o rearranjo de bens móveis e imóveis após a Revolução), aprendi mais do que de todos os historiadores professos, economistas e estatísticos do período juntos” – trecho da já referida carta a Margaret Harkness. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/153628-11>. (Acesso a 5 de abril de 2016).

essenciais de qualquer autêntica moralidade aristocrática, foram algumas das forças sociais e psicológicas que fecundaram seu humanismo crítico e permitiram sua visão realista em relação ao recente mundo burguês ao seu redor, mundo que ia se consolidando dado a assustadora potência e as grotescas contradições do capitalismo.

La Piel de Chagrin (A Pele de Onagro), portanto, é o livro que abre para os romances do século XIX as estradas da crítica realista à sociedade burguesa, e faz isso através de recursos alegóricos e fantásticos que inauguram uma nova era. Será a era da epopeia em prosa, da conversão dos antigos impulsos épicos, dramáticos ou líricos em romances, contos e novelas curtas. Nessa era, que de certo modo ainda alcança os dias de hoje, irão emergir pelo mundo incontáveis representações mais ou menos adequadas, em graus variáveis de realismo, sobre o decisivo avanço da modernidade, seja enfatizando a decomposição do mundo arcaico e dos antigos regimes, na linha do que já se via desde o *Dom Quixote* de Cervantes; seja retratando as contradições da burguesia heroica em seus primeiros tempos de dominação, como faz a obra de Balzac; seja já apresentando a decomposição da própria burguesia triunfante, como vemos a partir da primeira grande repressão ao proletariado, no contexto das revoluções de 1848 e de seu decisivo impacto sobre a obra de Flaubert e dos autores que lhe seguiram. Com o avanço das décadas, e sobretudo no século XX, é óbvio que tais tendências de decadência aristocrática, consolidação burguesa e decadência capitalista vão sendo representadas como um processo geral mais unitário, no interior de obras singulares, sendo válido também ressaltar que todas essas grandes transformações históricas, de importância e repercussões globais, são sempre mediadas, nas obras realistas, pelas especificidades nacionais, dado que a maior universalidade desses novos tempos é justamente o advento do Estado Nação³⁴, mesmo em sociedades de atrasado capitalismo como a Alemanha e o Brasil.

Diante de tais tendências universais objetivas, o certo é que a tradição fáustica iria se espalhar cada vez mais, atingindo a alta e a baixa literatura de diversos países pelo mundo afora. Pouco após a publicação do *Fausto* de Goethe e da *Pele de Onagro* de Balzac, por exemplo, o norte-americano Nathaniel Hawthorne escreve "Young Goodman Brown", publicado em 1836 e até hoje considerado um dos melhores contos já escritos em inglês. Assim como o romance de Balzac, esse conto utiliza recursos alegóricos para retratar a contradição entre as normas sociais ideais, com suas crenças e

³⁴ Cf. sobre esse tema, Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780* (1992).

expectativas, e a desoladora verdade, que afinal vai esfumando tais ilusões e deixa entrever o erro e o mal como elementos inerentes ao homem – e isso com a especificidade de ser uma crítica ao moralismo puritano, ideologia hegemônica dos Estados Unidos. O conto se insere na tradição fáustica pelo encontro do protagonista Young Goodman Brown com o demônio, um senhor que se parece com ele, mas é mais velho e usa um bengala que lembra uma grande cobra negra. Tal demônio estimula o protagonista a peregrinar cada vez mais longe dentro da floresta, lembrando muito os elementos da cena em que, no *Grande Sertão: Veredas*, o Hermógenes toma Riobaldo de companheiro para fazer a tocaia contra os soldados de Zé Bebelo, entrando fundo no meio da mata escura, até pernoitar dentro dela. Outra semelhança é a utilização de dialetos locais, arcaísmos linguísticos e expressões coloquiais típicas, o que dá maior autenticidade à ambientação desse conto, situado no século XVII. Além disso, assim como Guimarães Rosa, Hawthorne também recorre a jogos alegóricos com o nome dos personagens, neste caso para ressaltar certos paradoxos da fé cristã e da cisão entre a aparência e a essência das coisas, contradições que levam o protagonista a cair em profundas dúvidas, outra tendência psicológica muito comum de todas as obras fáusticas capazes de refletir com realismo a condição do homem moderno.

Já em 1855, quando a literatura russa aproximava do seu auge, Ivan Turgueniev escreve um *Fausto* que, embora sem alcançar tanto impacto mundial, ao menos serve para demonstrar que o mito se fazia vital também na Rússia. Não tardaria que isso também ficasse patenteado, desta vez de modo muito mais influente, com os grandes romances de Dostoiévski. Apesar dele não ter escrito nenhuma versão direta do mito fáustico, não se absteve de espalhar diversas referências a este mito ao longo de sua obra, além de retratar os mais diversos demônios sociais ou mentais da sociedade moderna, o que ele chega a elevar à condição de título de um dos seus livros: *Os demônios*. Mas é no capítulo XI dos *Irmãos Karamazov*, publicado em 1880, que podemos encontrar a cena mais fáustica de Dostoiévski: o encontro de Ivan com o Diabo, numa representação que irá repercutir em muitas reescrituras posteriores³⁵. Na cena criada

³⁵ Tal encontro é especialmente retomado, até em certos detalhes, pelo decisivo capítulo XXV do *Doktor Faustus* de Thomas Mann, em que se revela o manuscrito que relata o encontro de Adrian Leverkühn com o Diabo. Não obstante, embora as evidentes semelhanças entre essas cenas dos dois romances sejam sempre apontadas, György Lukács, reagindo contra a intertextualidade mecânica, faz questão de ressaltar que também há entre elas diferenças fundamentais, uma vez que “no universo imperialista do Fausto de Thomas Mann o submundo [moral e espiritual] é algo muito mais intrincado do que aquele da tragédia dos Karamazov” (LUKÁCS, 1969, p. 83).

por Dostoiévski, o Diabo aparece a Ivan Karamazov em forma de um cortesão parasita, meio fora de moda, sentando-se na poltrona à sua frente. Ivan, por estar num estado de completa “perturbação mental”, não acredita que esse diabo disfarçado de homem seja uma realidade palpável, dúvida que os próprios diálogos entre os dois irá aumentar, por fim nos confirmando (embora não a Ivan), que a aparição foi de fato apenas uma corporificação de seus pensamentos, ou melhor: apenas dos seus pensamentos mais abjetos, como o próprio Ivan supõe no início do seu diálogo com seu próprio diabo interior:

– Nem por um minuto eu te tomo por uma verdade real – gritou Ivan até com certa fúria. – És uma mentira, és minha doença, és um fantasma. Só não sei como te exterminar, e vejo que preciso sofrer por algum tempo. És minha alucinação. És a encarnação de mim mesmo, mas, pensando bem, somente de uma parte de mim... de minhas ideias e sentimentos, e só os mais abjetos e tolos. Sob esse aspecto eu até poderia te achar curioso, desde que tivesse tempo para te acompanhar nas tuas folias... (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 824).

A obra de Dostoiévski se notabilizará, entre outras inovações, justamente por essa corporificação imagética tão viva dos múltiplos mundos psicológicos que povoarão a modernidade, o que Mikhail Bakhtin demonstrou a partir do conceito de “polifonia”, em seu *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Essa “polifonia” dostoiévskiana não é jamais uma mera técnica literária, em sentido formalista, pois se trata antes de um reflexo vivo dos múltiplos grupos sociais realmente existentes, representados a partir de suas específicas realidades mentais, num mosaico psicológico que vai aos poucos desvelando vários aspectos essenciais do mundo moderno. Com isso, embora não deixe de ser um amplo e detalhado retrato da alma russa, a universalidade da obra de Dostoiévski é uma das mais profundas e permanentes, já que integra a realidade objetiva da modernidade mundial nas próprias subjetividades humanas, e de modo especialmente plástico e realista – o que a cena do encontro de Ivan Karamazov com seu próprio diabo exemplifica de maneira clara. Não é à toa que o próprio Freud consideraria Dostoiévski o maior psicológico da alma humana.

Essa opinião de Freud, ao invés de se referir apenas a Dostoiévski, corre paralela a uma generalizada tendência de psicologização da literatura, o que não deixa de possuir aspectos contraditórios. Apesar de não haver dúvidas de que a progressiva subjetivação da arte e da literatura tenha acompanhando de perto o desenvolvimento do capitalismo moderno, sendo um dos seus reflexos estéticos mais típicos e universais,

tal avanço do subjetivismo nem sempre cumpriu a mesma função artística e ideológica. Ainda quando veiculado sob uma aparente rebeldia, via de regra a inflação do sujeito foi um sintoma passivo da decadência ideológica burguesa, o que descambou no irracionalismo romântico, no naturalismo superficial ou em uma fusão dessas duas tendências, como a obra madura de Lukács demonstra à exaustão, em geral de modo muito coerente – embora às vezes, também, com certo exagero, que o levou desprezar certos autores de grande potencial realista, como Proust e Kafka. Pois há em Proust, em Kafka e em diversos outros autores inclinados ao subjetivismo, como o citado Dostoiévski, uma capacidade de se contrapor à regra geral da queda no irrealismo, o que eles alcançam a partir da própria configuração crítica da subjetividade inflada, sob procedimentos realistas que o maduro Lukács costuma reconhecer apenas em Thomas Mann. Seja como for, o certo é que a metodologia lukacsiana também pode ser aplicada para revelar o realismo de autores especialmente dados à subjetivação, como tentou fazer Carlos Nelson Coutinho ao analisar Proust e Kafka³⁶, e nós aqui estamos ensaiando a respeito de João Guimarães Rosa, o que nos tem levado a esses comentários sobre as obras fáusticas no intuito de captar seus traços universais. Nesse sentido, vale reenfatizar que a questão da configuração da subjetividade moderna é um traço crucial nas principais obras literárias que retomam o mito do Fausto, e isso desde Marlowe, que, como vimos, foi o primeiro escritor a dar uma corporeidade alegórica aos estados mentais desse herói, nas disputas entre o Anjo Bom e o Anjo Mau de sua consciência.

Mesmo em um autor declaradamente filiado ao esteticismo antirrealista, como Oscar Wilde, às vezes podemos captar um triunfo do realismo na própria forma como as questões subjetivas são retratadas. Apesar de seu prefácio ao *Retrato de Dorian Gray* ressaltar que a arte é inútil, e que nela só importa a beleza artística em si mesma, em sua pretensão de atingir a perfeição das formas puras, esse romance jamais se prende à estreiteza formalista desses postulados da arte pela arte, e no fim acaba sendo, dentro da tradição fáustica, uma das mais agudas e impiedosas críticas à sociedade burguesa. O livro, publicado em 1891, tem como foco a decadência da *Belle Époque*, representada através de um pacto demoníaco em que o protagonista Dorian Gray se conserva eternamente belo, jovem e rico enquanto seu retrato a óleo vai se deteriorando, na mesma medida em que se opera a degradação moral de Dorian Gray. Aqui

³⁶ Cf. Lukács, *Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. (COUTINHO, 2005).

vemos novamente, em estreita similaridade com a *Pele de Onagro* de Balzac, como um procedimento fantástico pode captar algo fundamental de uma época histórica: no caso, a fantástica encarnação do contraste entre a vaidade e o otimismo superficiais da *belle époque*, com suas poses afetadas, e a essência desumana dos impulsos egoístas e opressivos das classes dominantes aburguesadas dessa época. Nas mutações que a imagem a óleo de Dorian Gray vai sofrendo, enquanto em sua pessoa viva queda congeladas as antigas aparências da juventude, fica revelado muito do estranhamento e da fetichização que os avanços dos ideais individualistas da burguesia provocam na subjetividade humana.

Mas o próprio Lukács também não deixa de dedicar especial atenção às contradições da subjetividade burguesa e às suas reconfigurações em formas realistas, sobretudo ao estudar o *Fausto* de Goethe e o *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Já havíamos vistos que em Goethe o duelo dentre Fausto e Mefistófeles se interioriza sem dissipar a concretude bem diferenciada desses dois personagens, que aparecem como seres vivos e complexos, refletindo em si mesmos as reais tendências em luta da ascensão do capitalismo. O que a obra de Thomas Mann irá retratar é uma Alemanha e uma sociedade burguesa em um estágio bem mais avançado, embora esse “avanço” não tenha significado nenhum progresso autenticamente humano, como desejaria Goethe. Pelo contrário: é antes o estágio do decadente capitalismo tardio, imperialista, responsável por duas catastróficas guerras mundiais e pelo alastrado ataque da barbárie, cujo auge simbólico é a suástica nazista.

