

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS**

Afonso Ligório Cardoso

AS FORMAS DO MEDO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Araraquara-SP, para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Célia de Moraes Leonel

Araraquara
2006

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente aos professores que me deram condições para a execução desta pesquisa:

À Prof^a. Dr^a. Maria Célia de Moraes Leonel, a orientação destemida, segura e firme, e também a amizade enriquecedora da convivência rígida dos estudos. Além disso, o interesse pela saúde e pela família do orientando mostram a pessoa humana que exige seriedade na pesquisa.

Ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, a sugestão de textos aristotélicos que discutem a paixão do medo.

À Prof^a. Dr^a. Cleusa Rios Pinheiro Passos, os esclarecimentos freudianos úteis para o estudo que desenvolvemos.

Ao Prof. Dr. José Oscar de Almeida Marques, a indicação da filosofia hobbesiana, importante para o desenvolvimento desta tese.

Aos demais docentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP/Araraquara (Prof^a. Dr^a. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Prof^a. Dr^a. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas e Prof^a. Dr^a. Edna Maria Fernandes dos S. Nascimento), o profissionalismo e dedicação, bem como as contribuições nos Seminários de Pesquisa e nas monografias.

Aos companheiros de pós-graduação, as trocas de informações, as sugestões e o ombro amigo.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, na pessoa de Maria Clara Bombarda, e aos bibliotecários da UNESP, nas pessoas de Sílvia Helena e José Luís de Avelino, o atendimento eficaz e amistoso.

À Diretoria do Centro Universitário Adventista de São Paulo – Campus Engenheiro Coelho, além da bolsa de estudos, a credibilidade depositada em mim ao longo desses anos de trabalho e estudo; em especial a Prof^a. Nair Ebling, Pr. Daniel Baía, Pr. Lauro Grellmann, Pr. Paulo Martini, Prof. José Iran e Elizeu Souza.

Aos colegas do curso de Letras/Tradutor do Centro Universitário Adventista de São Paulo, o apoio nos momentos cruciais da pesquisa, particularmente ao Edley Matos, a substituição na Coordenação do Curso e as consultas sobre a língua inglesa; à Marluce

Portugaels, as traduções; também aos alunos e demais companheiros de profissão, a torcida constante; à amiga Arminda Perrin, as traduções do francês.

Ao casal Elias e Janete Germanowicz, a amizade incondicional, a confiança, todo o suporte material e o amor fraterno compartilhados comigo e com minha família nos últimos vinte anos de convivência feliz e prazerosa.

À Sílvia Cristina, ao Gustavo e ao Giovane – esposa e filhos – a torcida, o estímulo, a confiança, a espera paciente, o sacrifício da ausência, a renúncia do turismo em família, o amor e o carinho que favorecem os melhores anos de minha vida. Também a Ceyça Cardoso – que nos ajudou no acompanhamento de nossos filhos – e demais familiares, externo meus agradecimentos.

A minha querida mãe Carmelita – mulher de fé incondicional –, a doação da vida, as boas conversas que se repetem ao infinito e a experiência compartilhada. As muitas lutas de minha mãe são coroadas com a realização deste trabalho.

Acima de tudo, ao Criador do amor e do desejo, agradeço a esperança sempre acesa.

RESUMO

O tema desta tese é o medo em *Grande sertão: veredas*, na perspectiva do discurso narrativo – que traz a representação do estabelecimento e da manutenção do poder glorioso que controla o medo – e no plano da enunciação que apresenta o medo como um dos impulsionadores da narração de Riobaldo que tem dúvida sobre a realização do pacto, motivo de medo, e teme a morte. Examinando-se a luta do narrador com as palavras, assume-se a linha interpretativa filosófica aliada à análise de orientação política, tendo o sertão como símbolo de uma realidade mais ampla, que extrapola as fronteiras da região e do período histórico compreendido no romance. Tem-se o objetivo de mostrar que a precipitação e o andamento da narração, que influem no modo como Riobaldo a tece, relacionam-se com a consciência do medo *primordial* e do *inventado*. O embasamento teórico da pesquisa é constituído por três grupos de estudos. Primeiro, os que tratam do medo e poder como: *Ética* e *Tratado político* de Espinosa e *Arte retórica* e *Arte poética* de Aristóteles. Segundo, ensaios críticos sobre Guimarães Rosa como: *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil* de Willi Bolle, “O homem dos avessos” e “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” de Antonio Candido, “Trilhas no Grande sertão” de Proença; *As formas do falso* de Walnice Galvão; *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas* de Rosenfield, “Guimarães Rosa: a revolução rosiana” de Oliveira, entre outros. Terceiro, estudos sobre a criação literária como: *Discurso da narrativa* de Genette e *O tempo na narrativa* de Benedito Nunes que examinam o tempo, a perspectiva, a voz e as “visões” narrativas.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, romance, medo, poder, herói.

ABSTRACT

The theme of this thesis is the fear in *Grande sertão: veredas* in the perspective of the narrative speech – that brings the representation of the establishment and the maintenance of the glorious power that controls the fear – and in the plan of the enunciation that presents the fear as one of the propellers of the narration of Riobaldo that has doubt about the accomplishment of the pact, reason of the fear, and fears the death. As we analyze the narrator’s fight with the words, the philosophical interpretative line allied is assumed to the analysis of political orientation, having the *sertão* as symbol of a wider reality that exceeds the borders of the region and of the historical period comprehended in the romance. The purpose is to show that the precipitation and the course of the narration, that influence the way Riobaldo weaves it, are linked with the conscience of the primordial fear and of the invented one. The theoretical basis of the research is constituted by three groups of studies. First, the ones that deal with fear and power as: Espinosa’s *Ética* and *Tratado político* and Aristóteles’ *Arte retórica* and *Arte poética*. Second, critical essays on Guimarães Rosa such as: Willi Bolle’s *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, Antonio Candido’s “O homem dos avessos” and “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”; Proença’s “Trilhas no Grande sertão”; Walnice Galvão’s *As formas do falso*; Rosenfield’s *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*; Oliveira’s “Guimarães Rosa: a revolução rosiana”, among others. Third, studies about the literary creation such as: Genette’s *Discurso da narrativa* and Benito Nunes’ *O tempo na narrativa* that examine the time, the perspective, the voice and the narrative “visions”.

Key words: Guimarães Rosa, romance, fear, hero, power.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Localizando o objeto.....	11
Objetivos e embasamento teórico\$.....	12
O medo na crítica rosiana.....	15
O narrador nas amarras da ambigüidade.....	19
Perspectiva de leitura.....	24
1 Medo, conhecimento e poder.....	26
1.1 Medo e saber.....	27
1.2 O medo na retórica aristotélica e na tragédia.....	30
1.2.1 Medo: dispositivo da retórica e da poética.....	32
1.2.2 Imagens do medo no discurso retórico e na tragédia.....	36
1.2.2.1 Tragédia e romance: episódios da busca.....	41
1.3 Medo e poder em Espinosa.....	44
1.3.1 Medo, esperança e conhecimento.....	46
1.3.2 Inventando o medo.....	50
1.3.2.1 Donos do medo e do poder.....	52
1.3.2.2 Cidade e esperança.....	54
1.3.2.3 Invenção da esperança.....	57
2 Itinerário timorato de Riobaldo.....	61
2.1 Heroísmo e poder.....	61
2.2 Etapas do itinerário.....	65
2.3 Ingresso na jagunçagem.....	72
2.4 Ascese e temor.....	74
2.5 Vida desmedida sustada.....	82
2.6 Itinerário estabelecido: a missão de vingança.....	85
2.7 Poder, medo e fé.....	89
3 Medo e ascensão ao poder.....	94
3.1 Medo e poder.....	94
3.2 Reflexões riobaldianas sobre o medo.....	04
3.3 Pacto com Deus: poder das alturas.....	113
3.4 Pacto com o medo.....	119
3.4.1 Os níveis do medo.....	121

4	Narração, medo e amor trágicos.....	126
4.1	Angústia, medo e palavra.....	126
4.2	O narrador timorato.....	129
4.3	Amor e medo, narração e poesia.....	132
4.3.1	Narração do medo.....	137
4.4	Narração em falso encoberto.....	142
4.5	Espírito trágico, pensamento e narração.....	146
4.5.1	Sabor trágico no sertão.....	148
4.5.2	Medo gerador de ambigüidade.....	156
4.5.3	O medo de errar.....	162
5	Medo, conhecimento, desejo e poder.....	165
5.1	Mundo encoberto: narrar e conhecer.....	165
5.2	Formas do desejo e conhecimento.....	175
5.3	O Liso e as configurações do desejo.....	179
5.4	Amor e poder: roteiro da glória.....	184
5.5	Medo, glória e esperança.....	191
5.5.1	Otacília, Diadorim e a glória do poder.....	191
5.5.2	A esperança vence o medo?.....	197
6	Considerações finais.....	202
7	Referências.....	208

Introdução

Localizando o objeto

O objeto desta tese foi escolhido pela necessidade, pelo encantamento e pelo desejo. Sendo profissional da área de Letras, não havia como olvidar a leitura de *Grande sertão: veredas* (1958); a obra impõe-se imperativamente. Cumprindo a necessidade profissional de leitura do romance, maravilhei-me pela certeza de haver lido uma obra excepcional em que pude admirar a linguagem inusitada e a quantidade de temas abordados na trama. Uma das conseqüências da excelência artística é provocar espanto para manter o destinatário em estado de admiração. O espanto veio sem demora: como pode existir uma obra tão bela e complexa como esta? Mais: como podia não a ter lido ainda? A necessidade transformou-se em desejo e, portanto, entrei no espaço da procura insaciável, mas, ao mesmo tempo, pensei, ingenuamente, com a primeira leitura, ser possível obter algum achado inédito nesse romance.

Iniciando a pesquisa sobre esse romance, descobri que, praticamente, não havia nada que a crítica não tivesse estudado nele. Nesse momento, eu já estava no Curso de Doutorado – no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP-Araraquara – motivado pelo desejo de analisar *Grande sertão: veredas*, com um objetivo determinado: relacioná-lo à história da República Velha. Foi o último tiro pela culatra. Fiquei desolado, mas comecei a ouvir algumas vozes do aqui e do além das diversas releituras da crítica e da obra; e guardei a afirmação: “Guimarães Rosa disse que colocou coisas nesse livro para ser estudado por mais de seiscentos anos”. Não me recordo quem a pronunciou, se foi lida em crítica, ensaio, ou ouvida em algum minicurso, seminário, congresso, vídeo, mas abriu a esperança: a obra alcança o primeiro jubileu. Li também uma anotação de Suzi F. Sperber (1976, p. 39 e 40) – que pesquisou as Bíblias do acervo

particular do autor – afirmando que, nesses exemplares, há anotações marginais do autor, dentre as quais aparece a palavra medo. Podia ser uma senha: o medo não está na obra como elemento secundário, mas dentro de um projeto de sua constituição. Finalmente, ouvi, assumindo a posição do interlocutor instalado no romance, outra voz significativa pronunciada por Riobaldo: “O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra.” (GSV, p. 31)¹. Resolvi seguir esse conselho. Encontrei algo? Sim e não – resposta que também imita o narrador-protagonista.