A grande inovação de Thomas Mann, do ponto de vista do realismo, consiste em ter condensado as características essenciais da terrível conjuntura histórica alemã da primeira metade do século XX (reveladora culminação de toda evolução burguesa da Alemanha e do Ocidente), na própria criação musical que é a obsessão de seu protagonista fáustico, Adrian Leverkühn. Este, por mais isolado que se pretenda, em relação ao mundo rebaixado da burguesia tardia, não consegue evitar que as determinações desse mundo se imponham de maneira eloquente em sua própria obra hermética, o que condiciona toda a estrutura formal das composições de Adrian, de sua mensagem geral aos menores detalhes da partitura. Sobre isso, diz Lukács:

A partir de Balzac se segue toda uma larga série de tragédias de artistas, nas quais a postura humana e moral do artista moderno diante a vida resulta cada vez mais problemática. As obras de juventude de Thomas Mann marcam o final dessa evolução. Como já dissemos,

esta tendência artística moderna atravessa a estrutura mesma da sua obra. E a grande façanha criadora de Thomas Mann no *Doktor Faustus* consiste, precisamente, em dar forma a esta evolução com tal riqueza, concretude e profundidade que acabamos por estar frente ao próprio processo criador de Adrian Leverkühn, ficando assim configurada da maneira mais plástica e evidente a problemática objetiva de sua obra. O conteúdo desse romance inteiro é, fundamentalmente, a descrição do processo criador e da essência mesma da obra de Adrian. E Thomas Mann logra não somente dar vida ante o leitor a toda uma série de obras desse tipo na individualidade artística e espiritual de seu protagonista, mas também, ao mesmo tempo, consegue dar a seu herói (que é somente um compositor, um artista que fora de sua arte praticamente carece de vida) uma personalidade rica e animada a partir de sua própria disposição artística. (LUKACS, 1969, p. 77)

Assim, o Fausto de Thomas Mann, o músico Adrian Leverkühn, serve de base para uma reflexão crítica sobre as funções e características dos artistas e intelectuais da época em que a burguesia já havia abandonado sua qualidade heroica e emancipatória, e na qual as inovações formais ditas “revolucionárias” se tornavam, via de regra, o mero reflexo de um progresso técnico cada vez mais desumanizado. Nesse sentido, o brilhantismo de Thomas Man (que também vemos em Guimarães Rosa) consiste em se utilizar vastamente de experimentos formalistas típicos das correntes modernistas – como a insistente metalinguagem, a ironia intertextual, o fluxo de consciência, a mudança calculada de estilos, a construção de um narrador problemático que se trai a todo tempo, etc. – mas de uma maneira que essas técnicas sirvam para aprofundar a revelação do conteúdo histórico concreto. E isso de modo crítico, transmitindo uma concepção que nega a todo tempo, através da própria forma literária objetivada, os pressupostos mais frequentes dos artistas que pactuaram com a decadência burguesa – pressupostos tais como a frieza calculista da construção artística, apartada do povo ou dos sentimentos humanos, que faz o desprezo pelos contemporâneos se incorporar organicamente ao método criativo. Contra essa tendência o romance de Thomas Mann apresenta a tragédia de Adrian Leverkühn, cujo pacto com o Demônio é assinalado por uma contração voluntária da sífilis e a auto proibição de cultivar qualquer sentimento amoroso, em prol de uma grandeza artística de tipo vanguardista, baseada em vaidosas rupturas formalistas que o público não entende bem. Isso, por um lado, vai lhe garantir a admiração de uns poucos entendidos, além de fomentar sua produtividade criativa, o que culmina numa sinfonia fáustica que pretende ser uma paródia crítica ao humanismo otimista da nona sinfonia de Beethoven. Por outro lado, essa carreira o fará cada

vez mais insatisfeito e frágil, o que inclui a dor de ver morrer um sobrinho a quem Adrian começava a amar, bem como a progressiva degeneração por conta da sífilis, até que ele entra em estado vegetativo. Não por acaso, sua biografia foi inspirada na de Nietzsche, o grande filósofo do niilismo individualista, e que irá ser uma das fontes teóricas centrais do irracionalismo nazista.

Por tudo isso, o Fausto criado por Thomas Mann deve ser tomado como uma imagem crítica da sociedade burguesa e dos artistas que conciliaram com o experimentalismo antirrealista, ao invés de ser entendida como uma prova de que o próprio Thomas Mann era um vanguardista do modernismo que prezava mais a inovação formal abstrata do que o conteúdo histórico social. Pois em todas as obras fáusticas de importância, foi a história contemporânea ao autor que orientou o sentido das escolhas formais, o que, de todo modo, nunca impediu inovações formais substanciais ou o recurso a novas técnicas, visto que a humanidade sempre vive mudanças históricas substanciais, mudanças que são base das mais autênticas inovações. É isso que em última análise determina que as obras inspiradas no mito da venda da alma ao diabo, não obstante as decisivas similitudes, sejam ao cabo tão diferentes, enquanto obras de arte originais e autônomas.

A história muda, a forma muda. E quando se tratam de países diferentes, as mudanças são ainda maiores, embora isso jamais anule as conexões e permanências universais, na complexa dialética das temporalidades...

IV

Apesar das origens alemãs, o mito do Fausto, como vimos, desde cedo se internacionalizou, e seu alastramento também fincou raízes na língua portuguesa. Machado de Assis fez mais de uma referência ao mito em sua obra madura: em *Quincas Borba* aparece estátuas de Goethe e de Fausto; no *Memorial de Aires* o Conselheiro Aires faz uma aposta com sua irmã sobre o casamento da viúva Fidélia, com uma conversa que remete ao trato feito entre Fausto e Mefistófeles; em *Esau e Jacó*, no capítulo “Ai, Duas almas...”, por três vezes se repete uma citação direta do *Fausto* de Goethe: “Ai, duas almas no meu peito moram” (ASSIS, 2005, p. 183); e o conto *A Igreja do Diabo* retoma claramente o “Prólogo no Céu”, o primeiro ato do *Fausto* goethiano. Já o poeta Fernando Pessoa escreveu um longo poema intitulado o *Primeiro*

Fausto, em que assume a perspectiva subjetiva de um Fausto para retratar seus sentimentos e impressões.

Por outro lado, a penetração do mito na cultura popular dos países lusófonos não foi de menor importância. Em muitos lugarejos do interior brasileiro, sobretudo entre os mais velhos, ainda hoje é possível escutar causos e superstições que envolvem a invocação e o contrato com o demônio, como pode ser visto no excelente documentário *Terra Deu, Terra come* (2010), do diretor Rodrigo Siqueira. É então bastante provável que tenha vindo do próprio ambiente popular sertanejo os primeiros contatos de Guimarães Rosa com o mito do Fausto, como afirma mais de um estudioso de sua obra, a exemplo da professora Marli Fantini:

João Guimarães Rosa nasceu a 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, Minas Gerais, onde viveu em meio a mitos, superstições, religião e religiosidade. Ouviu muitos relatos e histórias do pai, bem como de contadores de causos e dos narradores orais da região. Temas como façanhas de heróis, pactos com o diabo, assombrações, vinganças e milagres povoaram seu imaginário de menino inteligente e solitário e, no futuro, irão alicerçar grande parte da criação literária rosiana. (FANTINI, 2014, p. 239)

A maior originalidade do *Grande Sertão: Veredas*, dentro da tradição fáustica universal, deriva de sua mescla das referências eruditas à oralidade popular a partir de um ponto de vista cuja dinâmica imediata é centrada no homem rural sertanejo, isto é, no elemento relativamente mais popular. A voz jagunça do romance parte de dentro do ser social sertanejo, rompendo com isso as anteriores praxes regionalistas que faziam o narrador culto se diferenciar dos diálogos dos personagens do povo, como acentuou Antonio Candido:

Mundo diverso da ficção regionalística, feita quase sempre “de fora para dentro” e revelando escritor simpático, compreensivo, mas separado da realidade essencial do mundo que descreve; e que enxerta num contexto erudito elementos mais ou menos bem apreendidos da personalidade, costumes, linguagens do homem rústico, obtendo *montagens*, não a integração necessária ao pleno efeito da obra de arte.

Em *Grande sertão: veredas*, o aproveitamento literário do material observado na vida sertaneja se dá “de dentro para fora”, no espírito, mais que na forma. (CANDIDO, 2002b, p. 191)

É claro que a intertextualidade letrada também se faz a todo tempo presente, mas ela é mais interior, o que é simbolizado pela própria posição (implícita e sem voz direta) do interlocutor cidadão, o ouvinte do relato de Riobaldo. Este narrador, por sua vez, apesar de também representar um típico intelectual moderno e um burguês individualista que “venceu na vida”, é antes disso, em sua particularidade mais visível, um típico jagunço ou fazendeiro sertanejo, cujos contatos diretos com o meio urbano são ralos. A sua linguagem, por isso, se aproxima mais ao timbre da fala iletrada do sertão do que da escrita culta padrão, gramaticalmente escorreita. Ademais, a efetiva referência ao mito fáustico jamais deixa de lembrar as interpretações populares sobre o mito, marcadas por receios supersticiosos – receios sempre ironizados por Riobaldo, que, no entanto, também os cultiva, ao menos até certo ponto.

Por outro lado, já que a tipicidade do *Grande Sertão* é de cunho realista e não naturalista, como vimos no capítulo anterior, a essência da modernidade ocidental é sempre incorporada aos traços mais regionalistas, e por isso o diálogo com a alta literatura acaba sendo tão fundamental quanto a comunhão com a autenticidade popular. Algo parecido já podemos ver em Goethe, cuja ampla erudição e genial consciência científica são desde cedo guiadas pelo resgate do que havia de mais autenticamente popular no mito deformado pelas leituras luteranas, como salientou Lukács. Nesse sentido, até o sincero mergulho de Guimarães Rosa na busca do que é mais autêntico na cultura sertaneja não deixa de ecoar o exemplo goethiano.

Além da infância no ambiente sertanejo ser um ponto de partida essencial da obra de Guimarães Rosa, é bastante provável que a carreira diplomática e sua intimidade com a língua e a cultura alemã também tenham exercido grande influência tanto na escolha do tema fáustico como em alguns modos da própria incorporação estética deste tema. Sabe-se que o autor desde os onze anos se familiarizou com a língua alemã, o que depois acabaria facilitando sua troca de profissão, de médico a diplomata. Como cônsul brasileiro em Hamburgo, Guimarães Rosa testemunhou pessoalmente o regime de Hitler na Alemanha e a eclosão da segunda guerra mundial, episódios que o fariam dizer que o “fascismo é o demo”³⁷, e que geraram uma série de obras alemãs em que o resgate do mito fáustico se mostrou pertinente, como o já citado *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, ou o *Mefisto*, escrito por um filho do mesmo Thomas Mann e inspirado

³⁷ Depoimento de Haroldo de Campos sobre conversa com Guimarães Rosa, in: <https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA&t=1593s> (Acesso a 10/06/2016)

em um gênero deste, o famoso Gustaf Gründgens, que se tornou o principal ator a representar Mefistófeles durante a época nazista e depois desta. Sabe-se também pela biblioteca e por declarações de Guimarães Rosa o quanto ele admirava Thomas Mann e idolatrava Goethe, o que decerto lhe trouxe ainda maior intimidade com o tema do Fausto.

Consequentemente, as inúmeras referências ao mito espalhadas no *Grande Sertão: Veredas*, além de tudo o que ocorre com Riobaldo (das indagações sobre o Diabo ao duvidoso pacto satânico numa encruzilhada), sem dúvida fazem desse narrador protagonista um verdadeiro Fausto sertanejo – embora nunca seja demais insistir que a forma como o livro incorpora esse mito fáustico não é nenhuma transposição mecânica ou forçada nem dos predecessores europeus, nem das superstições populares do sertão. Como vimos no primeiro capítulo, este romance possui traços simultâneos tanto das tendências mais universais da transição de um mundo arcaico para um mundo mais moderno, quanto das tendências específicas dessa transição modernizante nos âmbitos do sertão brasileiro, o que gera uma “estória” completamente original em cada detalhe da forma e do conteúdo. Assim, também em relação ao mito do Fausto o narrador-protagonista do *Grande Sertão: Veredas* representa a síntese desses traços ao mesmo tempo universais e locais, o que gera uma *aufhebung*³⁸ original, bem brasileira, sem deixar de representar o moderno homem ocidental.

O subjetivismo fluido e contraditório de Riobaldo, por exemplo, inerente à sua condição de narrador personagem, se por lado é capaz de expressar a ambígua condição jagunça, entre livre e precária, típica de certo estágio do desenvolvimento do Brasil, também reflete, por outro lado, aspectos recorrentes da modernidade burguesa em âmbito universal, o que pode ser comprovado pela presença de semelhantes traços subjetivos em Faustos de autores de outros países (em Marlowe, Goethe, Oscar Wilde, Thomas Mann, etc...) ou pela proximidade de Riobaldo em relação a outro grande personagem da literatura ocidental, o Hamlet de Shakespeare. Ambos, Riobaldo e Hamlet, são por vezes paralisados pela dúvida tipicamente moderna sobre o rumo a seguir e a ação a se adotar num mundo em que as certezas arcaicas do mundo antigo (mais lento e tradicional) são subitamente solapadas pelo ritmo mais acelerado dos novos tempos.

³⁸ “**Aufhebung**” é um conceito da dialética hegeliana, e significa o momento de superação de alguns aspectos do ser com conservação de outros, produzindo um resultado que é novo, diferente e superior ao estado anterior, mas que incorpora traços deste estado anterior.

É por isso que a mais famosa síntese literária da dúvida humana, condensada no famoso monólogo de Hamlet que se inicia com “To be, or not to be, - that is the question”, (SHAKESPEARE, 2007, p. 688) é reescrita diversas vezes ao longo do *Grande Sertão: Veredas*: “Sei e não sei.”^(GSV, p. 70), “Sei ou não sei”^(GSV, p. 123), “As incertezas que tive, que não tive”^(GSV, p. 238), “Cocei os olhos, eu queria saber e não saber”^(GSV, p.219). Em outras palavras, isso nada mais é do que o reflexo literário de incertezas bem modernas que afligiram tanto Hamlet quanto Riobaldo e muitos Faustos europeus, visto que representa um traço ideológico típico de toda uma época histórica, derivado da emergência do mundo burguês e da difícil queda das certezas dogmáticas das estruturas pré-capitalistas.

Quanto ao mito fáustico propriamente dito, podemos dizer que sua aura perpassa todo o *Grande Sertão: Veredas*, da primeira à última frase, além dessa lenda ser referida de modo implícito ou explícito em vários momentos, como na abertura do romance, na alusão a uma possível colaboração diabólica em certos sucessos pessoais, segundo a crendice popular:

Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele — dizem só: o *Que-Diga*. Vote! não... Quem muito se evita, se convive. Sentença num Aristides — o que existe no buritizal primeiro desta minha mão direita, chamado a Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita — todo o mundo crê: ele não pode passar em três lugares, designados: porque então a gente escuta um chorinho, atrás, e uma vizinha que avisando: — “Eu já vou! Eu já vou!...” — que é o capiroto, o *que-diga*... E um Jisé Simplício — quem qualquer daqui jura ele tem um capeta em casa, miúdo satana-zim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa; razão que o Simplício se empresa em vias de completar de rico. Apre, por isso dizem também que a besta pra ele rupêia, nega de banda, não deixando, quando ele quer amontar... Superstição. Jisé Simplício e Aristides, mesmo estão se engordando, de assim não-ouvir ou ouvir.
(GSV, p. 6)

Já nessa passagem, situada nos princípios do romance, deve-se notar que a referência ao mito do Fausto, se, por um lado, reproduz antigas superstições populares da gente sertaneja, ao mesmo tempo pode ser lida como reflexo de uma lógica tipicamente moderna, capitalista, isto é, uma lógica que fundamenta o sucesso pessoal na riqueza, na acumulação de dinheiro por meios mais ou menos escusos e obscuros, embora situando esse capitalismo nas condições e cenários típicos do sertão brasileiro na

época da República Velha – que, evidentemente, ainda conservava diversas permanências pré-capitalistas, incluindo arcaísmos tão medievais quanto os da época do original *Giorgius Faustus* que deu origem ao mito. Essa mescla dialética de distintas temporalidades, em meio a versões reais ou imaginárias, também pode ser vista em outro interessante episódio do *Grande Sertão: Veredas*, que, não por acaso, envolve o pacto de um certo Faustino:

Olhe: conto ao senhor. Se diz que, no bando de Antônio Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses - Davidão era o nome dele. Vai, um dia, coisas dessas que às vezes acontecem, esse Davidão pegou a ter medo de morrer. Safado, pensou, propôs este trato a um outro, pobre dos mais pobres, chamado Faustino: o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje - invisível no sobrenatural - chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele. E o Faustino aceitou, recebeu, fechou. Parece que, com efeito, no poder de feitiço do contrato ele muito não acreditava. Então, pelo seguinte, deram um grande fogo, contra os soldados do Major Alcides do Amaral, sitiado forte em São Francisco. Combate quando findou, todos os dois estavam vivos, o Davidão e o Faustino. A de ver? Para nenhum deles não tinha chegado a hora-e-dia. Ah, e assim e assim foram, durante os meses, escapos, alteração nenhuma não havendo; nem feridos eles não saíam ... Que tal, o que o senhor acha? Pois, mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio. Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. O final que ele daí imaginou, foi um: que, um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro. Mas o Davidão não aceitava, não queria, por forma nenhuma. Do discutir, fereram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia ... Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe ! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar. A vida disfarça? Por exemplo. Disse isso ao rapaz pescador, a quem sincero louvei. E ele me indagou qual tinha sido o fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem - deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso... (GSV, p. 76)

Aqui podemos ver que Riobaldo é capaz de separar o que realmente aconteceu e o que é invenção criadora de lendas a partir do exagero e da distorção dramática dos fatos; mas é válido notar que a fantasiação a partir de uma base fática real no fundo também se aplica ao próprio *Grande Sertão: Veredas* e a qualquer outro “assunto de valor” que chega “compor uma estória em livro”, o que não redundaria necessariamente em nenhum irrealismo inverossímil, sobretudo quando há uma visão crítica e problematizadora sobre os próprios mecanismos da licença inventiva. Pois muitas vezes é a dramatização distorcida dos fatos empíricos aquilo que capta melhor a verdade humana mais profunda e essencial, aquela camada que Antonio Candido, em artigo sobre o *Grande Sertão*, chamou de “realidade em potência”, mais elucidativa que a realidade imediata comum. Para alcançar isso, a literatura do século XX não raro contou com a utilização de técnicas narrativas metalinguísticas e intertextuais, como também já vimos a respeito do *Doktor Faustus* de Thomas Mann. No exemplo dessa “estória” de Damião e Faustino, em direta intertextualidade com o mito do Fausto, há um contrato em dinheiro, de “dez contos de réis”, baseado na hipótese sobrenatural de que se pode escapar da morte através de um pacto. Mas no fim ambos os contratantes seguem vivos, o sobrenatural não ocorre, embora num desfecho alternativo, mais “sustante” e “caprichado”, isto é, mais atinente às leis estéticas da criação literária, haveria uma morte dramática, com uma faca cravada no coração – o que prenuncia o fim do romance, a morte de Diadorim, coração de Riobaldo. Tudo isso é bastante metalinguístico, autorreferencial, se integrando como parte orgânica estruturante da pequena totalidade literária que é o mundo do romance, o grande sertão. Ao mesmo tempo, porém, não deixa de se referir ao grande mundo da totalidade histórica moderna, e isso garante um caráter mais amplo e realista ao episódio, que se transforma em um breve símbolo da modernização brasileira, em que o dinheiro vira assunto de vida e morte, mas por si só não garante nenhum progresso civilizado. Novamente, como sempre, por trás de todas as técnicas literárias, é o movimento histórico que se deixa entrever: o pacto de Faustino insinua tanto a estrutura do próprio romance e do destino de Riobaldo, quanto a essência da modernização capitalista universal, na qual o Brasil é parte subordinada e atrasada.

Vimos anteriormente que a venda da alma do Fausto é um mito que refletiu em suas origens a luta renascentista contra as amarras feudais, na primeira fase de uma longa época de transição em que o mercado e o dinheiro ia adquirindo mais e mais importância no contexto global. Por outro lado, também não deixamos de ressaltar que em todas as principais obras que retomam o mito fáustico este é reinterpretado à luz da específica conjuntura nacional e mundial em que tais obras foram escritas. Marlowe apresenta um Fausto que, após pecar mil vezes sob os auspícios mefistofélicos, sucumbe ao inferno, num desfecho bem ao gosto da reforma protestante do século XVI; já o *Fausto* de Goethe, escrito duzentos anos depois, faz uma aposta de que jamais se sentirá satisfeito com as benesses oferecidas por Mefistófeles, e no fim ganha tal aposta, sendo salvo pela luz otimista dos elementos naturais, o que evoca a visão de mundo iluminista; o Dorian Gary de Oscar Wilde, por sua vez, é um homem fáustico cuja profunda corrupção é mascarada por um pacto que o faz eternamente jovem, enquanto seu retrato a óleo se degrada, numa denúncia às decadentes vaidades da era vitoriana; e o dr. Fausto de Thomas Mann é um artista modernista que tenta revolucionar a música com triunfos técnicos, mas ao preço de sua humanidade, o que também representa o próprio comportamento da Alemanha diante o nazismo. Era natural que o *Grande Sertão: Veredas* seguisse tais exemplos percursores no sentido de adaptar o tema fáustico à revelação da moderna realidade brasileira, e, como temos visto, é isto o que de fato o romance faz.

Não obstante, dado a imensa fortuna crítica sobre o *Grande Sertão: Veredas*, é evidente que não somos os primeiros a apontar as relações desse romance com o mito do Fausto enquanto estratégia de representação do Brasil. Willi Bolle, por exemplo, um dos maiores especialistas nessa obra, e cujas teses sempre partem do pressuposto de que o romance rosiano é uma releitura crítica de outras grandes interpretações do país, dedica todo um capítulo ao tema fáustico em seu *Grandesertão.br*, onde chega a escrever o seguinte: “Guimarães Rosa, (...) que tinha um genuíno interesse pela mentalidade popular, dedicou a “Lei do Cão” o seu livro inteiro. Pois o que é *Grande Sertão: Veredas* senão uma glosa de mais de quinhentas páginas sobre o pacto com o diabo?” (BOLLE, p. 144).

Para entender melhor a pertinência dessa colocação, cumpre destacar outros momentos em que se observa essa específica e original incorporação nacional do mito fáustico no romance de Guimarães Rosa. Em relação ao próprio nome do Diabo, a

questão é colocada logo no segundo parágrafo do romance: “Do demo? Não glosso. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele - dizem só: o *Que-Diga*. Vote! não ... Quem muito se evita, se convive.”, e ao longo do livro os apelidos desse ser irão se acumular, sob uma dicção bem brasileira: o Capiroto, o Cujo, o Tinhoso, o Satão, o Que-Não, o Tisnado, o Sem-Gracejo, o Arrenegado, o Cousa-Má, o Bode, o Preto, o Morceirão, o Solto-Eu, o Ele, o Pé-de-Pato, o Dos-Fins, o Figura, o Cão, o Pai-da-Mentira, o Muito-Sério, o Coxo, o Indivíduo, o Xú, o Que-Nunca. Se por um lado nominar o demônio parece um risco, o que se relaciona com a hipótese teológica medieval do nominalismo, por outro os muitos nomes dados ao Diabo representa os mil disfarces que as forças demoníacas podem assumir, algo em relação ao qual a tradição literária fáustica sempre esteve bastante atenta, como demonstra com especial ironia a aparição mefistofélica no *Doktor Faustus* de Thomas Mann:

Quando me perguntas quem sou, talvez queiras saber como me chamo. Mas certamente gravaste na memória todos os curiosos apelidos que aprendeste na Escola Superior por ocasião dos seus primeiros estudos, antes de teres largado diante da porta ou embaixo do banco a Sagrada Escritura. Tu tens todos eles na ponta da língua e podes escolher qualquer um. Quase que não tenho outro nome a não ser esses engraçados apodos, com os quais, por assim dizer, me acariciam o queixo com dois dedos. Isso tem sua origem na minha popularidade genuinamente germânica. A gente conforma-se, aliás, com a popularidade, não é? Mesmo quem nunca a desejou e no fundo está convicto de que ela se baseia num mal-entendido. Sempre nos lisonjeia e nos faz bem. Pois então, se me queres chamar pelo nome, embora normalmente evites pronunciar os nomes das pessoas, já que, por indiferença, os desconheces, escolhe qualquer uma, a teu bel-prazer, entre aquelas gentilezas campônias! Há apenas uma única alcunha que em absoluto não quero ouvir, porque decididamente é uma imputação maldosa e nem um pouquinho se adapta à minha pessoa. Os que me chamem de Sr. *Dicis et non facis* pastam nos capinzais da ignorância. Talvez queiram somente coçar-me a barbicha; mas, não obstante, é uma calúnia. Pois eu faço o que digo. Cumpro minhas promessas tintim por tintim; justamente isso é meu princípio comercial, pouco mais ou menos à maneira dos judeus, que são os negociantes da maior confiança, e em todos os casos de burla, bem, é notório que o burlado sempre era eu, por ter acreditado em lealdade e honestidade... (MANN, 2011, p. 317)

Já no que tange aos personagens decisivos do *Grande Sertão: Veredas*, a princípio a alusão mais direta sobre o pacto demoníaco aparece relacionada àquele que será o futuro arqui-inimigo de Riobaldo e Diadorim, o Hermógenes, cuja bem sucedida capacidade de ação militar e o sucesso como jagunço-latifundiário são considerados

indicativos de que tal pacto foi por ele realizado. Aqui já podemos perceber novamente a relação do pacto com as classes dominantes, sendo as forças demoníacas um símbolo das forças da opressão, cujo monopólio, no caso brasileiro, estava concentrado nas mãos dos grandes proprietários de terras, os chefões coronelistas.

A fim de combater semelhante inimigo no mesmo nível de poder, Riobaldo precisará atravessar seu período formativo e ascender ao topo da hierarquia jagunça, o que ele só consegue após abandonar seus paralisantes titubeios hamletianos, embora de modo também problemático, ao firmar seu duvidoso pacto com o Capiroto na encruzilhada das Veredas Mortas. Ou seja, mesmo após o suposto pacto, que lhe aumenta os poderes decisórios e o conduz à condição de líder jagunço, um certo nível de dúvida permanece: Riobaldo hesita o tempo todo se tal pacto foi mesmo firmado ou não, relembrando fatos que parecem confirmar, mas seguidos de reflexões que parecem desconfirmar tal suposição, o que iremos presenciar até as últimas páginas do livro, repletas de interrogações: ”— O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!”(GSV, p. 552).

Apenas nas últimas frases de seu relato, Riobaldo chega a uma conclusão materialista, que exclui em definitivo a possibilidade metafísica da existência sobrenatural do demônio, mas sem eliminar as contradições humanas do homem, o que deixa em aberto diversas interrogações sobre a natureza bondosa ou maléfica inerente ao nosso ser social, e sobre a culpabilidade de alguém que entra e se firma na classe dominante. Alguma dúvida então permanece, embora num patamar superior, mais realista, que se afasta do maniqueísmo metafísico de origem medieval e mergulha nos problemas concretos da modernidade capitalista. Assim, como assevera Willi Bolle:

O narrador rosiano, dialético e luciférico, é construído de tal modo ele se situa ao mesmo tempo dentro e fora do sistema de poder. É o que lhe permite articular reflexões mais agudas sobre o sistema, sobre o intelectual, mais ou menos comprometido com esse sistema, e também, sobretudo, sobre as representações (p. 143). Como ficou exposto, o pacto de Riobaldo com o Diabo é o ato-chave do romance. O pacto não é apenas a motivação profunda para o protagonista nos narrar a sua vida, mas traduz também a reflexão de Guimarães Rosa a respeito das instituições sobre as quais repousam a ordem pública, o sistema político do país, as estruturas jurídicas do Estado e o próprio processo de modernização. (BOLLE, 2004, p. 155)

Dessa maneira, ao transmitir a culpabilidade moral inerente a uma ascensão que conta com a violência estrutural e a opressão dos mais fracos, a representação fáustica de Guimarães Rosa não deixa de simbolizar o impasse econômico e social das classes dominantes brasileiras diante a modernização do país: classes incapazes de abandonar o conservadorismo da antiga dominação agropecuária por uma industrialização mais robusta, mas também incapazes de resistir aos avanços da lógica capitalista. Riobaldo, o Fausto brasileiro, acaba sendo agente de um ambíguo pacto com forças demoníacas aptas a eliminar certos arcaísmos, como a antiga jagunçagem, mas propensas a conservar a posição do domínio latifundiário, importador da modernidade sob uma posição estrutural retrógrada. É óbvio que essas forças demoníacas, igual já se via em outras obras fáusticas, refletem a própria lógica global do capitalismo, que legou ao Brasil a condição de país subdesenvolvido, exportador de matérias primas e sob o controle de classes dominantes túbias. O verdadeiro pacto de Riobaldo é o pacto com essas forças objetivas da história, e se durante seu relato ele interpreta isso sob uma miragem teológica, expressando a dúvida sobre a existência sobrenatural do demônio, isso é apenas um eco realista da atrasada ideologia de nossa cultura dominante, temerosa da modernização burguesa de estilo jacobino, mais laica e radicalizada.