Sim, porque nas releituras do romance, esse objeto – o medo – foi mostrando sua face. Tomei a decisão de trilhar o itinerário do medo na vida do protagonista. A surpresa: o medo, como objeto de pesquisa, não cessava de pulsar quase a cada página da obra; só em referências diretas, a quantidade é de aproximadamente uma para cada duas páginas; nas indiretas, as referências aparecem a todo o momento. A resposta é também não, porque não encontrei nenhum estudo crítico da obra especificamente sobre esse tema. Mas, afinal, não era o inverso disso que provocava desolação? A fortuna crítica, no entanto, mesmo não se ocupando do tema, apresenta indicações esparsas sobre a presença do medo em *Grande sertão: veredas*. Em sua maioria, tais indicações mostram o medo em oposição à coragem. Mas percebi que não se centra somente nessa polaridade o propósito da vida do herói nem do narrador Riobaldo. Falar do medo exige falar antes da esperança que da coragem.

Objetivos e embasamento teórico

A questão que se nos apresenta é: como falar do medo em *Grande sertão: veredas*, diante das negativas do narrador, de sua recusa em dar resposta de certeza plena aos temas – como o medo – reclamados pelo interlocutor? Todas as afirmações e negações do narrador são desfeitas imediatamente após a manifestação delas. Relativamente ao medo, o leitor depara-se com afirmações alternadas: “Tive medo. Sabe?” (GSV, p. 101) e “Tive medo não”

¹ A edição de *Grande sertão: veredas* utilizada será indicada, a partir daqui, como GSV.

(p. 330). Nesse caso, devemos examinar quando e por que se manifesta o medo, perceber que o romance não dramatiza a aprendizagem da coragem apenas, mas questiona as razões do medo e, especialmente, entender que uma narração realiza-se também como uma forma de enfrentar os temores², e resistir a eles, quer ao ontológico quer aos inventados nos jogos do poder profano e religioso.

Outra questão: como analisar a obra sem exaltar o herói acima do medo, ao mesmo tempo, sem o relegar às sombras de seu temor? Como o crítico pode sugerir uma posição conclusiva sobre o medo instaurado nesse romance, se o protagonista insiste em afirmar, “Só que medo não tenho; nunca tive” (GSV, p. 264)? Nosso trabalho quer analisar o deslizamento do dizer/desdizer e do simular/dissimular do narrador que se afina com o caráter ambíguo do medo.

Com que tipo de crítica se harmoniza este trabalho? Grosso modo, unindo-se a propostas de três estudiosos, a fortuna crítica do romance agrupa-se nas seguintes linhas (STARLING, 1999, p. 14-16): as interpretações voltadas para as inovações lingüísticas e a revitalização da narrativa; as preocupadas em explorar as dimensões históricas e sociológicas; as leituras esotéricas e metafísicas que procuram apreender, no universo das imagens produzidas, a força constitutiva das práticas esotéricas e das experiências místico-religiosas; as que buscam reconhecer os elementos constitutivos do romance, que regem sua estrutura, considerando o “sentido do todo” (CANDIDO, 1980, p. 8); a crítica genética (BOLLE, 2004, p. 20) voltada aos processos de elaboração do romance e as leituras filosóficas. A identificação dessas perspectivas, muito sumariamente apresentadas – pois, segundo estimativa de Willi Bolle (2004, p. 195), existem cerca de 1.500 estudos publicados sobre *Grande sertão: veredas* –, visa a apontar a direção do presente trabalho: partindo-se do texto, de sua linguagem, assume-se a linha interpretativa filosófica aliada à análise de viés político,

² A resposta que o escritor Claudio Magris dá à pergunta – quais razões que o induzem a escrever? – concorda com essa idéia: “Difícil de responder. Uma pessoa escreve por causa de tantas coisas: por fidelidade, para colocar ordem, por *medo*, para lutar contra o esquecimento, para protestar.” (MAGRIS, 2002, p. D5; grifo nosso).

tendo o sertão como símbolo de uma realidade política mais ampla, que extrapola as fronteiras do poder republicano brasileiro, não descuidando do fato de ela falar do homem em si, pois o sertão é o mundo e todos nós somos jagunços (CANDIDO, 1972, p. 168).

Sendo assim, levantamos a hipótese de *Grande sertão: veredas* – romance em que, como se sabe, o herói é o narrador – ter como tópos importante de sua trama o medo *ontológico* e *inventado* tanto no plano do discurso quanto no da narração. Na primeira perspectiva, há a representação do herói timorato que busca o poder (sua instauração e manutenção) e a glória para controlar as forças do medo. Na segunda, o medo apresenta-se como um dos impulsionadores da narração de Riobaldo – cuja forma de narrar resulta do desejo de enfrentar as forças da finitude – que tem dúvida da realização do pacto, motivo de medo, e teme a morte.

Estabelecemos como objetivo básico mostrar que o modo como o narrador-protagonista tece a narração de sua vida jagunça relaciona-se com a consciência do medo inventado e da finitude. Na medida em que narra, o narrador-protagonista faz especulações sobre a presença do medo na representação do estabelecimento e consolidação do poder glorioso – meio de que se vale o herói Riobaldo para conter as ameaças que anulam a identidade do ser. A esperança que resta ao narrador-protagonista é enfrentar as forças timoratas pela palavra, pela invenção de uma forma especial de narrar. Sendo assim, examinamos a relação do medo com a estrutura organizacional do romance.

Por sua vez, o embasamento teórico da pesquisa é constituído por três grupos de estudos. Primeiro, os que tratam do medo e poder como: *Ética e Tratado político* de Espinosa (1979), nos quais se encontra a investigação do sistema do medo na relação com um saber e o poder; *Arte retórica e Arte poética* de Aristóteles (1964), onde o filósofo apresenta o papel do temor nos gêneros do discurso retórico e na tragédia e também *Leviatã* de Hobbes (1974), em que o autor apresenta os diversos tipos de medo relacionado às leis natural e civil, à convivência social. A leitura dos filósofos é auxiliada pelos textos “Sobre o medo” de Chauí

(1987), *O mito do estado* de Cassirer (1976) e *A história do medo no ocidente* de Delumeau (1996).

O segundo grupo de estudos que dão apoio à pesquisa é composto por ensaios críticos sobre Guimarães Rosa como: *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil* de Willi Bolle (2004); “O homem dos avessos” e “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” de Antonio Candido (1964) e (1972) respectivamente; “Trilhas no Grande sertão” de Proença (1959); *As formas do falso* de Walnice Galvão (1986); *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas* de Rosenfield (1993); “Aspectos da revelação em *Grande sertão: veredas*” de Pécora (1987); *O roteiro de Deus* de Heloísa Vilhena de Araújo (1996) e “Guimarães Rosa: a revolução rosiana” de Oliveira (1997), entre outros.

O terceiro grupo é composto por trabalhos sobre a criação literária como: *Discurso da narrativa* de Genette (1995) e *O tempo na narrativa* de Benedito Nunes (1995), em que os autores analisam o tempo, a perspectiva e a voz narrativa na criação literária.

O medo na crítica rosiana

Apresentamos, representativamente, menções sobre o medo em três momentos temporais da crítica. Em primeiro lugar, nos estudos fundadores da fortuna crítica de *Grande sertão: veredas*, nos anos de 1950-70, destacam-se dois ensaístas. Manuel Cavalcante Proença traz duas referências em que o sertão concretiza-se na obra como espaço do medo: “Mundo semeado de terrores para o próprio natural do lugar que, talvez para sugestionar-se com a negação, talvez para fugir à pecha de primitivismo, informa: ‘Não, aqui ainda não é o sertão’.” A outra referência indica a cena do julgamento de Zé Bebelo como símbolo da constante disjunção entre sertão e cidade, “porque ambos se temem, mais do que se odeiam” (PROENÇA, 1959, p. 187 e 189). Já Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 98) cita o medo como um sentimento de inquietação que obriga o protagonista à ascese: “Para vencer o medo, Riobaldo tem a intuição de entregar-se à ascese.”

No segundo momento, nos estudos dos anos 1980-90, Alcir Pécora relaciona o medo à desconfiança da possibilidade de se conhecer o verdadeiro, assim como Riobaldo não conhece o objeto de sua paixão: “O conhecimento, neste caso, resta sobretudo como a desconfiança do que não é possível saber [...]; o conhecimento confunde-se com o temor de que os acontecimentos, diabolicamente, apenas simulem seus nexos” (PÉCORA, 1987, p. 72). Por outro lado, Davi Arrigucci Jr. liga o medo ao caráter das lutas constantes do herói problemático: “A perda definitiva de Diadorim significa a necessidade de reconciliação do homem sem certezas que luta contra o medo, do *herói problemático* que foi sempre Riobaldo, com a realidade concreta e social onde deve levar até o fim seus dias.” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 25; grifos do autor) Heloísa Vilhena de Araújo, por sua vez, aponta o momento do convite de Diadorim ao mulato libidinoso para se achegar a ele, à margem do rio São Francisco, como “a prefiguração do medo constante ligado ao amor que [Riobaldo] sentirá, no futuro, por Diadorim até a morte deste último – o medo da inversão, da ambigüidade, que é o âmbito em que se movimentam aqueles que estão *in via*, viajando entre o nascimento e a morte” (ARAÚJO, 1996, p. 41). Por fim, destaca-se a posição de Heloísa Starling (1999, p. 47) que aponta o medo sertanejo como conseqüência da falência do poder político dos fazendeiros: “Nessas circunstâncias, impuseram ao Sertão um horizonte de medo”.

Num terceiro e último momento, na crítica dos anos 2000-04, Luiz Roncari cita o medo como elemento que põe limites à felicidade do herói: “O medo de praga ou castigo divino era seu limite; quando este não existia, [Riobaldo] deveria aproveitar-se do gozo sempre que pudesse” (RONCARI, 2004, p. 206). A novidade nos estudos deste momento é que já existe uma intenção crítica de falar-se do medo; este é tratado de modo mais aprofundado por Willi Bolle em estudo³, que não é sobre o medo, mas faz um levantamento das referências do medo no episódio do Paredão. De seus estudos, extraímos sete afirmações

³ Willi Bolle (2004, p. 229-259) apresenta importante excursão sobre amor, medo e coragem, mostrando os padrões culturais da coragem presente no *Grande sertão*, o ensinamento da coragem pelo Menino e depois por Diadorim, com o objetivo de desmascarar a falsa coragem do machismo sertanejo. O estudo dá ênfase, pois, a oposição entre medo e coragem, diferindo do nosso objetivo que destaca o medo como base fundadora do poder, do saber e do narrar, além de destacar o potencial do medo face à esperança e vice-versa.

pertinentes. Primeira: “O protagonista rosiano, o chefe de jagunços Riobaldo, não é nenhum titã, centauro ou gladiador, a rigor nem mesmo *herói*” (BOLLE, 2001, p. 93; grifo do autor); segunda: “O imperativo cultural da valentia rege [...] o destino de *Maria Deodorina da Fé Bettancourt*” (BOLLE, 2001, p. 94); terceira: “O herói, o chefe Urutú-Branco, é um personagem que sente medo”. (BOLLE, 2004, p. 217); quarta: “o romancista proporciona um verdadeiro ensinamento da coragem” (BOLLE, 2004, p. 218); quinta: “A coragem é para Guimarães Rosa algo muito diferente da heroicidade. Não é uma qualidade já pronta, mas objeto de investigação.” (p. 219); sexta: “O romance torna-se uma espécie de laboratório em que se estuda a dialética do medo e da coragem.” (p. 219); sétima: “O romancista observa, perscruta e dissecas todas as manifestações do medo e da coragem, cioso para não deixar escapar nenhum detalhe.” (p. 219) Com essas citações, Willi Bolle conclui que, nesse romance, “o narrador formula um verdadeiro projeto de pesquisa” (p. 94) sobre o medo e a coragem.