O incerto pacto de Riobaldo, portanto, no nosso entendimento, é no fundo o pacto social da modernização conservadora brasileira³⁹. De todo modo, dado que o pacto do Fausto sempre foi um símbolo universal do relativo avanço em sentido capitalista, é natural que, mesmo num quadro de conservadorismo agropecuário, o que se deve ressaltar nesse pacto de Riobaldo é antes a simbolização dos aspectos modernizadores que o mito fáustico encarna. Isso está expresso, em primeiro lugar, na inflação do subjetivismo, tendência que já indicamos em outras obras fáusticas e que no *Grande Sertão: Veredas* deriva da própria narração em primeira pessoa, ponto de vista que nos provoca o questionamento sobre a credibilidade do narrador e facilita a expressão da inquietante dúvida sobre a efetiva realização do pacto e sobre sua natureza (diabólica, sobrenatural ou humana). Tal subjetivismo já é um traço típico do homem moderno,

³⁹ Willi Bolle, por sua vez, interpreta o pacto de Riobaldo “como uma alegoria da institucionalização da Lei, expressa pelo primeiro pacto ou contrato social, firmado na história primeva da humanidade”, isto é, “como uma visão romanceada da lei fundadora, daquilo que a filosofia política, no limiar da modernidade, imaginou como sendo a base da sociedade civil e do Estado” (2004, p. 155). A partir desse pressuposto, esse crítico rosiano compara o pacto no *Grande Sertão: Veredas* com o falso contrato social de legitimização do Príncipe e da propriedade privada, conforme teorizado por Jean-Jacques Rousseau no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, escrito em 1755.

e o que ocorre no memorialismo fluido de Riobaldo é a adoção de verdades relativas que o protagonista reputa as mais corretas, embora não tendo plena certeza sobre sua própria capacidade de ser verdadeiro (o que, aliás, também se observa no narrador do *Doktor Faustus* de Thomas Mann, o erudito Serenus Zeitblom). Isso é um reflexo necessário da reescritura do mito fáustico em meados do século XX, quando duas guerras mundiais e as demais catástrofes humanas mundiais desestimularam que os escritores cultivassem crenças fáceis sobre a integridade dos homens ou certezas positivistas sobre as benesses da racionalidade utilitária. A era iluminista já estava extinta. O Fausto ilustrado de Goethe, que subiu aos céus duma natureza harmoniosa ao invés de ser condenado pelos tribunais do inferno, logo cedeu lugar, como vimos, a Faustos bem mais problemáticos, cujas vitórias provocam mais dores que alegrias – caso tanto do sífilítico Adrian Leverkühn, de Thomas Mann, quanto do Riobaldo de Guimarães Rosa, que vê morrer seu amado Diadorim como consequência do sucesso demoníaco contra o também pactário Hermógenes. Trata-se do preço do progresso, do alto custo humano da competição capitalista, que a primeira metade do século XX pareceu demonstrar ser alto demais, com as duas guerras mundiais e o fenômeno do fascismo, sem falar nas barbaridades reservadas a todo tempo aos países subdesenvolvidos. Daí a brutalidade e a violência extrema, tão notórias no Brasil arcaico da jagunçagem e tão bem captadas por Guimarães Rosa, serem também traços distintivos de certas tendências da modernização ocidental, que anunciam muito mais um inferno repleto de caos e de dor do que qualquer paraíso pleno de luz e harmonia – anúncios bastante obscuros e em tudo compatíveis com uma representação fáustica.

Por outro lado, embora seja válido sublinhar essas brutais contradições da modernização, no caso do *Grande Sertão: Veredas* a fase pós-pacto (mais decididamente moderna) não deixa de ser historicamente superior e necessária em relação ao arcaísmo pré-capitalista. Isso é traduzido pelo enredo em relação ao destino pessoal de Riobaldo, que vê seu bando acumular derrotas até que ele finalmente evoca as forças demoníacas. Já no dia seguinte ao suposto pacto efetuado na encruzilhada, Riobaldo acorda mais firme e bem disposto, sentindo-se mais pronto para encabeçar o sucesso. Logo depois ocorre um estranho contato com o cavalo Barzabú (depois rebatizado de Siruiz), que se curva à nova aura de força e dominação incorporada por Riobaldo, sendo que esse episódio fantástico, a nosso ver, simboliza que Riobaldo está encarnando forças obje-

tivas superiores a sua mera figura individual – as forças da história universal, poderíamos dizer, isto é, as tendências da modernidade burguesa, apesar de inevitavelmente retratadas na forma de uma superstição sertaneja, crente em emanções sobrenaturais: “Aí porque a cavalaria me viu chegar, e se estrepoliu. O que é que cavalo sabe? Uns deles rinchavam de medo (...) uns suavam, e já escumavam e retremiam, que com as orêlhas apontavam. Assim ficaram, mas murchando e obedecendo” (GSV, P. 393).

A partir daí, o protagonista vai adotando os passos necessários para assumir a chefia do bando de jagunços, até destronar em definitivo Zé Bebelo, o fracassado representante do republicanismo idealista. As características que levam Riobaldo a tomar o lugar de Zé Bebelo como líder incontestado dos jagunços, ao invés de derivarem de milagres inexplicáveis, são antes típicas de um líder moderno, e seriam muito bem apreciadas por qualquer político de perfil maquiavélico, tais como a convicção inabalável sobre a própria superioridade, o abandono de escrúpulos morais, a firme execução dos planos e a obsessão do triunfo – triunfo esse que, em termos de enredo, significa a vitória contra o Hermógenes, e, em termos simbólicos, o fim do sistema jagunço e a adoção de uma vida sedentária, de perfil mais acumulador e aburguesado. Obviamente, são também as características mais propícias a uma conciliação oportunista à brasileira, que mais conserva que rompe com as estruturas hegemônicas, tendo nisso uma vantagem comparativa no sentido de serem bem sucedidas, já que desprezam as dificuldades programáticas de uma ascensão mais revolucionária.

Mas vale também ressaltar que todos esses passos para atingir o almejado sucesso, apesar de utilizar estratégias calculistas e utilitários, não está livre de elementos obscuros, irracionais, elementos que o próprio impulso demoníaco sempre representa. O episódio da travessia do *Liso do Sussuarão* ilustra bem esse aspecto. Apesar da anterior tentativa comandada por Medeiro Vaz ter dado errado (visto que este representava as tendências declinantes, cada vez mais frágeis, da antiga aristocracia senhorial), o Riobaldo Urutu-Branco, fortalecido pelo pacto com as forças demoníacas, passa a acreditar no potencial superador de sua própria vontade, e com isso de fato lidera seu bando a fazer o antes impossível, à imagem e semelhança do ideal nietzschiano dos super-homens burgueses, que vão ampliando os limites do possível a partir de impulsos do empreendedorismo individualista, inclusive na política. Esse é um traço profundamente contraditório da ideologia burguesa, já vislumbrado no ideal do

“defensor de si mesmo” presente no *Fausto* de Goethe (ideal entre filisteu e progressista) e que mais tarde irá descambar no irracionalismo nazista cujo projeto é a escravização das raças fracas em favor dos super-homens arianos. Nesse mesmo sentido, portanto, a súbita travessia do Liso do Sussuarão, sem preocupar-se com preparativos prudentes, apesar de ser uma vigorosa demonstração da força de vontade, também revela o elitismo das classes dominantes e o correlato descaso com a vida humana, já que todos os jagunços de Riobaldo poderiam muito bem perecer na tentativa. Mas no caso de Riobaldo havia um destino a ser cumprido cuja necessidade de sucesso não era tão dependente do acaso e das contingências militares, visto que refletia a necessária vitória de contradições mais modernas sobre a antiga lógica jagunça, o que a própria realidade histórica já havia concretizado, ao menos como clara tendência, no Brasil de Guimarães Rosa. Sob essa perspectiva, seria menos realista Riobaldo falhar, assim como teria sido mais irrealista o eventual triunfo cavalheiresco de Medeiro Vaz ou da utopia igualitária de Zé Bebelo, uma vez que tais tendências foram objetivamente derrotadas no país da modernização conservadora que o *Grande Sertão: Veredas* espelha realisticamente: país que nunca admite nem a eterna conservação do passado (Medeiro Vaz), nem a vigorosa revolução progressista (Zé Bebelo), antes exigindo uma solução de diabólico compromisso (Riobaldo).

Atravessado o Liso do Sussuarão, a vitória de Riobaldo sobre o Hermógenes passa a ser uma questão de tempo, ainda que o Hermógenes possa ser visto como um competidor mais espinhoso: um latifundiário também pactário e sem escrúpulos, obcecado pela vitória pessoal e muito hábil taticamente. Mas o Hermógenes representa um mal absoluto que reflete algo mais antigo, mais próximo do abstrato maniqueísmo medieval – maniqueísmo que Riobaldo supera ao encarnar uma contraditoriedade mais moderna, em que o bem e o mal se mesclam e se confundem. “Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar”^(GSV, p. 13), diz Riobaldo, o que reflete em forma invertida a contradição que o Mefistófeles de Goethe já percebia sobre seu próprio ser diabólico: “Sou a parte dessa força que sempre quer o mal e sempre cria o bem.” (GOETHE, *Fausto I*, verso 1.336, trad. nossa). Essa reversibilidade entre o bem e o mal sem dúvida já é algo mais avançado historicamente, e mais dialético, do que a imagem congelada da maldade que o satânico Hermógenes encarna. Embora isso possa ser um pouco relativizado, por tudo ser filtrado pela narração subjetiva de Riobaldo (que poderia muito bem carregar de

cores negativas um competidor de sua mesma estatura), a própria batalha final do romance, que culmina na morte do Hermógenes e na simultânea extinção do sistema jagunço, demonstra que o arcaísmo jagunço e o Hermógenes são organicamente interligados, independentemente das opiniões de Riobaldo, que, por sua vez, comanda suas tropas de longe, sem participar da linha de frente, como é mais praxe dos líderes burgueses do que da antiga lógica guerreira aristocrática. Nesse ponto, Riobaldo repete o Ulisses da *Dialética do Esclarecimento* ou o seô Habão do próprio *Grande Sertão: Veredas*, como protótipo do covarde mandonismo burguês, que se priva da ação a fim de se preservar individualmente, à custa do sacrifício dos seus subordinados, ainda que seja uma misteriosa força que o faça paralisar. Novamente, trata-se da necessária força objetiva da história, a operar firme sob aparências estranhas:

Conheci o que estava para ser: que os dele e os meus tinham cruzado grande e dôido desafio, conforme para cumprir se arrumavam, uns e outros, nas duas pontas da rua, debaixo de forma; e a frio desembainhavam. O que vendo, vi Diadorim - movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz.

Como vinham de lá e de lá, em contra-ranchos, a tomar armas, as cartucheiras de tiracol. Atirar eu pude? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? - "*Tua honra . . . Minha honra de homem valente!...*" - eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco. (GSV, p. 541)

O grande drama, então, para o narrador protagonista, não está na mortandade jagunça (os homens já então a seu dispor, seus vassalos e futuros agregados), e sim decorre do fato de que um dos subordinados de Riobaldo é Diadorim, a síntese dos seus maiores desejos amorosos, e que por isso é capaz de iluminar, com sua morte, a dimensão trágica desse Fausto sertanejo. Assim como ocorre na tragédia de Margarida em Goethe, ou na tragédia do pequeno Echo, o sobrinho adorado de Adrian Leverkühn, em Thomas Mann, o custo do sucesso objetivo a partir das forças demoníacas (ou do avanço das forças produtivas) é a morte das pessoas amadas e mais inocentes, o que, por sua vez, reflete aquela tendência universal já captada filosoficamente pela dialética objetiva de Hegel: a percepção de que a evolução da humanidade é realizada a partir de mil e uma tragédias individuais, como também havíamos visto a respeito de Goethe.

Nesse sentido, mesmo que toda uma época histórica pareça trágica, isso não significa que a tragédia é uma “condição humana” eterna e inescapável: pelo contrário, desde tempos imemoriais, em cada milênio que passa observamos algum progresso relativo, ainda que sob o preço dessa inevitável cadeia de tragédias individuais⁴⁰. E isso o *Grande Sertão: Veredas* também capta de modo realista: o triunfo burguês de Riobaldo, por fim alçado à condição de fazendeiro parasitário da mão de obra rural, membro das elites brasileiras e assim adaptado ao mundo moderno, depende da morte trágica de pessoas que ele ama ou admira, figuras muito mais dignas que o próprio Riobaldo, como Medeiro Vaz, Joca Ramiro e Diadorim, que ainda conservavam uma honradez moral mais tradicionalista, fadada a perecer sob os novos tempos da competição intercapitalista.