Esse recorte arbitrário da crítica rosiana em três tempos é apenas para mostrar que a referência ao medo, nos estudos sobre *Grande sertão: veredas*, acontece lateralmente, sem análise em profundidade dessa paixão. Apesar disso, tais estudos dão boas indicações sobre o tema. Para Manuel Cavalcanti Proença (1959, p. 189), esse romance mostra que o medo é causa da distância entre o Brasil sertanejo e o Brasil urbano e raiz do desentendimento entre esses dois brasis; pressupõe-se, pois, que seja necessário extirpar o medo para que se abra o entendimento entre ambos. Para Jean-Paul Bruyas (1991, p. 467), o desejo e o medo produzem os mitos para Riobaldo que vê a realidade envolta em sombras. Para Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 98), que sinaliza a possibilidade da eliminação do temor pela ascese, o medo obstaculiza, temporariamente, os sucessos do herói.

Já Alcir Pécora (1987, p. 72) entende o medo como elemento trágico associado ao conhecimento, cuja revelação mistura-se à incerteza de se saber, como acontece a Riobaldo e Diadorim cuja identidade sexual é desconhecida. Para Davi Arrigucci Jr. (1994, p. 25),

Riobaldo é um herói problemático que luta contra o medo em busca do absoluto que não pode conhecer de tudo. Heloísa Vilhena de Araújo (1996, p. 41), por sua vez, ao localizar o medo como condição do *viajor*-Riobaldo, sinaliza um tempo passado e uma época futura sem o incômodo do medo. Para Luiz Roncari (2004, p. 206), o medo limita o gozo do herói Riobaldo. Finalmente, para Willi Bolle (2001, p. 93), que revela maior interesse pelo medo em *Grande sertão: veredas*, o medo exclui Riobaldo da galeria dos verdadeiros heróis, que conseguem viver pela coragem somente, como Diadorim que, segundo mostra seu batistério, nasceu para o dever de nunca ter medo.

Ainda que marginalmente, esses apontamentos dão indicações importantes sobre as diversas nuances do medo: este, de fato, pode ter relação direta com a visão de mundo dos dois brasis, dado que estes se vêem um ao outro como elemento estranho; com a crença de que se penitenciando o corpo consegue-se alcançar a ascese espiritual; com a defesa de uma unidade perdida, a idade do ouro da coragem, quando o homem vivia sem temor; com imagem do herói acima do medo, posto que acima dos homens, quase um deus.

Esses ensaios dão ênfase à aprendizagem da coragem, examinam a polaridade “medo *versus* coragem”, mas não discutem a relação do medo com a narração. O medo, segundo percebemos, é *tópos* importante na narração do narrador-protagonista; o motivo e a forma de narrar por que Riobaldo fala pagam tributo a essa paixão que, segundo a filosofia, está arraigada à animalidade mais arcaica do homem.

Escolhemos tratar do medo, filosoficamente, e falar do medo nessa dimensão exige falar antes da esperança (é esta que vence uma vertente do medo) que da coragem, segundo afirma Aristóteles (1964) na *Retórica* (§ IV, Art.16).

No fundo, há sempre o incômodo de se identificar o medo com os valores nobres, compatíveis com as narrativas canônicas, pelos quais luta o herói – aquele que deve ser a rigor o herói, como afirma Bolle; o medo caracteriza o ser em fuga, não o ser em busca, como são os que devem ser considerados heróis. Também há o desejo, não só na crítica rosiana, de se

salvar o herói, por isso, quando nele aparece alguma réstia de medo, dá-se-lhe uma qualificação tipológica, que o resgate da situação timorata. Incômodo compreensível pela confusa identificação do medo com a covardia ou por ver-se nele apenas o contrário da coragem.

É preciso estabelecer a distinção dentre os tipos de medo e discutir a relação deste com a narração. Em virtude da variedade de significações do medo na obra, didaticamente, nós o agrupamos em duas vertentes: o medo ontológico ou primordial, que se refere à angústia primitiva do herói relativa à questão da morte, e o medo inventado ou fabricado, que se liga à instituição primeva do poder, representado no romance pelas imagens que Riobaldo, enquanto jagunço raso, busca e constrói para instaurar um novo poder e, enquanto chefe Urutú-Branco, elabora, para manter seu comando.

O narrador nas amarras da ambigüidade

Como qualquer outro tema tratado por Guimarães Rosa, o medo é ambíguo. Riobaldo-protagonista sente medo, mas nega sempre que o tenha, especialmente, ao assumir a chefia do bando. A razão pela qual resolve contar é o medo do fim, da confusão das coisas, do amor proibido. Em suas reflexões, mostra como o medo é responsável pela angústia do homem e pela fundação e condição da existência do poder – resguardado por um saber conservado em segredo –, o que coincide com os estudos filosóficos e antropológicos do medo associado ao desejo de mando. Na verdade, esse romance não é uma filosofia do medo em forma de ficção, mas um romance em que se discute filosoficamente o medo, dentro da especificidade da arte da palavra.

De fato, em diferentes nuances, o medo pulsa a todo o momento em *Grande sertão: veredas*, em suas mais diversas tonalidades. Contagiado por tal paixão, o narrador não cessa de amiudar casos temerários, fazendo do sertão um espaço sitiado pelo medo, impregnando coisas, pessoas, fatos e narração. O medo está na base do romance de Guimarães Rosa.

Em termos estruturais, *Grande sertão: veredas* tem um narrador intrigado com as formas de narrar a história de sua vida – a de um menino pobre e órfão que vira fazendeiro rico – a um doutor de passagem pelo sertão. O início do livro não é o começo da história; na abertura do discurso, a voz do narrador “nos chega bem no meio” dessa longa e complexa “conversa começada, não se sabe quando” (BRUYAS, 1991, p. 460). O narrador conta muitos casos aparentemente sem ligação direta com a história central, fazendo deles meio para refletir sobre os mais diversos conceitos e valores profundos. Sua estratégia para as especulações consiste em ouvir os sertanejos e ter como interlocutor, primeiramente, o compadre Quelemém, depois, o doutor, transitando entre o modo de pensar jagunço, os pontos de vista do saber ilustrado e do espiritismo, para adquirir uma “base para ver melhor” (CANDIDO, 1972, p. 177) a existência, ou não, do demo, o que se associa à cultura da culpa e do medo.

O princípio geral organizador do romance – retomado pela crítica rosiana –, conforme proposição de Antonio Candido (1964), é a reversibilidade à qual se prendem ambigüidades de toda ordem no texto: geográfica, afetiva (amorosa), metafísica e dos tipos sociais. Como conseqüência, há uma fusão de contrários que se exprimem na mistura do estilo “popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo” (CANDIDO, 1964, p. 134). Aprofundando tal idéia, Walnice Galvão (1986, p. 117), baseada no caso da sertaneja Maria Mutema, ressalta a ambigüidade, destacada por Antonio Candido, como princípio organizador do romance. Sem motivo, essa mulher do sertão mata o marido despejando chumbo derretido no ouvido dele. Do mesmo modo, aflige o Padre Pontes até a morte, pela palavra mentirosa introduzida em seu ouvido no confessional: matara o marido por amor ao padre. Confessando publicamente seus crimes, é presa. Tempos depois, ouve-se que ela vai virando santa. Esse caso de Maria Mutema é considerado, pela ensaísta, o conto-chave da forma do romance. Assim como nessa narrativa, todos “os níveis de elaboração literária do romance” estão impregnados do movimento incessante das coisas, da mutabilidade infinita

dos seres, da mistura do bem e do mal, do “certo no incerto” e da “coisa dentro da outra” (GALVÃO, 1986, p. 27), determinando as reflexões, os casos, provérbios, temas e, em especial, a imagem do pacto.

Na base dessa estrutura do romance, comandado pela reversibilidade, subjaz o medo como um dos elementos responsáveis pelas ambigüidades. O medo incomoda o protagonista, tirando-lhe o repouso, e inquieta o narrador, impelindo-o a contar. Sua palavra fia e tece uma narração cujo conteúdo é remexido pelo medo: “eu tirei de dentro de meu *tremor* as espantosas palavras.” (GSV, p. 395; grifo nosso), afirma na iminência do pacto. A certa altura, revela: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. [...]. Queria entender do medo e da coragem” (GSV, p. 96). Sua narração objetiva, entre outros intuitos, uma reflexão sobre o medo, por isso apresenta-o no interior das historietas que apanha, prestando o ouvido aos causos dos companheiros jagunços. O narrador traz consigo o medo que o conteúdo dos relatos contém: “o *medo* é: um produzido dentro da gente, um depositado; e que às horas se *mexe, sacoleja*, a gente pensa que é por causas: por isto ou por aquilo, coisas que estão é fornecendo espelho de todas as coisas.” (GSV, p. 346, grifos nossos) O medo depositado no íntimo do narrador num espelhamento das coisas embaralha suas causas. Os verbos “remexer” e “sacolejar” lembram os motivos do modo dificultoso de Riobaldo narrar: “Ah, mas falo falso. [...]. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.” (GSV, p. 175)

Os fatos passados balançam e se remexem pelo poder da narração que pode astuciosamente alterar o sentido dos acontecimentos a tal ponto que, no instante em que narra as aventuras antigas, Riobaldo é afetado por elas: “E, naquele instante, pensei: aquela guerra já estava ficando adoidada. E medo não tive. Subi a escada. O senhor escute meu coração, pegue no meu pulso.” (GSV, p. 550) Sua experiência é e não é como está na narração (mesmo afirmando que não sentia medo na guerra, aflige-se no presente). Quanto mais conta, mais a

memória entorta as palavras e ele não consegue o objetivo principal que é entender sua vida: “Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi.” (GSV, p. 461) Sua palavra aparece-lhe com sentidos recruzados e diversos.

Com efeito, Riobaldo nem sempre consegue restabelecer a história que teria, de fato, vivido. Ele acha plausível o final proposto pelo rapaz da cidade grande ao caso de Davidão e Faustino, mas arremata: “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam.” (GSV, p. 82) Levando-se em consideração que o acordo firmado entre esses dois jagunços tem por finalidade alterar o curso da morte, esse medo ontológico é empecilho a qualquer relato que tente apreender o real da vida, dentro de uma causalidade precisa. Tal medo motiva as ambigüidades do romance, cuja imagem principal é o pacto que simula a ousadia humana contra o poder da morte para entendê-la.

Mas há o medo que não é ontológico. No conto-chave, vê-se o padre num “verdadeiro sofrimento e *temor*, no ter de ir, a junto, escutar a Mutema.” (GSV, p. 212; grifo nosso) Ele não consegue desviar-se da palavra falsa, que “inventa” o medo. Mas o personagem central do conto, Maria Mutema, paradoxalmente, é profana e santa: em segredo, guarda um crime e manifesta adoração na igreja; quando se descobrem seus crimes, vira santa. Ao final, pela ascese, ela recebe o perdão e a aceitação que lhe abrem a esperança. A devoção do conto-chave acompanha as historietas, reflexos da história principal: o garoto Riobaldo é devoto como a mãe Bigrí, cumpre promessa a Bom Jesus da Lapa, na jagunçagem tem vida profana, sente medo a todo o instante e, na velhice, ampara-se na devoção da esposa religiosa e em rezas encomendadas.