O pacto de Riobaldo, portanto, supera em sua configuração e em seus significados qualquer enquadramento óbvio, de tipo naturalista ou regionalista. Isto porque a presença demoníaca reflete uma complexa época de transição em que “tudo é e não é”^(GSV, p. 9), em que as tendências ao progresso não são livres de contradições brutais e as estruturas do passado se disfarçam em formas modernas para seguirem atuando de modo opressivo, enquanto o próprio diabo não é outra coisa senão um avesso dialético do homem, isto é, um reflexo simbólico de suas concretas determinações contraditórias. E, como vimos, tal complexidade é a marca das principais reescrituras realistas do mito do Fausto, já que estas problematizam contradições essenciais de cada nova época histórica, reforçando, com isso, o senso de modernidade que este mito sempre apresentou. O que se deve buscar nestas reescrituras, portanto, não é a aptidão virtuosística de se readaptar intertextualmente uma tradição mitológica em termos mais novos, e sim verificar as verdadeiras mudanças históricas que fomentam o conteúdo e a

⁴⁰ Aqui, estamos a atribuir ao trágico o caráter de um destino condenado a um fim infeliz, baseado na dor, no colapso, na loucura, no fracasso, na prisão ou na morte. Conforme já via Aristóteles, a trágico é a “imitação de uma ação” que suscita uma comoção humana no sentido da “piedade” ou do “terror” (ARISTOTELES, 1966, p. 74). Dado esse caráter, é natural que os indivíduos sejam mais sujeitos ao trágico do que a humanidade considerada como um todo. Objetivamente, o gênero humano tem avançado sem encontrar nenhuma catástrofe definitiva, nenhum beco sem saída, ainda que sua história ocorra através de ciclos de progresso e de debacle nos quais os indivíduos vivem destinos – aí sim – muitas vezes trágicos e sem possíveis remissões. O interessante nisso seria indagar a respeito do horizonte de um país subdesenvolvido como o Brasil: seu atraso histórico e sua perene subordinação a interesses estrangeiros decerto denotam aspectos trágicos, mas sempre subsiste a possibilidade de superação desses entraves, ainda que isso às vezes pareça muito distante. Nesse sentido, nosso país, como qualquer outra nação, parece representar uma instância mediadora entre as pessoas concretas e a humanidade em geral, possuindo traços tanto das tragédias individuais quando do relativo avanço (ou ao menos da sobrevivência) da espécie humana.

forma dessas reinterpretações. Pois, seguindo as palavras de Adorno e Horkheimer, é tarefa do verdadeiro escritor adotar uma teoria (ou uma prática literária), “que atribui à verdade um núcleo temporal, em vez de opô-la ao movimento histórico como algo de imutável.” (2002, p.9).

3

HESTÓRIA: UM ÉPICO NA PERIFERIA DO CAPITALISMO

“Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado.”

(RIOBALDO⁴¹)

I

Nas obras de arte mais autênticas, com vocação de permanência, o conteúdo e a forma operam em conjunto, de modo unívoco. Nesse sentido, a afirmação de Guimarães Rosa de que a linguagem artística e a vida são “uma coisa só”⁴² denota uma intuição realista, ainda que revestida de mistificações metafísicas. De fato a vida e a linguagem, apesar da precedência última daquela sobre esta, devem se confundir como algo único na grande arte, com o conteúdo da vida se tornando a viga da forma linguística, e com esta servindo de estrutura e acabamento ao conteúdo. E como a vida e o conteúdo se referem diretamente aos movimentos históricos concretos, a forma também, necessariamente, será a forma de manifestação desses movimentos, num baile dialético cuja sincronia dos passos define a nota final da qualidade estética.

Mas Guimarães Rosa, na sua justificável ânsia de preservar a especificidade da arte de narrar em relação aos modos científicos ou filosóficos, acabou por enfatizar em demasia a separação da história em relação a suas “estórias”, recuperando para a língua portuguesa uma diferenciação já extinta, com base nos termos inglês *history* e *story*. Por um lado ele tinha razão, pois é certo que a arte literária – ou as narrações orais de casos exemplares ou interessantes –, se diferem substancialmente da historiografia, das

⁴¹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 76.

⁴² Cf. ROSA, Guimarães; LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”, in: *Ficção completa em dois volumes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. Volume 1, p. LI.

descrições científicas ou das especulações conceituais. Como György Lukács demonstrou longamente em sua grande *Estética* de maturidade, seguindo postulados já presentes em Aristóteles, todos esses campos possuem métodos distintos de captação e transmissão dos conteúdos: os historiadores, cientistas e filósofos operam generalizações mais abstratas ou documentações impessoais, enquanto os artistas buscam tipificações antropomórficas, isto é, encarnações de tendências essenciais em personagens concretos, à imagem e semelhança dos seres humanos vivos e de suas relações recíprocas, ao menos nas obras realistas. Por outro lado, a base material e cultural da qual parte tanto os historiadores, cientistas e filósofos quanto os artistas seus contemporâneos procede do mesmíssimo movimento concreto da vida, ou seja, da mesma história. E esta, por abarcar a vida cotidiana de todas as pessoas, determina o conteúdo e a forma das crenças religiosas e dos casos e lendas criados oralmente pelo povo. Assim, mesmo quando o escritor busca captar e transfigurar artisticamente tais tradições e crenças populares, do modo menos positivista possível, como fez Guimarães Rosa, muitas vezes o resultado artístico é uma aproximação ainda mais viva à essência da história do que os historiadores são capazes de alcançar. Nesse sentido, a insistência do escritor mineiro em separar suas “estórias” da História não parece sempre acertada, e de fato redundou num exagero mistificador, escancarando as portas para as leituras mais superficiais ou arbitrárias que se possa imaginar.

Ao invés de acentuar ainda mais o equívoco divórcio entre o movimento da vida e a obra literária, entre a História humana e a criação artística, melhor seria consagrar o casamento desses polos, unindo a História e a “estória” do modo mais orgânico possível. Isso nos sugere a noção de “Hestória”, um neologismo que o próprio Guimarães Rosa certamente poderia ter inventado caso tivesse tido uma consciência mais clara da inclinação realista e materialista que reconhecemos em seu romance. Pois o termo “Hestória” respeita tanto a dicção e o método compositivo típicos de Guimarães Rosa, tributário da constante reinvenção das palavras, quanto o essencial do método estético de György Lukács e de outros filósofos marxistas, sempre dispostos a sublinhar, como nós, a necessária fusão do conteúdo e da forma, da vida e da arte. Da história e da estória.

Munidos desse novo termo, poderíamos igualmente sugerir uma fórmula curta, capaz de sintetizar ao máximo o que há de mais fundamental em nossa interpretação sobre o *Grande Sertão: Veredas*. Seguindo a estrutura do título, com a interposição de

um sinal de dois pontos entre dois termos de dimensões diferentes, a fórmula seria a seguinte:

∞:Hestória

Nela, o símbolo do infinito (∞), que fecha o romance, deve ser reinterpretado como a totalidade concreta, princípio e fim de tudo; o sinal de dois pontos (:) indica a lógica dialética, com sua incessante via de mão dupla que faz diferentes esferas interagirem reciprocamente; e o neologismo “Hestória” representa o caráter realista da arte autêntica em geral e do romance de Guimarães Rosa em especial, visto que este é capaz de fundir, na mesma liga poética, a História do Brasil e da modernidade àquilo que o próprio Guimarães Rosa chamava de “estória”: uma narrativa vincada na tradição oral popular, mas reconfigurada ao nível da mais alta prosa de ficção.

Vejamos com mais calma cada um desses elementos. Sobre a infinita totalidade concreta, esta precisa ser vista como a multiplicidade das forças e materiais do universo em suas inter-relações dinâmicas, ou seja, como a natureza objetiva, sobre a qual vamos descobrindo cada vez mais com o passar dos séculos. Por outro lado, ela também deve ser vista como uma totalidade de menores dimensões, a do mundo humano, algo igualmente inabarcável em sua completude de detalhes, mas cujas leis e interações mais essenciais em tese podemos decifrar. O infinito (∞) em nossa fórmula, portanto, simboliza a totalidade histórica do mundo material ou humano, isto é: a realidade objetiva. Embora seja uma totalidade infinita, esta pode ser compreendida de modo aproximativo, em seus traços mais gerais e determinantes, e é essa dimensão compreensível que nos importa, enquanto humanos. De todo jeito, é dessa totalidade material e cultural que parte tudo no mundo, incluindo qualquer autor e qualquer obra que este escreva, obra que inevitavelmente será um reflexo (mais ou menos realista e deformado) das determinações e objetos dessa totalidade.

No outro lado da equação, relacionado à especificidade estética, o neologismo “Hestória”, fusão da realidade e da ficção, também simboliza o que Lukács chamava de “pequena totalidade” da obra de arte⁴³, isto é, o mundo conformado artisticamente que se apresenta com a aparência de uma totalidade autossuficiente, uma espécie de

⁴³ Conferir, por exemplo, o capítulo V da *Introdução a uma Estética Marxista* (LUKACS, 1978).

segunda realidade que, não obstante sua relativa autonomia, retrata de modo condensado alguns aspectos essenciais da totalidade histórica externa à obra. Temos com isso dois tipos de totalidade: a do universo real (∞) e a da obra de arte (Hestória). Ambos, em última instância, denotam estruturas coesas, mas os limites da totalidade universal é o cosmos inteiro, algo infinito à percepção humana, embora decifrável de modo aproximativo, e os limites da obra de arte as relações dinâmicas do mundo relativamente fechado que ela cria com a realidade humana que ela reflete.

Por fim, na fórmula proposta, o sinal de dois pontos (:), como representante da lógica dialética, sugere as relações dinâmicas entre a totalidade concreta da natureza objetiva e do mundo humano (∞) com a obra de arte realista (Hestória). É obvio que há uma determinação de primeira instância da realidade sobre as obras de arte; sem o real não existe o artista, o mundo material precede qualquer ser vivo e qualquer pensamento. Por isso, em nossa fórmula, o símbolo do infinito é o primeiro elemento. Por outro lado, a lógica dialética expressa uma relação de co-determinação, o que significa que também a obra de arte pode influir de alguma forma na transformação do mundo objetivo, seja o interpretando de modo mais vivo e mais profundo, seja impactando as consciências das pessoas que agem nesse mundo.

Em outras palavras, a totalidade da natureza e o ser social precedem o artista e sua obra, mas esta, ao refletir aquele mundo real precedente, atua sobre ele, num interação dialética. Novamente:

∞ : Hestória

Poderia ser objetado que qualquer obra de arte reflete de algum modo a realidade histórica, e que, por isso, não teria sentido em se reservar o termo “Hestória” para o ponto de vista do realismo, a não ser que se quisesse classificar todas as obras existentes como realistas. Semelhante objeção parece justa, mas não teria captado o essencial do ponto de vista teórico que estamos a adotar. Ora, é claro que todo artista está imerso em determinada realidade histórica, e que, por isso, inevitavelmente, qualquer obra que ele for produzir terá uma forma e um conteúdo historicamente determinados. Porém, há formas e formas de se captar e transmitir o conteúdo. Algumas obras se limitam às aparências mais superficiais do mundo, fetichizando descrições inessenciais, como fez a escola naturalista. Outras buscam transmitir uma suposta “profundidade” a partir de concepções de mundo niilistas e vazias, que deformam a realidade ao

exagerar de modo abstrato as anormalidades e alienações do ser homem real ou histórico, reificando tais traços sob a imagem de uma eterna “condição humana”. Muitos artistas das vanguardas modernistas, ou os mais recentes pós-modernos, seguiram essa via. A eles seria melhor atribuir o neologismo de *a-hestóricos*, no sentido de frisar que suas obras, ao invés de captar as tendências essenciais da história, obscurecem ou falsificam essas tendências.

A nossa opinião é que o romance de Guimarães Rosa é uma obra autenticamente realista, o que significa que ela é capaz de captar de modo adequado e profundo, com força plástica e originalidade, os traços decisivos da história brasileira e mundial. Em outras palavras, é um romance que retrata a verdade essencial das coisas, como sempre fazem as obras de arte mais dignas desse nome. Por isso ao *Grande Sertão: Veredas* cabe perfeitamente a classificação de *Hestória*, sem os poréns que talvez alguns dos contos rosianos mereceriam.

Seja como for, essa fórmula que apresentamos (∞ :Hestória), por mimetizar a linguagem da matemática, acaba situando a discussão em um plano muito abstrato, o que precisa ser complementado com um esforço analítico mais detido, como aquele que cadenciou os dois primeiros capítulos deste trabalho e como o que agora tentaremos retomar, ainda que de modo mais breve.

II

A forma como o *Grande Sertão: Veredas* narra sua *hestória* é épica. Até mesmo alguns pressupostos clássicos formulados por Aristóteles para a epopeia se fazem presentes neste romance: há uma voz narrativa que canta feitos heroicos ocorridos no passado, e com fôlego largo, buscando retratar da maneira mais ampla possível a totalidade dos elementos e relações que importam ao mundo retratado. Consoante ensina Lukács, numa generalização sobre o gênero do romance:

Por suas finalidades e natureza, o romance tem todos os traços característicos da forma épica: a tendência a adequar o modo da figuração da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material abarcado; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida por meio de uma atitude exclusivamente individual e subjetiva diante deles (como é o caso na lírica) ao princípio da figuração plástica, na qual homens e eventos agem na obra quase por si, como figuras vivas da realidade externa. (LUKACS, 2009, p. 195).