Tanto o narrador quanto os contadores de casos têm no medo quer ontológico quer inventado – construído com fim específico – um dos motivos que desencadeia suas narrativas: “O medo [...] era que gerava essas histórias” (GSV, p. 386). O medo inventado (“Tem diversas invenções de medo” [GSV, p. 145]) relaciona-se com o modo de se conhecer e encampa no romance a representação dos fundamentos do poder; os chefes jagunços

constroem o medo estratégico para liderar. Quanto ao conhecimento sobre si e de seu espaço, é de feitio do sertanejo criar fatos pelas narrativas e depois temerem-nos: “esse povo [...] Querem-porque-querem inventar maravilhas glorionhas, depois eles mesmos acabam crendo e temendo. Parece que todo o mundo carece disso.” (GSV, p. 72) O medo está em estreita relação com a forma de o homem pensar sobre si mesmo, seu espaço e o modo de organizar-se social e moralmente. Nesse sentido, o inventado/construído pode ser reprimido, mas o que perturba o narrador é a resistência do medo: “O medo resiste por si, em muitas formas” (GSV, p. 337).

Guimarães Rosa, como se sabe, teve a morte e o medo presentes em sua vida, e isso fica evidente na resistência pessoal, por três anos, a assumir a cadeira conquistada na Academia Brasileira de Letras; acreditava que, no dia em que a assumisse, morreria, o que de fato aconteceu, três dias depois da posse. Esse medo tinha um pouco do de Riobaldo. Com efeito, em *Grande sertão*, nota-se que o escritor vale-se de extensa tradição letrada e popular do medo e a representa no romance, ouvindo tanto o que a filosofia e a teologia já puseram em debate e circulação quanto o que os sertanejos falam e fazem circular pelo sertão sobre o medo.

A afirmação inicial do narrador-protagonista de que não glosará o demo constitui uma estratégia para falar do medo sob seu ponto de vista, mas recorrendo, no mínimo, a três formas de pensar: do doutor, de Quelemém e do “povo prascóvio”. Riobaldo faz as vezes de todas as três formas.⁴

O medo provoca em Riobaldo-personagem e em Riobaldo-narrador interrogações de todo tipo para as quais não encontra resposta cabal. Esse narrador “repergunta e finge resposta” (GSV, p. 24) abundantemente. Sua narração marca-se pela presença íntima do medo

⁴ Guimarães Rosa revela, com essa técnica, habilidade de fino ficcionista. Aludimos àquilo que T. Todorov (1973, p. 48 e 49) defende sobre a ótica do universo fictício: “Os fatos que compõem o universo fictício nunca são apresentados ‘em si mesmos’, mas segundo uma certa ótica, a partir de um certo ponto de vista. Esse vocábulo visual é metafórico, ou antes, sinedóquico: a ‘visão’ faz aqui as vezes da percepção toda.” Mais: “Em literatura, nunca temos de nos haver com acontecimentos ou fatos brutos, mas com acontecimentos apresentados de uma certa maneira.”

em suas diversas formas observáveis e propriedades secretas; estas, observadas no nível do discurso⁵. A contrariedade ressurgue instantaneamente provocada pela insuficiência das respostas, constituindo o verdadeiro aprendizado: “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (GSV, p. 398). Colocando-se na posição de interlocutor, o crítico deve ler o conjunto da narração de Riobaldo, condicionando-a à tortuosidade das palavras – “Falo por palavras tortas” (GSV, p. 461) –, ou seja, dentro de uma polissemia acentuada, de respostas fingidas, dentro dos parâmetros da ficção.

Perspectiva de leitura

Examinamos *Grande sertão: veredas* considerando a especificidade de seu gênero: forma romanesca. A harmonia do romance está em organizar em si pluriestilos e plurivozes que circulam em determinadas formações sociais (BAKHTIN, 1988, p. 106 e 164). No princípio constitutivo da narrativa, diferentes pontos de vista sociais manifestam-se, numa interação tensa, como numa Babel, com a diferença de que é o entrechoque de vozes que o mantém em pé. O elemento externo – os discursos sociais –, presente no romance, forma nele um todo literário indissolúvel. (CANDIDO, 1980, p. 4 e 7)

Com efeito, o elemento medo, definido pela filosofia, entra em *Grande sertão: veredas* pela porta da frente: o herói Riobaldo é um sujeito timorato que se guia também por essa paixão. O narrador puxa causos para motivarem sua reflexão sobre o poder do temor impregnado na consolidação de um sistema social.

O objetivo do estudo sobre o medo em níveis filosófico e antropológico, exposto no primeiro capítulo, é termos subsídios para a compreensão geral de seu sentido e, conseqüentemente, poder referir-nos a ele com propriedade em *Grande sertão: veredas*. Evidentemente, o medo, no romance, em relação ao sistema filosófico, é deformado por

⁵ Para Genette (1995, p. 23-25), três aspectos estruturam a “realidade narrativa”: a história, composta pela sucessão de acontecimentos, refere-se à diegese, ao significado, ao conteúdo narrativo que pode ser real ou imaginário; a narrativa é o discurso, o enunciado, o texto narrativo; a narração designa o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar, é o ato de narrar em si mesmo. É nesse sentido que usamos tais termos, salvo indicação.

elementos e instâncias próprias da literatura. O medo não é menos medo dentro dos parâmetros da ficção, onde a fronteira exterior/interior rui, fazendo com que possamos articular os dois sistemas sem prejuízo ou deturpação de nenhuma das partes. Essa aliança leva à tentativa de obtermos uma análise que abarque aspectos temáticos e formais simultaneamente, isto é, que a leitura filosófica seja feita em consonância com a especificidade da estrutura narrativa e com a construção artística da linguagem. A literatura e a filosofia são formas de conhecimento solidárias e articuláveis.

Posto isso, resta-nos dizer o que afirmamos sobre a hipótese deste trabalho de que a precipitação e o andamento da narração de *Grande sertão: veredas* relacionam-se com a consciência do medo *primordial* e do *inventado* do narrador-protagonista. Resta-nos também explicar a organização do presente trabalho. No primeiro capítulo, mostramos as nuances do medo – conforme a filosofia, a antropologia e seu papel histórico –, e sua relação com o discurso retórico e o gênero da tragédia, como sustentáculo da dinâmica do poder na cidade. No segundo capítulo, apresentamos o itinerário timorato do protagonista, investigando a aderência do medo em Riobaldo e mostrando as reflexões sugeridas nesse itinerário. No terceiro capítulo, observamos como o romance constrói a relação do herói timorato com a representação do ato instaurador primitivo do poder e as razões dos anseios de um poder sustentado pelos *arcana Naturae e arcana Dei*. O quarto capítulo destaca o medo como um dos *topoi* do romance entre Riobaldo e Diadorim, ressaltando a interação do medo sentido pelo protagonista com o subjacente na narração. Por fim, o quinto capítulo mostra a glória como o objeto do desejo de Riobaldo para impor e conter o medo.

Em todos os capítulos, exceto no primeiro e no segundo – que apresentam um roteiro amplo do medo –, retomamos itinerários do herói, simultaneamente à análise, mostrando como o medo é moto contínuo na vida e na narração de Riobaldo.

1. Medo, conhecimento e poder

A paixão com que se pode contar é o medo, o qual pode ter dois objetos extremamente gerais: um é o poder dos espíritos invisíveis, e o outro é o poder dos homens. (HOBBS, 1974, p. 88)

Esta parte da tese analisa o medo, tendo como interesse sua origem, sua vinculação à forma de pensar ou de conhecer, seu papel na forma de o homem agir, construir uma comunidade, sua relação com o exercício do poder e, em especial, sua importância na construção da criação literária.

Na busca de respostas para a interrogação sobre a origem do medo, estudiosos têm dado boas contribuições construindo várias teorias. Os estudos abrangem áreas do saber como a filosofia, a historiografia, a psicologia, a psicanálise, a psiquiatria, a neurociência e a biologia evolutiva. O presente trabalho discute o medo conforme é estudado na filosofia, relacionando-o à forma de se construir conhecimento e de se constituírem formas gregárias, observando-se como o homem concebe sua relação com os outros, consigo mesmo, com o poder e com a arte.

Subdividimos as diversas espécies de medo em dois grupos gerais: o *primordial* e o *produzido*, que Riobaldo chama de *inventado*. Um é de ordem ontológica, constituinte da natureza humana, portanto, indestrutível. O outro resulta da ação do homem sobre seu semelhante. Esta tese direciona a análise para a inter-relação entre ambos, mostrando como o segundo tipo de medo relativo à natureza de um grupo social pode ser fabricado e, por conseguinte, aniquilado graças à ação de indivíduos que, na esperança de preservar seu ser, fundam a cidade, buscam a segurança – o bem comum – com o intuito de alcançar o conforto e a liberdade. Ações que traduzem a esperança. Ao mesmo tempo, a análise ressalta o *primordial* – que pode ser intensificado pelo *inventado* –, causador da angústia humana, desde tempos primevos.

1.1 Medo e saber

O pensamento ocidental tem no simbolismo bíblico e na mitologia grega muitos elementos que, por serem abrangentes, fornecem a estrutura da criação literária; o pensamento ocidental paga tributo às idéias do helenismo e do judaísmo-cristão ou primitivo⁶.

Para a cultura grega antiga, o medo – como mito do panteão dos deuses – é personificado por Phóbos, filho de Ares – deus da guerra por excelência. Tanto Phóbos quanto seu irmão Deimos, que personifica o terror, fazem companhia ao pai nas batalhas. Phóbos faz parte da mais odiosa família de todos os imortais, segundo declaração dos próprios avós, Zeus e Hera, desferida contra o pai Ares (BRANDÃO, 1991, p.106 e 447).

Phóbos e Deimos eram endeusados entre os antigos, porque estes viam no medo um castigo dos deuses. Esparta, na Grécia, perita em guerras, possuía um pequeno templo consagrado a Phóbos a quem Alexandre ofertou um sacrifício. Os romanos, guerreiros e dominadores, possuíam dois santuários a Pallor e a Pavor (correspondentes às duas divindades gregas) construídos por Tulo Hostílio depois das fugas de seu exército durante a guerra. Sendo mais fraco do que Phóbos, o homem conseguia mercês através de oferendas. “Assim, os antigos viam no medo [...] papel essencial que ele desempenha nos destinos individuais e coletivos” (DULEMEAU, 1996, p. 21).