O que problematiza a definição clássica de Aristóteles, em *Grande Sertão Veredas*, é que tais feitos “heroicos” do passado são assaz problemáticos, e o narrador é o próprio protagonista falando em primeira pessoa, o que transpassa toda a narração com uma visão subjetivista, tradicionalmente mais próxima da lírica. O extremo cuidado de Guimarães Rosa com cada palavra e construção verbal também é mais típico do traço lírico, o que, como já dissemos, levou muitos estudiosos a inflar o papel de sua criação linguística, divorciando essa dimensão do conteúdo histórico. Esses traços, porém, refletem o *modos operandi* dos artistas do século XX: três mil anos após Homero, a forma épica não podia continuar exatamente a mesma. Trata-se então de mais um caso de *aufhebung*, isto é, de mudança com conservação, criando um estado com características novas, embora com manutenção de certos aspectos, e isto sempre num contexto histórico concreto. Nesse sentido, a teoria estética de Hegel já percebia que alguns traços essenciais da épica grega se conservavam na época moderna, mas somente de modo substancialmente transformado. Em seus termos, com o fim do “período heroico” da humanidade, o romance ocupa o lugar do gênero épico, merecendo o nome de “epopeia burguesa”, pois foi a história da ascensão da burguesia, impondo ao mundo uma vida cada vez mais pragmática e prosaica, aquilo que determinou que a prosa passasse a dominar a estruturação épica. Sobre isso diz Lukács:

Quando Hegel chama o romance de “epopeia burguesa”, põe uma questão que é, ao mesmo tempo, estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que, na época burguesa, corresponde à epopeia. O romance, por um lado, tem as características estéticas gerais da grande narrativa épica; e, por outro, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, o que assegura sua originalidade. Com isso, em primeiro lugar, é determinado o lugar do romance no sistema dos gêneros artísticos: ele deixa de ser um gênero “inferior”, que a teoria evita com soberba, sendo plenamente reconhecido seu caráter típico e dominante na literatura moderna. Em segundo lugar, Hegel deriva precisamente da oposição histórica entre a época antiga e os tempos modernos o caráter e a problemática específicos do romance. A profundidade desta formulação do problema manifesta-se no fato de que Hegel, seguindo o desenvolvimento geral do idealismo clássico alemão a partir de Schiller, sublinha enfaticamente a hostilidade à arte da moderna sociedade burguesa; ele constrói sua teoria do romance precisamente com base na contraposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna, ou seja, da sociedade burguesa. (...) (LUKACS, 2009, p. 195).

Assim, a função épica se mantém na modernidade, sobretudo no romance, embora a época moderna também determinasse uma maior confusão e mistura de gêneros, numa ruptura com as classificações aristotélicas que chegou a ser defendida como o programa estético do romantismo no famoso prefácio a Cromwell, “O Sublime e o Grotesco”, de Vitor Hugo, de 1827. Quanto ao *Grande Sertão: Veredas*, o livro exemplifica tanto a manutenção transformada da forma épica, quanto a relativa mistura moderna entre gêneros, o que levou o próprio Guimarães Rosa a dizer que seu romance não se tratava propriamente de um romance: “Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (ROSA, LORENZ, 2009, p. XXXIX). Mas na verdade, trata-se sim de um romance, e seus traços épicos são inequívocos, ainda que o caráter trágico e o lírico-subjetivo também se façam muito presentes, como vimos ser comum nas principais obras que retomam o mito do Fausto. Segundo Lukács, essas transformações qualitativas ocorrem pelo fato do romance ser “uma dissolução da forma épica”, o que apresenta novos problemas em relação à epopeia clássica, ao mesmo tempo que enriquece as possibilidades expressivas: “O romance abre caminho para um novo florescimento da épica, de cuja dissolução nasce, gerando com isso possibilidades artísticas novas que a poesia homérica ignorava”. (LUKÀCS, 2009, p. 201)

Uma dessas novas possibilidades é a incorporação do retrato do povo simples, às vezes assumindo sua perspectiva, o que se inicia com os primórdios do romance moderno, nos tempos de transição do feudalismo ao capitalismo – a época do renascimento, quando também nasce o mito do Fausto. A Grécia de Homero só podia retratar os heróis livres das classes dominantes, sobretudo os líderes da nobreza, sendo as mulheres e os escravos, bem como os combatentes de menor escalão, figuras mais apagadas, quando não apenas figurantes. Isso começa a se transformar com o ocaso da Idade Média. Na nova forma do romance, que nasce da luta ideológica da burguesia ascendente contra o feudalismo, a firme oposição contra a concepção medieval do mundo não impediu que fosse absorvida a herança da narrativa popular medieval também em seus aspectos plebeus. Do ponto de vista formal, além dos enredos aventureiros:

o novo romance recolhe da narrativa medieval a liberdade e a heterogeneidade da composição de conjunto; a sua dispersão numa série de aventuras singulares ligadas entre si somente pela personalidade do protagonista principal; a relativa autonomia destas aventuras,

cada uma das quais se apresenta como uma novela acabada; a amplitude do mundo representado. Decerto, todos estes elementos são radicalmente reelaborados, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto daquele da forma, e não somente nos casos em que são tratados ao modo da paródia e da sátira. Começam a penetrar na composição romanesca, com intensidade cada vez maior, elementos plebeus. Heine tem razão quando considera que este momento é decisivo: “Cervantes criou o romance moderno quando introduziu no romance de cavalaria a figuração fiel das classes subalternas e da vida popular”. (LUKÁCS, 2009, p. 213)

Muitas dessas características da épica moderna, iniciada com o romance renascentista, ainda se apresentam com firme intensidade no *Grande Sertão: Veredas*. Em Guimarães Rosa, embora não se trate da mesma luta de uma burguesia heroica contra o feudalismo clássico, e sim da transição de um Brasil arcaico, com características pré-capitalistas, para um Brasil relativamente burguês e moderno, há muitos pontos similares em relação à superação europeia da Idade Média, ainda que dentro de um quadro menos radical, de lenta modernização conservadora. Assim, apesar das diferenças, o fato é que sobrevivem no *Grande Sertão: Veredas* características formais e de conteúdo que marcaram a epopeia moderna desde Cervantes. Sob o ponto de vista do conteúdo, de modo similar ao que se observa não apenas em Cervantes, mas também em Shakespeare, Rabelais, Balzac, Tolstói e em muitos outros escritores canônicos do realismo, no romance de Guimarães Rosa podemos perceber o retrato crítico de duas grandes tendências históricas em choque: por um lado, a velha sociedade aristocrática que se dissolve, juntamente com seu arcaísmo cavaleiresco, cada vez menos efetivo, e, por outro, a nova sociedade que já emerge com sua baixeza prosaica, com suas táticas oportunistas e com seus egoísmos patéticos.

Tal época de transição permite um retrato mais vivo dos homens, que ainda não haviam se amesquinhado tanto no sentido da divisão capitalista do trabalho e de sua correlata especialização deformante. A plenitude das colisões entre as tendências do velho e do novo permite uma figuração mais repleta de vivas aventuras, com ecos do mundo multicolorido das narrativas medievais e um rico material humano. Pois o ambiente de libertação frente as amarras dos antigos regimes arcaicos sem dúvida possibilita uma vida mais heroica que a do posterior burguês cidadão, mais apartado do povo, da verdadeira ação, ou de qualquer trabalho manual. Ainda que um “herói positivo” como os heróis de Homero pertençam apenas à antiguidade, certa positividade

ainda resiste nos “heróis problemáticos” dos romances que retratam a ascensão burguesa, antes do império consolidado e decadente da burguesia, em que irá prevalecer a estreita mentalidade do lucro e uma concepção de mundo mais unilateralmente negativa, niilista. Para dizer em outras palavras, Riobaldo, apesar de seu pacto com as forças demoníacas, seu oportunismo, suas dúvidas e suas tragédias, é muito menos baixo e estreito do que outros intelectuais do século XX, ou, no universo do próprio livro, do que o seô Habão, o retrato de um capitalista mais típico, especializado em lucrar com a transformação dos homens, dos animais e dos objetos em meras mercadorias rentáveis.

O mosaico multicolorido, movimentado e vivo do *Grande Sertão: Veredas*, portanto, configura uma obra épica, e isso até num sentido mais comum, que reputa o épico como sinônimo de uma aventura grandiosa repleta de cenas de ações e embates, no contexto de guerras sangrentas. São inúmeras as passagens em que vemos os jagunços agirem de modo violento, com armas de fogo, facas, atitudes ou palavras, tanto entre seus pares mais próximos como na luta contra os inimigos de ocasião, o que produz um enredo repleto de movimentos dramático e de vivências extremas, sem deixar espaço pra qualquer monotonia:

Agora, o senhor exigindo querendo, está aqui que eu sirvo forte narração - dou o tampante, e o que for - de trinta combates. Tenho lembrança. Pelo tempo durado de cada fogo, se é capaz até do cálculo da quantidade de balas. Contar? Do que se aguentou, de arvoados tiros, e a gente atirando a truz, no meio de pobre roça alheia, canavial cortante, eito de verde feliz ou palhada de milho morto, que se pisava e quebrava. De vez em que rifle trauteava tanto, e eram os estalos passando, repassando, que, vai, se aconchava mão em orêlha, sem saber por quê, feita uma esperança de se conseguir milagre de algum barulhinho diverso outro, qualquer, que aquele não fosse, na ensurdescência. E quando toró de chuva deu bomba, desmanchando a função de briga e empapando todos, ensolvando as armas. De se olhar em frente o morro, sem desconfiança, e, de repente, do nú do morro, despejarem descarga. De um entrar em poço, atravessando, e mesmo com água quase até pelos peitos, ter de se virar em direção, e desfchar. De como, no prazo duma hora só, careci de ir me vendo escorando rifle e alvejando, em quentes, em beira de mato e campo, em virada de espigão, descendo e subindo ramal de ladeiras pequenas, e atrás de cerca, debaixo de cocho, trepado em jatobá e pequi-zeiro, deitado no azul duma laje grande, e rolando no bagaço dôce de cana, e rebentando por dentro de uma casa. E de companheiro em sôpas de sangue mais sujeira de suas tripas, lá dele, se abraçando com a gente, de mandado da dôr, para morrer só mesmo, seja que amaldiçoando, em lei, toda mãe e todo pai. E como quando, no re-

fêrvo, combatendo no dano da mormaceira, a raiva de fúria de repente igualava todos, nos mesmos urros e urros, uns e uns, contras e contrários - chega se queria combinar de botar fora as armas-de-fogo, para o aproximaço de se avir em mãos às duras brancas, para se oferecer fim, oferecer faca. ^(GSV, p. 209)

Porém, como se trata de um retrato literário realista e sério, profundamente avesso às tendências de mutilação e opressão contra o ser humano, a violência não é jamais fetichizada como se vê em livros e filmes de mero entretenimento. Pelo contrário: a figuração da violência brutal no romance de João Guimarães Rosa é uma de suas marcas mais críticas, verdadeira denúncia social contra o subdesenvolvimento do Brasil. E a brutalidade, como bem observou Antonio Candido, é vista de dentro, isto é, pelo olhar do jagunço que a pratica e que com ela sofre, o que resulta em um quadro muito mais vivo e convincente do que se fosse a narração de um observador externo, arauto de um moralismo supostamente superior (por exemplo, o do pequeno-burguês culto da cidade). Nesse sentido, há uma dialética entre a denúncia da brutalização que o sertanejo sofre e pratica, e o reconhecimento das virtudes éticas dos homens que lutam de modo corajoso, numa sociedade em estado de guerra.

Através dos elogios de Riobaldo à coragem desprendida de Medeiro Vaz, Joca Ramiro ou Diadorim, contrapostas a suas ironias em relação ao interlocutor urbano, às críticas à ganância monetária de seô Habão e à retórica republicana de Zé Bebelo, o *Grande Sertão: Veredas* deixa claro que os tempos mais antigos eram moralmente superiores e menos corruptos do ponto de vista das inclinações individuais, ainda que a prática justiceira da violência, de todo modo, fosse sintoma de um atraso societário que precisava ser superado. O problema é que a modernização conservadora brasileira, que veio para “superar” as condições mais arcaicas da jagunçagem e do cangaço sob a égide de um coronelismo autoritário ou de uma burguesia latifundiária, marca de um país subdesenvolvido e dependente, não resultou em nenhuma sociedade pacífica. Pelo contrário, as novas armas e instituições modernas não raro acrescentaram um tom ainda mais violento na sociedade brasileira. “E as descrições que deu foram de todas as piores. Sô Candelário? Morto em tiroteio de combate, metralhadoras tinham serrado o corpo dele, de esguêlha, por riba da cintura”^(GSV, p. 58). Com efeito, a violência que perpassa o romance, e que faz Riobaldo a todo tempo repetir que “viver é muito perigoso”, se trata de um problema social que revela as estruturas brasileiras, desde as épocas mais antigas, até os dias mais recentes. Em outros termos, o sistema jagunço é

produto de uma sociedade marcada por um desenvolvimento econômico precário, baseado em profundas desigualdades e gerador de uma severa brutalização da vida cotidiana, traços que iriam se conservar, embora em outro patamar, na modernização subdesenvolvida do Brasil posterior ao fim da jagunçagem.

Assim, no Brasil que o livro retrata, os grupos sociais se mostram em perene luta por recursos escassos ou mal distribuídos, e a dimensão épica das guerras jagunças acaba sendo a face da dimensão periférica do país no mundo moderno. A violência faz parte da vida de todos os personagens do romance, principais ou secundários, mas seu aspecto subdesenvolvido talvez seja captado com especial concentração épica na figura dos catrumanos, símbolo da extrema miséria do país. Eles surgem na narração como fantasmas ou trapos humanos, emergindo do esquecimento a que são condenados os estratos mais pobres das sociedades no terceiro mundo. São sujeitos, se comunicam em um dialeto retrógado, de escassas palavras, possuem armas enferrujadas e anacrônicas, de outros séculos, e estão sempre assustados e famintos. “Não são propriamente homens, e sim molambos”, para rephrasing uma fala de Paulo Honório em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, a respeito de um trabalhador pobre. A imagem desses seres chocam, o que é um grande triunfo estético de Guimarães Rosa, que num momento de imensa plasticidade consegue denunciar a existência dos mais graves problemas sociais nos rincões brasileiros. De fato, a aparição dos catrumanos constitui uma das cenas mais antológicas da literatura brasileira, admiravelmente construída desde a criação inicial de uma atmosfera de suspense, preparatória, até a descrição desses seres que, de tão miseráveis, parecem fantásticos, rebentos de uma realidade paralela:

E o gado mesmo vasqueava: só por pouco acaso um boi ou vaca, de solidão, bicho passeado sem dono. (...) Faltava era o sossego em todo silêncio, faltava rastro de fala humana. Aquilo perturbava, me sombreava. Já depois, com andada de três dias, não se percebeu mais ninguém. Isso foi até onde o morro quebrou. Nós estávamos em fundos fundos. Isto é, nos arrampadouros. Tinha uma estrada, aí na subida dela houvesse coisas. Uns galhos de árvores colocados - ramalhos e jaribaras - forma de sinal: para não se passar. Mas esse aviso havia de ser particular, para o uso de outros, não para o nosso destino. Não respeitamos, de jeito nenhum. Fomos indo. No entrar numa guapira, se redobrou o achado daquelas ramas verdes, que não obedecemos.