Na cultura judaica, na narrativa primordial do *Gênesis*, o medo origina-se no desejo do homem de conhecer para escapar à morte. O texto do pentateuco – um dos fundadores da cultura ocidental – mostra o medo nascendo com a queda do homem. Ansiando conhecer por experiência o mal, o casal edênico come o fruto proibido e, na hora do encontro

⁶ Na sua “Crítica arquetípica: teoria dos modos”, Frye (1957, p. 136) usa o simbolismo da Bíblia e, em menor extensão, a mitologia clássica, como uma gramática dos arquétipos literários, porque, segundo ele, os “princípios estruturais da literatura [...] devem derivar da crítica arquetípica e anagógica, as únicas espécies que supõem um contexto mais amplo da literatura como um todo. [...] Por isso, os princípios estruturais da literatura relacionam-se tão estreitamente com a mitologia e a religião comparativa como os da pintura com a geometria.” Essa postura é esposada por Durand (1998, p. 9), segundo o qual o ocidente pensa dentro do viés judaico e helênico.

rotineiro com *Jawé*, ao pôr-do-sol, Adão não comparece, justificando-se com a afirmativa: “tive medo [...], por isso me escondi”. (GALACHE, 1995, p. 13)

A busca pela paz e pela imortalidade move o homem que, especialmente quando os anos avançam, apega-se veementemente à vida, porque o desejo primitivo incide sobre a falta primordial. O homem deseja conhecer e não há como fazê-lo desconsiderando a morte e o medo. Quanto a isso, por enquanto, o homem conseguiu elaborar a grande pergunta e uma resposta: “Do que se tem medo? Da morte [...]. E de todos os males que possam simbolizá-la, antecipá-la aos mortais” (CHAUÍ, 1987, p. 36). O medo primordial vincula-se ao desejo e ao pensamento humano, desde a manifestação do mito, enquanto “forma simples” de narrativa, cultivada pelo primevo, para explicar a natureza cósmica, a vida humana, especialmente a morte, passando pela consciência reflexiva filosófica, até o iluminismo.

No ensaio de Ernst Cassirer (1976), o medo primitivo desempenha papel importante, relativamente à cognoscibilidade. A primeira preocupação do homem foi com a morte, que provoca medo sempre contemporâneo. Certamente uma das primeiras inquietações do pensamento primitivo, impresso nas narrativas míticas – interessadas numa interpretação das origens, da natureza cósmica e da vida humana –, foi responder à questão do medo da morte.

Nessa perspectiva, o medo estava relacionado à morte, gerando o mito arcaico. Mas o ensaísta ressalta que o mais importante no mito “não é o *fato* do medo, mas a *metamorfose* do medo” (CASSIRER, 1976, p. 64; grifos do autor), isto é, a mudança da forma e não sua derrota ou supressão completa. O mito é a primeira forma de pensar a vida, tendo no horizonte como miragem o medo da morte. Sendo “um procedimento mental nos quadros da cultura arcaica” (FIKER, 2000, p. 22), o mito foi a primeira lógica humana e surgiu para vencer o medo *primordial*, idéia que se aproxima do pensamento freudiano sobre a relação da morte com as reflexões do homem primitivo.

Para Freud (1969, p. 113), em *Animismo, magia e a onipotência de pensamentos*, não é simplesmente geradora de medo, mas fonte de magia, da arte de expressão da qual se vale o artista primevo. A arte primitiva, ao mesmo tempo em que nega a existência da morte, reconhece sua supremacia, fazendo o homem abrir mão de seu narcisismo e refletir sobre a diferença entre ele e os demais elementos da natureza no que se refere à duração da vida. É no campo da arte que o homem, consumido pelo desejo de imortalidade, efetua algo que se assemelha à realização desses desejos.

A concepção freudiana para a reação do homem primevo diante da morte é, assim, mais abarcante que a posição de Cassirer, pois considera que, mesmo cheio de terríveis visões e de violentas emoções, a arte propicia ao homem condições de aprender a técnica de exprimir e ordenar seus pensamentos. Logo, o medo da morte trouxe ao homem um forte poder de organização artística e preceitos éticos. Nesse sentido, o medo que os homens sentem diverge do experimentado pelos animais, uma vez que o homem simboliza-o, isto é, dá respostas (organiza o pensamento) diferentes a tal problema. Cassirer (1976, p. 64) afirma ainda: “Procurar as causas da morte foi um dos primeiros e mais ansiosos problemas da humanidade. Por toda parte se encontram mitos da morte – desde as mais baixas até as mais elevadas formas de civilização humana.” Nessa esteira, pode-se acrescentar que eles são encontrados desde as formas mais simples – como defende André Jolles (1976, p. 46) – até as mais complexas e refinadas criações literárias como *Grande sertão: veredas*.

Portanto, na era protofilosófica, antes de qualquer forma de racionalismo, o mito primitivo, instigado pelo temor, foi “capaz de levantar e solucionar o problema [do medo] da morte numa linguagem acessível à mente primitiva” (CASSIRER, 1976, p. 65); foi um mestre na infância da raça humana. Com medo e sem condições de reconciliar-se com o fato de ter de aceitar a destruição de sua existência pessoal como um fenômeno natural inevitável, o homem primitivo elabora explicações para tal questão: “A morte, ensinava o mito, não significa a extinção da vida humana; significa apenas uma mudança de forma”. Assim, o pensamento

mítico transforma o mistério da morte “numa imagem”, e ao sabor “dessa transformação a morte deixa de ser um fato físico terrível e intolerável; torna-se compreensível e suportável” (idem, p. 66).

Com o mito, controla-se o medo, ainda que provisoriamente, pois “o terror constante para o homem – tanto para o selvagem primitivo como para o filósofo – tem sido sempre, através dos tempos, o fenômeno da morte” (CASSIRER, 1976, p. 26). Talvez seja suportável a consciência da morte do outro, mas a do eu é causa de angústia; mesmo assim, qualquer imagem – dependendo de sua intensidade sobre a memória – que recorda a morte é causa de medo e, por conseguinte, motivo de busca de explicação para sua existência. As elucidações do mito e da racionalidade divergem apenas no método e no rigor da interpretação sobre a morte e seu medo, mas o fim último pretendido tem sido o mesmo: conhecer para dominá-la.

Cassirer (1976, p. 64) afirma, finalmente, que o medo não “poderá ser nunca completamente vencido ou suprimido, mas pode mudar de forma.” Essa metamorfose, como se apresenta neste trabalho, não supera a angústia, mas corresponde, como se vê adiante em “Donos do medo e do poder”, à manifestação social de um grupo de indivíduos responsável pela manipulação das imagens que recordam a morte, visando à manutenção do poder. Enfim, o medo é uma paixão (*pathos*) arraigada na animalidade mais arcaica do homem e que está na origem da primeira forma de pensar.

1.2 O medo na retórica aristotélica e na tragédia

Uma questão que se coloca na presente reflexão refere-se à gênese e à transformação de sentido do termo grego *pathos* – onde se abriga o medo –, que difere do sentido corrente, de sentimento destrutivo, de “paixão”. Antes do momento clássico – de Platão e Aristóteles – a paixão, na cultura grega, é considerada uma força assustadora e misteriosa, intrínseca ao

homem, que não consegue dominá-la, mas, ao contrário, é dominado por ela, conforme esclarece Dodds (1985, p. 185) – o que não significa ausência de mentalidade, nem força negativa e puro domínio da irracionalidade.

O homem, nesse tempo remoto, já está dividido, melhor, constituído pelo *pathos* e pelo *ethos*⁷ sem que aquele elimine este. E, se ocorre a passagem do primeiro para o segundo, não há a eliminação da paixão; no máximo, dá-se o domínio e não a exclusão. Como seria isso possível, já que ela constitui a natureza do homem? Gérard Lebrun (1987, p. 26; grifo do autor) lembra o esforço de Nietzsche contra a postura estoíca de negatividade das paixões, afirmando que “Os gregos antes da Decadência viviam *com* as paixões, e não contra elas; eles não temiam deixar-se testar por elas”. Domá-las, portanto, e não extirpá-las. Pode-se afirmar que existe na alma, “ao lado da razão, um princípio *ativo* e um princípio *passivo*, ação e paixão compensando-se. Essa vontade de lutar contra a paixão não é verdadeiramente racional, na medida em que ela própria se mostra, afinal de contas, bastante passional” (MEYER, 2000, p. XXI; grifos do autor).

Como se percebe, a presença das paixões não significa ausência de razão e vice-versa; ambas compensam-se na alma – princípio do conhecimento.

Em Platão, segundo a tese de Meyer (2000, p. XXII), a razão tende para o bem e sua prática, e a ausência da razão é o espaço da paixão, da pura ignorância que tende para o mal. O dilema platônico, no que se refere ao conhecimento, está em demonstrar a passagem da paixão à razão; problema complexo, pois aquele que está sob o domínio delas não sabe disso e nem tem a possibilidade de saber, “visto que então deveria *saber* o que ignora e isso seria contraditório” (idem). Em outras palavras: “Ou eu sei e já não preciso ficar sabendo, ou ignoro e não sei nem mesmo que deveria ficar sabendo, nem o

⁷ Os gregos e os clássicos sintonizavam o *ethos* (medida) àquilo que se é por natureza e o *pathos*, à inclinação ou tendência natural do próprio *ethos*, meio de se tornar visível. Desvinculado do *ethos*, o *pathos* transforma-se em força destrutiva, não vício, mas contranatureza, razão pela qual o *logos* (razão de ser) estipula a medida do *ethos*, para reter o *pathos* ante os excessos da natureza. Esse sentido muda com o estoicismo romano e o cristianismo, que fundem *ethos* e *logos*, deixando órfão o *pathos*, que passa a significar vício e *ethos*, virtude. Assim, a paixão passa a ser combatida – porquanto contranatureza – e a razão passa a ser estimada, porquanto imagem da natureza humana ideal. (CHAUÍ, 1987, p. 43)

que posso saber” (idem). Seria preciso saber pela razão que se está fora dela, ou seja, não pode tirar proveito da razão quem está privado dela, sem saber que se encontra em tal situação. Assim, é preciso admitir que razão e paixão alternam-se, desde sempre, no homem, pelo menos no homem comum.

Platão resolve seu dilema, segundo Meyer (p. XXIII), pela idéia de correlação das partes da alma aos tipos de homem que compõem a cidade: “ao rei-filósofo corresponde a supremacia da razão: à massa laboriosa, somente preocupada em saciar seus apetites sensíveis, a paixão; e à execução dos desígnios da razão, os guardas [isto é, guardiões], que têm assim o papel da classe intermediária.” Papel negativo ou justificação política, as paixões, para o filósofo, “visam a explicar que o homem não se preocupa com a razão nele oculta.” Nesse sentido, as paixões não são a ignorância, mas a parte da alma que faz com que ela ignore; e a razão, não o conhecimento, mas a parte que faz conhecer.

Já com Aristóteles, o percurso para se conhecer não se realiza pela remoção das paixões, estas têm seu lugar natural no processo de conhecer. O filósofo explica a inclusão das paixões e do *logos* na forma de conhecer, pela teoria da proposição. Para isso, o *logos* aristotélico recupera a contingência: “o retórico pode assim se enunciar num nível próprio ao âmbito do *logos*, ao mesmo tempo que as paixões, nas quais entram em conflito as opiniões humanas” (MEYER, p. XXVI).

1.2.1 Medo: dispositivo da retórica e da poética

Na *Retórica*, as paixões – mantidas num meio-termo e em número limitado para não contrariar ou suplantar a razão, numa espécie de acordo entre elas – emergem como respostas às representações “que os outros concebem de nós” (MEYER, 2000, p. XL), ou à representação que alguém faz de outrem, num jogo de imagens recíprocas ou não, “antes que a fonte das reações morais”. Logo, uma paixão como o medo relaciona-se diretamente com a alteridade. Assim é que o medo, retoricamente observado, constitui-se num recurso de que o

orador deve-se valer para tocar e convencer o auditório, uma vez que não somente o medo, mas as paixões em geral são tudo aquilo que, acompanhado de dor e de prazer, provoca uma mudança tão especial no espírito que, nesse estado, é tocado no julgamento que proferirá. Nesse sentido, na retórica aristotélica, o medo é do tipo inventado/construído.