Eu vinha adiante, com o Acauã e o Nelson, instruindo o caminho. Já estávamos pelas rédeas, para outra subida de ladeira: mas aí escutamos o latir de cachorros. E enxergamos um homem - no alto

da virada - uns homens. Esses estavam com espingardas. Os quantos homens, de estranho aspecto, que agitavam manejos para voltarmos de donde estávamos. Por certo não sabiam quem a gente era; e pensavam que três cavaleiros menos valessem. Mas, entendendo que do caminho não desgarrávamos, começaram a ficar estramontados. Um eu vi, que dava ordens: um roceiro brabo, arrastando as calças e as esporas. Mas os outros, chusmote deles, eram só molambos de miséria, quase que não possuíam o respeito de roupas de vestir. Um, aos menos trapos: nem bem só o esporte de uma tanga esfarrapada, e, em lugar de camisa, a ver a espécie de colete, de couro de jaguacacaca. Eram uns dez a quinze. Não consegui sentido no que eles ameaçavam, e vi que estavam aperrando as armas. Queriam cobrar portagem? Andavam arrumando alguma jerimbamba? Não convinha avançar assim por cima deles, logo, mas também dar recuada podia ser uma vergonha. Esbarramos, neles quase encostados. Íamos esperar o resto do pessoal. E eles, ali confrontes, não explicavam razão nenhuma. Só um disse: - "Pode não ... Pode não ..." E renúcia com a cabeça, o banglafumém, mesmo quando falava, com uma voz de qualidade diversa, costumada daquela terra de lugar; e os outros renuindo também: - "Ah, pode não ... Pode não ..." - com o vozeio soturno. Nos tempos antigos, devia de ter sido assim. Gente tão em célebres, conforme eu nunca tinha divulgado nem ouvido dizer, na vida. O das esporas foi se amontar num jumento - esse era o único animal-de-sela que ali tinham. Acho que montou para oferecer à gente maior vulto de respeito; tocava batendo palma de mão na anca do jegue, veio vindo, para primeiro se presenciar. Olhei para todos. Um tinha a barba muito preta, e aqueles seus olhos permeando. Um, mesmo em dia de horas tão calorosas, ele estava trajado com uma baeta vermelha, comprida, acho que por falta de outra vestimenta prestável. Ver a ver o sacerdote! - "Ih! Essa gente tem piólho e muquiranas ..." - o Néelson disse, contra baixo. Todos estavam com alguma garantia: que eram lazarinas, bocudas baludas, garruchas e bacamartes, escopetas e trabucão - peças de armas de outras idades. Quase que cada um era escuro de feições, curtidos muito, mas um escuro com sarro ravo, amarelos de tanto comer só pôlpa de buriti, e fio que estavam bêbados, de beber tanta saêta. (...). Para o nosso juízo, eles eram dôidos. Como é que, desvalimento de gente assim, podiam escolher ofício de salteador? Ah, mas não eram. Que o que acontecia era de serem só esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontão de mundo, grotiros dum sertão, os catrumanos daquelas brenhas. O Acauã que explicou, o Acauã sabia deles. Que viviam tapados de Deus, assim nos ocos. Nem não saíam dos solapos, segundo refleti, dando cria feito bichos, em socavas. Mas por ali deviam de ter suas casas e suas mulheres, seus meninos pequenos. Cafuas levantadas nas burguéias, em dobras de serra ou no chão das baixadas, beira de brejo; às vezes formando mesmo arruados. Aí plantavam suas rocinhas, às vezes não tinham gordura nem sal. Tanteei pena deles, grande pena. Como era que podiam parecer homens de exata valentia? Eles mesmos faziam preparo da pólvora de que tinham uso, ralando salitre das lapas, manipulando em panelas. Que era uma pólvora preta, fedorenta, que estrondava com espalhafato, enchendo os lugares de fumaceira. E às vezes essa pólvora bruta fazia as armas rebentarem, queimando e matando o atirador. Como era que eles podiam brigar? Conforme podiam viver? (GSV, p. 351-352).

Embora frágeis e assustados, tais criaturas, por conta do desespero e da miséria em que vivem, evidentemente não são seres pacíficos, e sim potencialmente violentos, o que atemoriza Riobaldo: “Aqueles catrumanos pedindo por maldição, como era que eu podia deixar de pensar neles? Há-de, que se eles tivessem me pegado sozinho, eu apeado e precisado, decerto me matavam, para roubar minhas armas, as coisas e minhas roupas. Amargo que acabavam comigo, sem escrúpulos, hom’essa, que nem tinham, porquanto eu era desconhecido e forasteiro.” (GSV, p. 356). Por outro lado, apesar de refletirem subclasses geradas socialmente, os catrumanos, como vimos, parecem brotar do solo ou da poeira dos tempos, de maneira ora natural, ora insólita, o que reflete a eternização mistificada da miséria brasileira, segundo a visão das nossas elites. Do mesmo modo, a extrema brutalidade e os atos de violência dos demais personagens são tão enraizados na sociedade sertaneja que chegam a parecer fatos naturais ou inexplicáveis da evolução das coisas orgânicas e inorgânicas, ao invés de questões sociais. Em outras palavras, a violência é naturalizada ou absolutizada, bem como o mal, que então chegam a ser figurados como se fossem presenças de origem cósmica ou incompreensíveis, capazes de se manifestar tanto nos homens quanto nos animais e até nas plantas e pedras, como demonstra o seguinte trecho do *Grande Sertão: Verdades* (que, não obstante, também já percebe a transformação recíproca do bem no mal e do mal no bem):

se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada - motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas - vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é? Eh, o senhor já viu, por ver, a feiura de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engulir por sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, côrvo, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estrachalhar a bico, parece uma quicé muito afiada por ruim desejo. Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas - que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo - que é só assim o significado dum azougue maligno - tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear? ! Arre, ele está misturado em tudo (GSV, p. 8).

Quem descreve essas estranhezas naturais, porém, é Riobaldo, com sua mentalidade jagunça e latifundiária formada em um meio sertanejo, o que, se o interpretarmos de modo crítico, relativiza essa condição mistificada do mal e da violência, tanto pelos limites subjetivos do narrador, quando pela ideologia do sertão, calcada numa cultura de base católica medieval repleta de superstições e crenças místicas. Isso não redundava em irrealismo nenhum, pois o enredo e as relações dos personagens entre si contradizem a todo tempo a origem abstrata da maldade, bem como qualquer fixidez maniqueísta do bem e do mal. Ao fim e ao cabo, tudo acaba sendo visto como formas vivas e maleáveis de manifestação do ser humano concreto, situado historicamente, ainda que pelos “avessos” ou assumindo uma aparência demoníaca. Pois o romance inteiro, como temos insistido, é perpassado pela lógica dialética: os opostos se convertem um no outro, e se há o retrato de situações de bipolaridades absolutas ou estranhezas inexplicáveis, isso ocorre porque a narração, por conta de sua própria autenticidade, não pode se desprender em demasia das crenças populares, crenças que ecoam certas lendas e abstrações medievais:

A gente viemos do inferno — nós todos — compadre meu Quelemém instrui. Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua substância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia. Senhor quer crer? Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso de esforçar no meio, com fortes dôres; e até respirar custa dôr; e nenhum sossego não se tem. Se creio? Acho proseável. Repenso no acampo da Macaúba da Jaíba, soante que mesmo vi e assaz me contaram; e outros — as ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado, queimando pessoas ainda meio vivas, na beira de estrago de sangues... Esses não vieram do inferno? Saudações. Se vê que subiram de lá antes dos prazos, figuro que por empreitada de punir os outros, exemplação de nunca se esquecer do que está reinando por debaixo. Em tanto, que muitos retombam para lá, constante que morrem.... (GSV, p. 43).

Se formos atentos, portanto, perceberemos que a violência que às vezes parece se apresentar com um mal absoluto, afim do maniqueísmo bíblico, na prática deriva de atos totalmente humanos, que inclusive variam bastante de personagem a personagem, revelando as posições e funções sociais de cada um em um quadro histórico muito

bem determinado. Diadorim, por exemplo, ataca com agressiva violência quando sua suposta masculinidade é ameaçada, já que isso revelaria sua identidade como mulher num meio restrito a homens, o que colocaria em risco sua existência como jagunça. Também representa a clássica justiça familiar com as próprias mãos, típica de tempos arcaicos em que um formalizado julgamento estatal, em bases jurídicas, ainda não era possível. “Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue”^(GSV, p. 25). Já a violência praticada por Riobaldo varia segundo sua própria posição social. Em sua época jagunça, vai do soldado raso bom atirador que é Tatarana, o lagarta de fogo, até chegar na autoritária chefia do Urutú-Branco, que primeiro garante seu mando matando dois irmãos: “Meu revólver falou, bala justa, o Rasga-em-Baixo se fartou no chão, semeado, já sem ação e sem alma nenhuma dentro. E aí o irmão dele, José Félix: ele tremeu muito lateral; livrou o ar de sua pessoa; outro tiro eu também tinha dado... — ...é o Chefe?!...”^(GSV, p. 399), e, depois, preserva sua vida vendo de longe e em segurança a sangrenta batalha que ordenou. E o pressuposto da violência também alcança o velho narrador latifundiário, sempre pronto a reunir os agregados e capangas de suas fazendas para a defesa de sua propriedade privada:

Mas, hoje, que raciocinei, e penso a eito, não nem por isso não dou por baixa minha competência, num fôgo-e-ferro. A ver. Chegassem viessem aqui com guerra em mim, com más partes, com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona, aí, se, se! É na boca do trabuco: é no té-retê-retém ... E sozinhozinho não estou, há-de-o. Pra não isso, hei coloquei redor meu minha gente. Olhe o senhor: aqui, pegado, vereda abaixo, o Paspe - meeiro meu - é meu. Mais légua, se tanto, tem o Acauã, e tem o Compadre Ciril, ele e três filhos, sei que servem. Banda desta mão, o Alaripe: soubesse o senhor o que é que se preza, em rifleio e à faca, um cearense feito esse! Depois mais: o João Nonato, o Quipes, o Pacamã-de-Presas. E o Fafafa - este deu lances altos, todo lado comigo, no combate velho do Tamanduá-tão: limpamos o vento de quem não tinha ordem de respirar, e antes esses desrodeamos ... O Fafafa tem uma eguada. Ele cria cavalos bons. Até um pouco mais longe, no pé-de-serra, de bando meu foram o Sesfrêdo, Jesualdo, o Nelson e João Condiz. Uns outros. O Trio!... E não vou valendo? Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. Para que eu quero ajuntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteiamento em paz, exp'rimentem ver.^(GSV, p. 20)

Nesse sentido, a presença da violência ou a prática do mal são claros exemplos do realismo crítico do romance, e esse nos parece o modo mais adequado de interpretar essas questões.

III

Todavia, sendo as formas da falsa consciência tão hegemônicas no mundo, nem todos possuem a inclinação de encarar as coisas como elas são de verdade, o que dificulta a compreensão das conjunturas históricas e a assimilação do realismo mais profundo das obras de arte. No caso do *Grande Sertão: Veredas*, cuja obra objetiva, em seu conteúdo e forma, rompe com qualquer romantismo regionalista, o maior problema é a massa de leitores e críticos que insistem em ler o livro sobre o prisma da idealização, o que só é agravado por sua apologia em programas de rádio e televisão desprovidos de senso crítico, por sua adaptação em peças teatrais pouco sérias, focadas em traços pitorescos, ou por sua apropriação em roteiros turísticos de circuitos pelo interior de Minas ou de áreas de preservação do cerrado. Tudo isso contribui com a propagação de uma equivocada leitura escapista, que busca no livro a contemplação nostálgica de uma aura romântica, seja referindo-se a uma antiga mineiridade hospitaleira, seja valorizando de modo acrítico a bravura jagunça e sertaneja, mais ou menos à maneira do pai de Riobaldo, o personagem Selorico Mendes, ainda que o próprio Riobaldo ironize semelhante postura:

Levei dias pensando que ele não fosse de juízo regulado. Nunca falou em minha mãe. Nas coisas de negócio e uso, no lidante, também quase não falava. Mas gostava de conversar, contava casos. Altas artes de jagunços - isso ele amava constante - histórias. – “Ah, a vida vera é outra, do cidadão do sertão. Política! Tudo política, e potentes chefias. A pena, que aqui já é terra avinda concorde, ronco de paz, e sou homem particular. Mas, adiante, por aí arriba, ainda fazendeiro graúdo se reina mandador - todos donos de agregados valentes, turmas de cabras do trabuco e na carabina escopetada!” (GSV, p. 100)

Essa imagem romântica do “grande sertão”, expressa por Selorico Mendes e bastante difundida em todo Brasil, pode levar a reações equivocadas contra a obra de Guimarães Rosa por parte de escritores e críticos mais engajados, que acabam tendo a condenar essa visão escapista que a obra rosiana, em sua verdadeira essência,

jamais possui, ainda que no livro existam episódios e traços que aparentemente conciliam com uma concepção romântica de mundo, como o destino e as características de Otacília, a fiel esposa de Riobaldo⁴⁴. Em outras palavras, exagerar certas aparências metafísicas ou românticas do livro poderia se prestar a uma leitura deformadora, e por isso todos os pontos que discutimos nas páginas anteriores pretenderam demonstrar a dimensão autenticamente realista do único romance de João Guimarães Rosa. Poderiam ser mobilizados muitos outros argumentos nesse mesmo sentido, mas a esta altura, no intuito de complementar e encerrar nossa leitura sobre o *Grande Sertão: Veredas*, é suficiente analisar apenas mais um tema.

Trata-se do reflexo da posição periférica do Brasil, no quadro da economia global, do modo como é captado pela presença estrangeira no romance. Além do fato de que todas as armas de fogo usadas pelos jagunços são importadas (em geral da marca *winchester*), o que já sugere a incapacidade industrial do país e sua dependência de tecnologia externa, o destino de um personagem secundário retrata de modo muito sagaz a posição subalterna e atrasada do povo brasileiro frente aos povos mais avançados do mundo capitalista. Esse personagem é o alemão Vupes, um típico empresário de primeira geração, que se insere no mundo do *Grande Sertão* de fato como símbolo de uma potência estrangeira, com seu faro utilitário e tato para o jogo do lucro, sempre oportuno em perceber vantagens comparativas para acumular dinheiro, algo raro no meio jagunço. Em outras palavras, é um comerciante de mentalidade capitalista, ciente das leis do mercado, que usa de maneira sistemática da racionalidade utilitária, e que por isso consegue prosperar sem encontrar concorrência à altura no atrasado estágio da economia brasileira:

⁴⁴ Foi nesse sentido de condenação do suposto escapismo do romance que o professor Gilvan Ribeiro, por exemplo, embora também buscasse adotar alguns princípios da teoria estética de György Lukács, numa linha interpretativa original, chegou a conclusões opostas às expostas nestas páginas. No seu artigo “O Alegórico em Guimarães Rosa - Notas para um ensaio sobre *Grande Sertão: Veredas*” (in: COUTINHO, 1974), ele enxergou tal romance como um exemplo de “antirrealismo”, apenas uma alegoria vazia, abstratamente universal, desprovida de qualquer mediação concreta em relação à realidade brasileira (mediações que buscamos demonstrar com certo detalhamento ao longo deste trabalho, sem deixar de adotar Lukács como nossa principal fonte metodológica). Para sermos francos, é preciso dizer, nesse mesmo sentido, que discordamos igualmente de nossas próprias opiniões iniciais sobre a obra de Guimarães Rosa, que expusemos em 2011 no artigo “Esplendores e misérias da literatura brasileira” (SIFFERT, 2011), e que se aproximam da mencionada visão de Gilvan Ribeiro, já que pretendem afastar o *Grande Sertão: Veredas* de qualquer realismo mais sério, numa avaliação que hoje consideramos equivocada, como a este ponto já deve ter ficado claro. Embora em nosso caso o motivo tenha sido contradizer as leituras romantizadas sobre o romance, isso não justifica o erro dessa nossa análise de 2011, o que faz com que o presente trabalho, de certo modo, seja um verdadeiro exercício de autocrítica.

Ah, eh e não, alto-lá comigo, que assim falseio, o mesmo é. Pois ia me esquecendo: o Vupes! Não digo o que digo, se o do Vupes não orço - que teve, tãoamente. Esse um era estranja, alemão, o senhor sabe: clareado, constituído forte, com os olhos azuis, esporte de alto, leandrado, rosálgar - indivíduo, mesmo. Pessoa boa. Homem sistemático, salutar na alegria séria. Hê, hê, com toda a confusão de política e brigas, por aí, e ele não somava com nenhuma coisa: viajava sensato, e ia desempenhando seu negócio dele no sertão - que era o de trazer e vender de tudo para os fazendeiros: arados, enxadas, debulhadora, facão de aço, ferramentas róggers e roscofes, latas de formicida, arsênico e creolinas; e até papa-vento, desses moinhos-de-vento de sungar água, com torre, ele tomava empreitada de armar. Conservava em si um estatuto tão diverso de proceder, que todos a ele respeitavam. Diz-se que vive até hoje, mas abastado, na capital - e que é dono de venda grande, loja, conforme prosperou. ^(GSV, p. 63)

Não é por acaso que o ouvinte cidadão da narração de Riobaldo o conhece: ambos são representantes de um mundo mais urbanizado, isto é, de uma etapa mais desenvolvida da modernidade global: “Ah, o senhor conheceu ele? Ô titiquinha de mundo! E como é mesmo que o senhor frasêia? *Wusp*? É. Seo Emílio *Wuspes*... *Wúpsis*... *Vupses*.”^(GSV, p. 63). A própria aliteração do nome Vupes, como destaca Heloisa Starling, sugere uma “imagem do progresso construída pelo ronco do som de motores em aceleração” (STARLING, 1999, p. 141). E aqui, para ficar mais claro o que estamos querendo explicar, cabe uma comparação com outro personagem que também pretende triunfar financeiramente, consoante postula a ideologia burguesa, mas que possui a desvantagem de ser um brasileiro e refletir em si mesmo alguns entraves econômicos do Brasil. Trata-se do Quipes, que busca superar os limites precários da jagunçagem se inserindo no mercado, mas sobretudo enquanto consumidor. Ao que tudo indica, ele acumula recursos sobretudo por meio de trabalhos fora da lei, o que reflete tanto a lógica do antigo cangaço quanto a estrutural informalidade da economia brasileira (um mal que alcança o século XXI). Além disso, tão logo consegue qualquer recurso, o Quipes se converte num gastador contumaz, ao invés de cogitar qualquer reinvestimento produtivo:

Assim o Quipes, que retornava, depois de tantos meses. (...). Ele vinha certo e alegre. E, de ver um companheiro assim se aparecer, de ausências, a gente ganhava mais mocidade. Lampeiro, o Quipes entrado em boas roupas, montado num bom cavalo amarelo, pitando maço de cigarros de fábrica; rico feito um Mascarenhas. Arte que puxava um burro e uma burra, adestros, e tinha comprado coisas: até trempe e caçarolas, e açúcar real e chocolate em pó. Ao fagueiro,

pujante, mesmo. (...) Só, por terminar, se gabou de ter tido duas ofertas: para servir de jagunço de Dona Adelaide, no Capão Redondo, e do Coronel Rotílio Manduca - em sua Fazenda Baluarte. - "Ah, entrei, gozando de minha pessoa de paz, até nas cidades de Januária e São-Francisco..." -ainda proseou. Devia de ser verdade. Assim como verdade completa que, a burra e o burro, e a tralha, ou o dinheiro para tudo adquirir, ele devia de ter roubado tomado em terra de riquezas. Tal que disse: - "Isto eu bem compreí, na venda do José Vassalo ... " Desajuizado gastador, esse o Quipes. Tanto ouvi, muito macambúzio. ^(GSV, p. 444)

Inserindo-se no mercado mais como consumidor sem freios do que como produtor, cego e vaidoso com seu próprio esbanjamento, o Quipes representa, portanto, o lado passivo da competição capitalista, o do comprador iludido com as aparências de sucesso, e por isso, como era de se esperar, sua efêmera riqueza não resiste muito tempo. Ele termina sua história sem a mesma opulência de superfície, na completa dependência de um proprietário dos meios de produção, isto é, virando um agregado de Riobaldo. Qualquer semelhança com os ciclos de euforia consumista e debacle da economia do Brasil não nos parece mera coincidência.

Isso porque o *Grande Sertão: Veredas*, como tentamos demonstrar, não é uma mera "estória" inventada arbitrariamente por João Guimarães Rosa, e sim uma obra de arte profundamente realista, que reflete em todos os níveis de seu conteúdo e de sua forma a História do país de origem desse autor, o Brasil. Por outro lado, quando Zé Bebelo proclama que "tudo é nacional"^(GSV, p. 118), devemos entender que isso também inclui as peculiaridades sertanejas e as tendências gerais da modernidade universal, o que acaba por configurar uma pequena totalidade artística de caráter realista, capazes de refletir variadas dimensões e temporalidades do mundo verdadeiramente existente. Sem dúvida um livro clássico de nossas letras, e uma autêntica *Hestória*.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Ed. 70, 1988.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- ANDRADE, Mário. “Livros”. In: *Revista Klaxon – Mensário de Arte Moderna* (Fac-símile dos 9 números). São Paulo: Martins; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- ARISTÓTELES; Sousa, Eudoro. *Poética*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.
- ARRIGUCCI JR, DAVI . “O mundo misturado. Romance e Experiência em Guimarães Rosa”. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 40, 1994, p. 7-29
- BINSWANGER, Hans Christoph. *Dinheiro e Magia: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, São Paulo: Ed. 34, 2004.
- CAMPELLLO DE SOUZA, Maria do Carmo. “O Processo Político-Partidário na Primeira República”, de (1981, p.162-226); in:
- CAMPOS, Haroldo. “A Linguagem do Iauaretê”. in: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. “Depoimento sobre o Grande Sertão: Veredas”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ>. Acesso em 5 de abril de 2016.
- _____ “O Homem dos Avessos”, in: *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002a.
- CANDIDO, Antonio; DANTAS. Vinicius. “No Grande Sertão”. In: *Textos de Intervenção*. (Coleção Espírito Crítico). São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2002b.
- CAPRICE, May. “Livros”. In: *Revista Klaxon – Mensário de Arte Moderna* (Fac-símile dos 9 números). São Paulo: Martins; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- CORPAS, Danielle. *Jagunços somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande Sertão: Veredas*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

- DOSTOIÉVSKI, Fiódor; BEZERRA, Paulo. *Os irmãos Karamázov: romance em quatro partes com epílogo*. São Paulo: Ed. 34, 2008. 2 v
- ENGELS, Friedrich. “A Guerra dos Camponeses Alemães”. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1870/02/11.htm>. Acesso em 5 de janeiro de 2017.
- _____. “Carta à escritora Margaret Harkness”. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/153628-11>. Acesso em 5 de abril de 2016.
- FANTINI, Marli; etc (Org.). “Deus e o Diabo no sertão rosiano”. In: *Literatura, Tradição, Religiosidades*.. 1ed. Cáceres-MT: UNEMAT Ed., 2014, v. 1, p. 239-267
- FÁVERO, Afonso, PASCHOA, Airton; MARIUTTI, Francisco; FALLEIROS, Marcos. “Tira-Dúvidas com Roberto Schwarz (entrevista)”. Disponível em: novos estudos.uol.com.br/v1/files/uploads/.../20080627_tira_duvidas.pdf. (Acesso em 29/11/2016).
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 33. ed. São Paulo: Nacional, 2004.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia. Primeira Parte*. Tradução original alemão de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Eugène Delacroix – São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GINZBURG, Jaime. “A Violência em Grande Sertão Veredas”. In: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70511/73281>
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio: 1830. Volume I: A Ciência da Lógica*. São Paulo: Loyola, 1995.
- HOBSBAWM, Eric. *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge University Press: Cambridge, 1992.
- _____. *Bandits*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1948
- LINHARES, Maria Yedda. *Historia geral do Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

LÖWY, Michel. “A Teoria do Desenvolvimento Desigual e Combinado”, in: <http://revistaoutubro.com.br/blog/edicoes-anteriores/revista-outubro-n-1/> (acesso em 10/09/2014)

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades: Ed.34, 2000.

_____. *El asalto a la razon : la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968b

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965

_____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: 1968a.

_____. *Para uma ontologia do ser social*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2012-2013. 2v.

_____. *Realismo crítico hoje*. 2.ed. Brasília, D.F.: Thesaurus, 1991.

_____. *Realistas Alemanes del Siglo XIX*, Barcelona: Grijalbo, 1970

_____. *Thomas Mann*. Barcelona: Grijalbo, 1969

MANN, Thomas; CARO, Herbert. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MARLOWE, Christopher. *A história trágica do doutor Fausto*. São Paulo: Hedra, 2006. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MARX, Karl. “Introdução”. In: *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Crítica à filosofia de direito de Hegel*, São Paulo, Editora Boitempo, 2005

_____. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação, 1958.

RIBEIRO, Gilvan. “O Alegórico em Guimarães Rosa - Notas para um ensaio sobre Grande Sertão: Veredas” COUTINHO, Carlos Nelson (org). *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 1974.

RONCARI, Luiz. *Buriti do Brasil e da Grécia: Patriarcalismo e dionismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora 34, 2013.

- ROSA, João Guimarães,. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 608 p.
- ROSA, João Guimarães; LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Ficção completa: em dois volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. Volume 1.
- _____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- RUICKBIE, Leo. *Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician*. Kindle Edition, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas : forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. “Grande-Sertão e Dr. Faustus” in: *A sereia e o desconfiado: ensaios criticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. In: *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Wordsworth, 2007.
- SIFFERT, Alysson. “Esplendores e misérias da literatura brasileira. Bandung” in: *Revista Bandung*, v. 1. Belo Horizonte: Cedebrás, p. 127-170, 2011.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan; UCAM/IUPERJ, 1999.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão : veredas*. Rio de Janeiro: Revan; UCAM/IUPERJ, 1999.
- THOMPSON, Michael. “Realism as Anti-Reification: a defense of Lukacs’ Aesthetic Theory”. Disponível em: http://www.academia.edu/6796064/Realism_as_Anti-Reification_A_Defense_of_Lukacs_Aesthetic_of_Realism. Acesso a 29/11/2016
- TROTSKI, Leão. *A historia da revolução russa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978-1980. 3 v.
- UTEZA, Francis. *JGR: metafísica do grande sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- WATT, Ian. *Myths of Modern Individualismo*. Cambridge, 1996,
- WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. Harmondsworth: Penguin, 1949