Aristóteles (1964) dá apenas uma definição de medo no Livro II (Cap. V, § I, Art. 1) da *Retórica*: “uma espécie de pena ou de perturbação causada pela representação [*phantasia*] de um mal futuro e suscetível de nos perder ou de nos fazer sentir pena”. O filósofo relaciona o medo a três condicionamentos: o tempo, o poder e a esperança.

O condicionamento referente à temporalidade vem indicado no conceito do medo, porque o mal que pode causar dano projeta-se no futuro, desde que seja próximo, “quase iminente” – afirma Aristóteles. Os males que estão distantes não metem medo. No entanto, essa temporalidade também está condicionada à representação, isto é, à imaginação (*phantasia*), que pode colocar o medo sempre próximo, presente e não só no futuro real, ou melhor, o futuro pode tornar-se contemporâneo instantaneamente. Com efeito, “Tememos, necessariamente, só quando *pensamos* que devemos sofrer algum mal” (grifo nosso).

O pensamento e a imaginação podem ser provocados por qualquer imagem, indício ou sinal que fazem recordar o malefício. “Os sinais dessas eventualidades [aquilo que tem poder de destruir e de causar danos]”, diz o filósofo, “inspiram temor, pois o que tememos parece estar próximo” (Art. 2). De fato, “tememos os males de que somos ameaçados” (§ II, Art. 13). É evidente que diante de um aniquilamento real, o medo não fica atrelado apenas ao julgamento, à imaginação, à suposição, pois já não se está em presença de sinais somente.

Quanto ao que pode gerar medo pelo poder de que dispõe, destacam-se os fatores que conferem poder a alguém: o lucro, a independência, a riqueza, as vitórias e o vigor físico. Só quem tem poder, porquanto dispõe de meios, consegue ameaçar, e esse poder, advindo das vantagens sobre outrem, causa medo. Como os favorecidos pelo destino são sempre em menor

número, o medo vige no lado da maioria. Mas aqui cabe uma citação do Artigo 11 da *Retórica* que, em consonância com Espinosa (1979), é discutida no desenrolar deste trabalho: “Temem-se também [...] aqueles que são temidos pelas pessoas mais poderosas que nós. Os que suprimiram pessoas mais poderosas que nós. Os que se declaram contra seres mais fracos do que nós; estes são para temer desde já ou quando aumentando seu poderio”.

Tem-se, nesse artigo onze, uma alusão a quatro tipos de indivíduos: 1) os “temidos”; 2) o “nós”; 3) as “pessoas mais poderosas” e 4) os “mais fracos”. O segundo, não sendo o mais fraco nem o mais forte, é a referência a partir da qual se deve medir o medo dos outros, relativamente ao aumento do poder. O temor, assim, é visto na virtualidade do poder. O indivíduo, no exercício do poder, consegue intensificar ou neutralizar as forças do medo.

A esperança, que constitui o terceiro condicionamento, diminui o medo, à medida que o homem domina aquilo que o ameaça, por meio de pactos e acordos com outros homens. A confiança, que é “esperança firme” (FERREIRA, 1999), tende a neutralizar o medo coletivo: “A confiança é o contrário do temor” (§ IV, Art.16), assevera Aristóteles. O medo existe em face da esperança e junte-se a ela pela temporalidade, pois “a esperança é acompanhada da suposição de que os meios de salvação estão próximos, enquanto os temíveis ou não existem, ou estão distantes” (idem).

Em qualquer um desses condicionamentos (tempo, poder e esperança), o medo aristotélico pode ser destruído, uma vez que é inventado/fabricado. Na esteira desse medo, Aristóteles entende que o temor da morte consegue ser minimizado, desde que ela esteja localizada na cadeia natural do tempo, isto é, distante, depois da juventude e da boa velhice, quando a mente já não ordena o corpo e este não lhe obedece mais; não sabem da existência um do outro pelo peso dos longos anos. Corroborando o pensamento de Aristóteles, Mira y Lopez (1956, p. 53) entende que de nada adianta a imortalidade se não há identidade no ser, ou seja, de nada serviria ao homem a certeza de saber que o corpo sobreviveria, se, com isso, não ficasse definido que do mesmo modo o eu que se une a ele

não sobreviveria, reconhecendo-se como de fato o é. “A morte [...] seria objeto ‘de espanto’ somente na medida em que a tomamos como sinal de nossa permanente anulação ou, mais concretamente, de perda de nossa consciência de auto-existência” (idem).

Por essa reflexão da lógica filosófica, o medo primordial pode ser controlado. Todavia, queremos destacar que ele é fonte de angústia e não se condiciona à temporalidade, mas à consciência da finitude. O problema não é aceitarmos a morte na velhice, como explica Aristóteles, mas a certeza do fim. Assim é que fazemos a distinção entre o medo primordial e o inventado de que podemos escapar.

A presença de pessoas, coisas e momentos ameaçadores, ou de qualquer sinal que traz à mente imagens da morte, é razão para se ter medo. O temor, então, não tem como causa apenas os motivos reais ou a presença do real destruidor, mas é atrelado à memória, possível pela palavra que gera a ação. A palavra constitui um dos sinais poderosos capazes de ressuscitar o passado, elaborando imagens passíveis de se repetirem no futuro. É nesse sentido que se pretende entender o medo aristotélico, para se ver como o herói de Guimarães Rosa reflete sobre as mais diversas questões do ser humano, tendo em vista a esperança em presença do medo: “o temor nos faz deliberar; ninguém delibera sobre questões sem esperança” (Art. 14). *Grande sertão: veredas* é um romance que põe em discussão o medo, logo, a esperança, porque o narrador nunca cessa de buscar respostas. A esperança na obra é ladeada por ações concretas da lei, como se observa no julgamento de Zé Bebelo, possibilitada, naquele momento, pela deliberação ousada e pelos artifícios retóricos timoratos de Riobaldo.

Lê-se ainda no Livro II da *Retórica* (Art. 12; grifos nossos): “Para tudo resumir numa palavra, é temível tudo o que sobrevém ou *pode sobrevir* a nossos semelhantes, suscetível de provocar compaixão”. Como se percebe, o temor é um campo de possibilidades, dentro das quais o filósofo apresenta a forma de o orador e o poeta, na *Poética*, utilizarem os recursos próprios do discurso retórico e os da criação poética (literária), visando à justiça social e ao

prazer estético. Como se sabe, o campo do “possível” e o espaço “do mais filosófico que a história” (*Poética*, Cap. IX, Art. 2) são âmbitos privilegiados do literário.

1.2.2 Imagens do medo no discurso retórico e na tragédia

O medo em Aristóteles não é concebido somente como uma paixão destruidora. O filósofo destaca suas mobilidades, trazendo-o a um patamar de vantagem para o homem. Ressaltamos o papel do medo no discurso retórico e na representação poética (na tragédia), enquanto paixão de que o orador e o poeta devem fazer uso para o bem da cidade.

A fim de que o discurso retórico atinja seu objetivo principal, “um juízo”, não são suficientes os meios que o tornam demonstrativo e persuasivo, é preciso recorrer-se às paixões, porque elas, diz o filósofo na *Retórica-II*, “são as causas que introduzem mudanças em nossos juízos” (Cap. I, Art. 8). Não importa se as paixões são tristes ou alegres, o que se tem de ter em vista é a formação de um juízo para a causa levantada pelo discurso. Se for necessário e vantajoso “excitar o temor nos ouvintes, convirá levá-los a acreditar que estão ameaçados” (idem).

Como elementos constituintes do discurso retórico, a compaixão e o temor, bem como todas as outras emoções semelhantes, são responsáveis pelas mudanças no parecer dos ouvintes e pelas conclusões a que chega o próprio juiz. Na verdade, os fatos são insuficientes para convencer; necessita-se de integração aos meios demonstrativos e persuasivos dos arranjos para que se alcance o efeito pretendido. Assim, “todos estes acessórios [as paixões ou “o supérfluo”] revestem grande poder, como discurso” (*Retórica-III*, Cap. I, Art. 5).

Dentre os arranjos, Aristóteles destaca o temor como um dos elementos do discurso retórico, desde que tenha como objetivo persuadir e elaborar juízo, segundo se está destacando, devido a uma questão complexa, a saber: “nem todos os males são objeto de temor”, mas a “*representação* de um mal” (Livro II, Cap. V, § I, Art. 2; grifo nosso). Não o mal em si, mas sua representação determina o objeto do medo. Ressalta-se, com isso, o medo como um dos princípios estruturais da construção e da manifestação de um discurso retórico

suscetível de fazer o auditório agir. O objetivo desse modelo de discurso é pragmático: centra-se no alcance da justiça social, da ordem da cidade.

Por essa leitura da tese aristotélica, o pensamento lógico contém o *pathos* – paixão ou pensamento “irracional”. Melhor: as duas formas de se colocar o saber não se excluem, mas interagem na formação do discurso retórico que objetiva um juízo sobre as ações do homem. Os termos “representação”, “sinal” e “imagem” do medo, conforme destaca o filósofo, correspondem aos recursos para a invenção ou fabricação do medo.

Já na criação literária, a paixão do medo realça-se tendo em vista outro objetivo: purgar as emoções. Aristóteles examina a manifestação da catarse, na *Poética* (Cap. VI), observando a realização da tragédia, cuja representação é diferente da do discurso, ou seja, ocorre não com a ajuda da narrativa, mas com a ação; manifesta-se “suscitando a compaixão e o terror, [e] tem por objetivo obter a purgação dessas emoções” (idem). É nesse tripé – compaixão, temor e catarse – que a representação trágica, segundo Domenach (1967, p. 22) constitui “uma estrutura fundamental do universo”. Ou seja, ainda que o acontecimento trágico seja imprevisível, deve ser aguardado como normal e dentro de “uma necessidade superior à lógica humana.” Mas a lógica superior dos deuses é ambígua como a humana, pois, devendo salvar, impõe uma pena fatal, em geral, no momento em que o herói reveste-se de poder superior, quase divino. A fatalidade trágica dá-se nesse estágio, talvez, porque o herói esteja rompendo o limite humano.

A compaixão que o espectador sente pelo outro deve voltar-se para si mesmo, para que, pelo temor, alcance a purificação dessa emoção. Se não há o que temer, não há o que purificar, por isso, a pureza e a força da tragédia trazem latente o medo carregado de força que produz uma ação catártica. Vale lembrar: o terror e a compaixão não se restringem ao espetáculo cênico, “mas podem igualmente derivar do arranjo dos fatos [...]; independentemente do espetáculo oferecido aos olhos” (*Poética*, Cap. XIV, Art. 2), de tal forma que, ao escrever sua criação, o poeta vive “as mesmas paixões de suas personagens”. A

realização da peça no palco (em cena ou atrás do pano) é consequência de um bom texto baseado em fatos reais ou não.

Nessa caracterização da tragédia, Aristóteles acolhe o medo – decorrente das ações do drama – transpondo-o da cena e alcançando aquele que, ainda que mudo e silente, escuta e vê, ou seja, o espectador. No drama, a relação do medo com o espectador é fundamental para o espetáculo e, antes, ao poeta (o escritor), para a criação de seu texto. A pulsão que rege a criação da tragédia localiza-se no medo que o mistério da decisão dos deuses, atuando sobre a vontade e a liberdade dos homens, revela. O relacionamento do escritor bem como do espectador com o medo não é uma questão de escolha, mas de essencialidade. Com efeito, quer o criador da obra escreva, o narrador narre ou o ator represente as peripécias ou, por outro lado, quer o espectador veja e escute o drama, o medo compõe a forma da ação e do espetável.

O efeito específico do medo – precedido de espanto – sobre o espectador relaciona-se também a ocorrências que surpreendem e desolam o homem. O medo aristotélico, conforme Hans-George, pode significar “desolação” e não mera interioridade, mas ação que brota de um ato desolador. Já *phobos* pode significar “o espanto de tremor que se apossa de quem estamos vendo ir, às pressas, de encontro à sua ruína, e por esse alguém trememos. A desolação e o tremor são formas de êxtase, do estar-fora-de-si, que atestam desterro daquilo que se desenrola diante de alguém.” (HANS-GEORGE, 1997, p. 214)

O espanto, segundo se pode entender, decorre da revelação surpreendente de algo aterrador ou maravilhoso que mostra, ao que se espantou, um conhecimento, antes velado, em que o prazer e a dor estão misturados de forma extraordinária. Se nesse momento é que começa atuar a purificação, e se ela surge plenamente só na tragédia, logo, o conhecimento – que leva a um saber –, que o herói e o espectador adquirem, não ocorre desprovido dos afetos do medo, do temor, do espanto, da compaixão e da desolação; arruinado pelo que já não é, e pelo qual se pautava, o herói, de alguma forma age, apesar de estar sob o peso do destino

nefasto. Édipo, por exemplo, pratica duas coisas: narra seu passado (na versão de *Édipo-Rei*) e vaza os olhos (na versão de *Édipo em Colona*).

Se *Édipo* é a tragédia por excelência, pois Aristóteles cita-a como modelo trágico, vale afirmar que o herói é um indivíduo timorato: Édipo, no auge de sua realeza, feliz com a esposa Jocasta, teme que a previsão de pítia cumpra-se, isto é, de que ele tenha de matar “o pai”. As coincidências sistemáticas que se avolumam, entre ele e o filho de Laio, dão-lhe pavor. Quando foge da casa dos pais adotivos, nunca mais regressa à corte de Corinto, por medo de cumprir o vaticínio da sacerdotisa de Apolo, de que ele estava condenado a matar o pai e casar-se com a mãe; quando Pólipo, rei de Corinto – seu pai adotivo – morre, teme ter de casar-se com a viúva Peribéia (Mérope, na versão de Sófocles) para cumprir o oráculo. O pavor transtorna sua fisionomia ao encaixar as peças do jogo da vida: matara seu legítimo pai na encruzilhada de Delfos e Dáulis e casara-se com a verdadeira mãe, Jocasta.

Ressaltam-se, da tragédia, para esta tese, dois destaques: o primeiro resulta da ordem de Édipo para a captura do assassino, pois este, afinal, põe em risco seu poder soberano sobre Tebas; da mesma forma, o poder corre perigo no terrível diálogo de Édipo com o adivinho cego Tirésias – “o que sabe” – e com o cunhado Creonte que deseja tomar o poder de Édipo. O poder também “está em jogo do começo ao fim da peça” (FOUCAULT, 1974); não há preocupação com a culpa somente.

O segundo destaque refere-se ao que Édipo faz imediatamente após a confirmação, por Jocasta, do relato do escravo, a respeito das circunstâncias do assassinato de Laio, colocando Édipo no centro da tragédia familiar: apavorado, ele narra para a rainha “um longo *flashback*, desde a sua infância feliz” (BRANDÃO, 1991, p. 312), a fase jovem, até o momento presente. Busca, na narração, algum motivo para explicar o erro, para encontrar alguma falha no intrincado jogo, ou simplesmente para entender as causas de suas escolhas. Em seguida, a rainha se enforca e, olhando o corpo pendurado da mãe e esposa, Édipo tira os alfinetes da roupa dela e vaza os próprios olhos; sua cegueira, evidentemente, tem valor de símbolo.

De certa forma, é isso o que acontece a Riobaldo: sua busca por Hermógenes resulta do desejo de poder, de eliminar a fonte que ameaça seu comando. Depois de observar o corpo esfaqueado de Diadorim e conhecendo o verdadeiro sexo do(a) amigo(a), sai da cena jagunça e, depois de algum tempo, já casado com Otacília, narra sua história ao doutor da cidade, a fim de entender as razões de suas escolhas, o medo que o perseguiu na vida guerreira e aquele que o rodeia presentemente. Tanto Édipo quanto Riobaldo passam pelo infortúnio porque lhes falta alguma verdade e não em virtude de algum erro (*hamartia*).

Pelas definições aristotélicas do medo trágico, o conhecimento – aderente ao espanto e ao terror – atende a uma espécie de alívio e de solução, mas também abre a consciência do herói ao fato de que ele desconhece o verdadeiro itinerário de sua vida. Nesse sentido, o indivíduo impregnado pelo temor “representa uma bifurcação dolorosa. Há nisso [...] um não-querer-ter-por-verdadeiro, que se rebela contra o horrendo acontecimento” (HANS-GEORGE, 1997, p. 216). De fato, o narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas* encontra-se numa bifurcação: não admite ter pactuado com o demo, mas vive assolado pela dúvida da concretização do pacto, o que lhe causa medo.

1.2.2.1 Tragédia e romance: episódios da busca

Ao reportar-se a *Grande sertão: veredas*, tem-se consciência da complexidade da transposição do “trágico”, específico do gênero da tragédia, para o gênero romanesco. Necessita-se observar que, mesmo sendo gêneros diferentes, podem apresentar aspectos comuns, o que é discutido por Northrop Frye ao reler a teoria aristotélica da tragédia. Frye (1957, p. 205) entende que tanto a tragédia quanto o romance são “episódios de um mito global da procura”, sendo que a base ou tema arquetípico do romance é o conflito (*agón*), na aventura, e da tragédia é a morte (*páthos*) (idem, p. 211). Esse princípio estrutural desenvolve-se em seis fases, segundo o ensaísta; as três primeiras, dos dois gêneros, correspondem-se estruturalmente.

No romance, a primeira fase – que envolve situações timoratas – “é o mito do nascimento do herói [...]. Esse mito associa-se amiúde com uma inundação, símbolo regular do começo e do fim de um ciclo. O herói recém-nascido é amiúde colocado numa arca ou baú que flutua no mar” (FRYE, 1957, p. 195), que, na mitologia grega, corresponde à história de Perseu e na narrativa bíblica, ao abandono de Moisés dentro de um cesto no rio Nilo, porque sua família temia que o filho fosse traspassado pela espada de faraó.

A segunda fase, por sua vez,

leva-nos à inocente juventude do herói, fase familiaríssima para nós com a história de Adão e Eva no Éden, antes da Queda. Em literatura essa fase apresenta um mundo pastoral arcádico, geralmente uma paisagem com agradáveis bosques, cheia de clareiras, vales sombreados, regatos murmurantes, a Lua e outras imagens estreitamente ligadas ao aspecto feminino ou materno das imagens sexuais (FRYE, 1957, p. 197).

O *locus-amoenus* dessa fase não está imune ao temor; é nesse local que Adão sente medo e se esconde. Ao mesmo tempo, o herói pode temer o paraíso,

considerando-o uma prisão. Já na terceira fase, o tema central é da procura: “O caráter perenemente infantil da estória romanesca assinala-se por sua nostalgia de extraordinária persistência, por sua busca de algum tipo de idade de ouro imaginativa no tempo e no espaço.” (idem, 185) Nessa fase, o herói experimenta aventuras não totalmente livre do medo, uma vez que possui dúvida, não tem certeza do sucesso, a jornada é perigosa. O ensaísta detalha esse elemento estrutural do romance da seguinte forma:

O elemento essencial da trama, na estória romanesca, é a aventura, o que significa que a estória romanesca é naturalmente uma forma consecutiva e progressiva [...]. Em seu ponto mais ingênuo é uma forma sem fim, na qual um protagonista passa de uma aventura a outra [...]. Podemos denominar essa aventura principal, o elemento que dá forma à estória romanesca. (FRYE, 1957, p. 186).

A quarta fase representa uma sociedade mais feliz e mais ou menos visível ao longo de toda a ação, não só nos últimos momentos: “No romance, o tema fundamental dessa fase é manter a integridade do mundo inocente contra as investidas da experiência.” Isso significa que “O corpo integrado a ser defendido pode ser individual ou social, ou ambos. Seu aspecto individual é apresentado na alegoria da temperança.” (FRYE, 1957, p. 198) Há ameaças que se projetam contra o herói, mas o medo está sob controle. A penúltima fase “é uma visão idílica e reflexiva da experiência, obtida de cima, na qual o movimento do ciclo natural tem em regra um lugar preeminente.” (idem, p. 199)

A última fase é denominada “penseroso” que “marca o fim de um movimento da aventura ativa, rumo à contemplativa.” (FRYE, 1957, p. 199) Um personagem relata a história “através de uma neblina distensa e contemplativa” (idem, p. 200).

O ponto de contato estrutural do romance com a tragédia ocorre nas três primeiras fases de ambos. Assim como no romance, na primeira fase da tragédia, o “personagem central recebe a maior dignidade possível” (FRYE, 1957, p. 215) em que se misturam coragem e inocência. A segunda fase da tragédia “corresponde à juventude do herói romanesco, e é, de um jeito ou de outro, a tragédia de inocência, no sentido de que [o herói] não é experiente,

envolvendo em regra pessoas jovens.” Relativamente à tragédia arquetípica, esta representa “a perda da inocência de Adão e Eva” (FRYE, 1957, p. 216). A terceira fase, enfim, corresponde “ao tema da procura, básico na estória romanesca, é a tragédia em forte ênfase, é a porta do sucesso ou realização da façanha do herói” (idem, p. 217) que, no arquétipo, relaciona-se ao início do ministério terreno de Cristo que durou três anos e meio.

Como na obra *Grande sertão: veredas* há uma mistura de gêneros, pode-se observar nele a presença das três últimas fases do trágico⁸, ainda que sem correspondência às três últimas fases do romance indicadas por Northrop Frye. A quarta fase da tragédia “é a queda típica do herói”; na quinta, “as personagens olham para longe e com menor perspectiva” e na sexta, aparece “um mundo de choque e horror” (FRYE, 1957, p. 217). Relativamente ao romance de Guimarães Rosa, é justamente depois da “queda” e do desencanto terrível com a morte de Diadorim, que Riobaldo dá baixa na vida jagunça, passando ao papel de narrador da história, para fazer nova busca: o entendimento do conflito entre a ordem e a desordem da vida.

Encerrando as considerações sobre o medo como elemento estrutural do discurso retórico e da ação trágica, pode-se afirmar que esses dois gêneros suscitam o temor ou o terror, com objetivos claros. O retórico pretende formar “um juízo” para as questões levantadas; o trágico intenta provocar prazer ou alívio pela purificação da alma. Um e outro traduzem uma imagem do medo primordial, mas tendo como foco o interesse de manutenção do poder. Sendo assim, a arte retórica e a arte poética grega veiculam o medo primordial e traduzem significativamente o medo inventado.

O orador e o poeta – o escritor, modernamente falando – precisam, portanto, conhecer a natureza do medo: suas disposições, suas causas e o que ou quem inspira temor. A

⁸ A dimensão trágica em *Grande sertão: veredas* é estudada pela crítica rosiana. Kathrin Rosenfield (1993, p. 159; grifo da autora), por exemplo, afirma: “Uma série de elementos, formais e temáticos, do nosso romance [*Grande sertão: veredas*] configuram um enredo essencialmente ‘trágico’ – no sentido que os antigos, sobretudo Aristóteles, dão ao termo. O tema, persistentemente elaborado e desdobrado ao longo da narrativa, da matéria vertente, vinculado com a tentativa do narrador de ‘armar o ponto dum fato’ – isto é, de captar e de *representar* a verdade das coisas e circunstâncias que se revertem no seu contrário – aponta para o cerne do mito trágico: a ‘reviravolta’ reveladora que permite ao espectador reconhecer o conflito entre ordens e princípios contraditórios (uma ordem ética necessária, presente negativamente no excesso de um dos heróis e na sua queda)”.

advertência é de Aristóteles: “Se uma ou duas destas noções escapam [...], encontramos na impossibilidade de suscitar [qualquer paixão: temor, cólera e todas as emoções da natureza humana] no ânimo dos ouvintes”, com risco de fracassar o discurso retórico ou a tragédia (*Retórica-II*, Cap. I, Art. 8 e 9).

Em toda a reflexão de Aristóteles, relativamente ao medo no discurso retórico e na criação do gênero trágico, porém, não há uma explicação da origem do medo e sua relação com o ato instaurador do poder que sustenta a cidade na esperança. Como este trabalho pretende também demonstrar em *Grande sertão: veredas* a representação da relação do medo com o ato instaurador do poder, na visão judaica, recorre-se a Baruch de Espinosa (1979), filósofo moderno que, diferentemente de Aristóteles, usa como pressuposto de sua *Ética* a visão ocidental embasada no judaísmo, mas em diálogo com o helenismo. Já do filósofo Hobbes (1974), destacamos a relação do medo com a manutenção da lei que garante o conforto e a paz da cidade.

1.3 Medo e poder em Espinosa

A fim de se buscar em Espinosa a relação do medo com a fundação/origem do poder, faz-se uma leitura da *Ética* e do *Tratado político* (1979). A *Ética*, em especial, é uma “ontologia universal, porque é a teoria do Ser; uma lógica, porque a teoria do Ser é a explicitação da inteligibilidade deste Ser; uma antropologia, porque define o ser humano” (CHAUÍ, 1979, p. XVI).

O centro da filosofia racional de Espinosa, na *Ética*, encontra-se na tese da existência universal de uma substância única, substrato de tudo, abarcando todas as coisas e que determina a si e a tudo pela necessidade de sua própria natureza. Da infinidade de atributos, de onde resulta a perfeição dessa substância, conforme a *Ética-II*, somente o pensamento e a extensão (Prop. I e II) são alçados ao homem (GUINSBURG, 1988, p. 704), considerado, pelo filósofo, um modo de existência da substância divina (Prop. X,

Cor.). A alma, portanto, não existe sem a idéia do corpóreo (Prop. XIII e Dem.), logo, ela pode errar⁹ (*Ética-IV*, Prop. I, Esc.). Assim, a “alma e o corpo são uma só e a mesma coisa que é concebida, ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão” (*Ética-III*, Prop. II, Esc.). Mesmo que se admita que não sejam a mesma coisa, agem simultaneamente.

Com isso, Espinosa deduz que “a ordem das ações e das paixões do nosso corpo é, de sua natureza, simultânea à ordem das ações e das paixões da alma” (*Ética-III*, Prop. II, Esc.). Dos mecanismos do movimento dos corpos resultam as afecções. Essas afecções corporais – que são percebidas pela alma (idéia do corpo, mente ou pensamento) em forma de afetos – são denominadas paixão, quando os afetos forem provocados por forças externas; e ação, quando pela força interna do homem¹⁰. A ação somente é possível quando se compreende claramente a causa de determinados efeitos – é o que Espinosa (*Ética-III*, Prop. I e III) chama “causa adequada”; e paixão ou passividade, quando não se compreende nos efeitos sua causa –, ou seja, “causa inadequada”.

O êxito do homem está em diferenciar as idéias inadequadas – as quais são mutiladas e confusas, relativamente às causas dos efeitos – das adequadas, e esforçar-se para aumentar a compreensão destas, adotando-as como regra de vida, para que, saindo da passividade, possa agir, aumentando o poder de perseverar em seu ser. Espinosa (*Ética-III*, Prop. 16) afirma que se o homem inclina-se a entender que uma coisa tem algo de semelhante com um objeto que o afeta de alegria ou de tristeza, “e embora aquilo por que essa coisa se assemelha a esse objeto não seja a causa eficiente dessas afecções”, amará ou odiará, todavia, essa coisa. A sabedoria está em buscar o conhecimento, proporcionado pelas paixões alegres, para aumentar a potência de sua existência e saber, racionalmente, “esperar e suportar com igual ânimo as duas faces da fortuna” (*Ética-II*, Pro. XLIX, Esc.).

⁹ Mas enquanto a alma [o pensamento] percebe as coisas verdadeiramente, é uma parte da inteligência de Deus (*Ética-II*, Prop. XI, Cor.; Prop. XLIII, Esc.)

¹⁰ Descartes (2000, p. 122 e 147) define as paixões “por percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma [...] que são provocados, sustentados e fortalecidos por algum movimento dos espíritos” e considera “a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza” as seis paixões primitivas.

As afecções são, assim, determinações externas e dimanam de causas cósmicas. O ser move-se, porquanto é dotado de indeterminação; as qualidades que aos poucos adquire, isto é, as novas determinações, decorrentes desse movimento, revelam sua dependência da interferência de uma determinação exterior. Segundo Gérard Lebrun, esse aspecto é fundamental para a determinação do *pathos*: “Sinto medo ao imaginar um perigo iminente que possa me prejudicar ou destruir. A paixão é sempre provocada pela presença ou *imagem* de algo que me leva a reagir [...]. Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência do Outro.” (LEBRUN, 1987, p.18; grifo nosso).

Dependente de determinações exteriores, o homem pode considerar-se livre? A liberdade não significa escapar às paixões, mas conhecê-las e deixar-se vencer apenas pelas paixões alegres. Logo, a liberdade é relativa e depende do objeto do desejo. (DELBOS, 2002, p.132).

Partindo dessa perspectiva da filosofia espinosana, propõe-se uma reflexão sobre sua teoria do conhecimento e da criação do poder – imagem do poder uno –, relativamente à presença do medo nesse processo.

1.3.1 Medo, esperança e conhecimento

Inicia-se a reflexão localizando o conceito de medo na filosofia espinosana:

a esperança não é senão uma alegria instável, nascida da imagem de uma coisa futura ou passada, de cujo resultado duvidamos; o medo, *ao contrário*, é uma tristeza instável, nascida também da imagem de uma coisa duvidosa. *Se se retira a dúvida dessas afecções, a esperança transforma-se em segurança e o medo em desespero, a saber, a alegria ou a tristeza nascida da imagem de uma coisa que tememos ou esperamos.* (*Ética-III*, Prop. XVIII, Esc. II; grifos do autor)

O medo pressupõe a esperança e vice-versa; ambos estão ligados a uma imagem, à temporalidade, a uma instabilidade passional e à dúvida. Pressupõe também um conhecimento falso. É preciso ao homem conhecer a fim de não perecer, ou, pelo menos, para evitar viver de

forma precária, desnecessariamente, por criar imagens errôneas de uma afecção de tristeza, localizada no passado ou no futuro, tornando-a presente, sem que a coisa que gera tal afecção exista de fato. Uma vez que o homem não tem a capacidade de saber quanto tempo dura tal imagem, vive flutuante ou em dúvida, tornando seu momento presente aberto a toda sorte de superstição.

Um dos principais objetivos do conhecimento na filosofia de Espinosa é a perfeição humana, possível pela inteligência, com o que o homem conquista aquilo que lhe assegura o gozo da alegria contínua. A concretização do “gozo de uma alegria contínua e suprema” (*Tratado da correção*, § 1), segundo Espinosa, resulta da disposição do espírito humano para indagar e compreender as coisas do modo preciso, com o fim de superar a superstição e vencer o medo.

A natureza do conhecimento levantada pelo sistema espinosano culmina com a defesa de três modos de se conhecer, ou de se formar noções universais sobre o saber: o primeiro, o “conhecimento pela experiência vaga” ou pela imaginação; o segundo, o conhecimento pela razão; o terceiro, conhecimento da ciência intuitiva (*Ética-II*, Prop. XL, Esc. II). Os dois últimos ensinam o homem a discernir o verdadeiro do falso. O erro e a falsidade decorrem apenas do primeiro modo do conhecimento, pois, de certa maneira, a imaginação priva o intelecto de aprender perfeitamente as idéias adequadas, pela confusão da noção de causalidade da natureza.

Em suma, Espinosa contrapõe duas formas de se pensar a natureza: a imaginação e a razão. A primeira observa a disposição das coisas e conclui que estão bem ordenadas, mas não se aplica em saber sua essência, ou seja, em perceber que tal disposição apenas representa a ordem e não a causa das coisas. Caso haja alguma alteração na forma de a representação dispor a ordem, a imaginação conclui que tudo ficou confuso, que a ordem foi alterada. Resulta, disso, a incapacidade de recriação da memória que é relegada à confusão da ordem. A segunda, a partir da observação, busca analisar aquilo que excede a representação da ordem

ou que excede a disposição das coisas; não se debilita, caso outras noções de ordem venham a emergir; vê a ordem como efeito. O entendimento, sabendo que as alterações são causas necessárias, não se embaralha quando se depara “com uma infinidade de coisas que excedem em muito a nossa imaginação.” Mas o medo da “desordem” afunda o homem numa ordem falsa.

Imaginações como imortalidade da alma e seu carácter perfectivo, reencarnação, idades do ouro – e coisas semelhantes – são tentativas de conhecimento, objetivando ao desaparecimento do medo primordial. De fato, a morte existe, mas “a sabedoria [segundo os ditames do intelecto] não é uma meditação da morte, mas da vida” (*Ética-IV*, Prop. LXVII). Ou seja, o homem guiado pela razão, “não é levado pelo medo da morte, mas deseja diretamente o bem, isto é, deseja agir, viver e conservar o seu ser” (Prop. LXVII, Dem.). O conhecimento advindo do medo da morte não é racional nem verdadeiro. Segundo Hobbes, o indivíduo – sob o “medo perpétuo que acompanha os homens ignorantes das causas” (*Leviatã-I*, Cap. 12) – perde o gozo de uma alegria suprema e, também para Espinosa, abre espaço à dominação de outro sobre si.

Mas como a morte é real e não se pode suprimir definitivamente o medo a seu respeito, desde eras primordiais o homem é afetado por corpos que trazem a imagem dela. Todavia, o império do temor sobre a morte pode ser refreado, pelo sentido de emergência que ela impõe à vida. Caso o homem não consiga pensar pela força da razão, diz Espinosa, no mínimo, precisa adotar uma correta norma de viver, ou seja, enumerar e guardar na memória os perigos ordinários da vida e a maneira adequada de os evitar e superá-los: “Para nos desembaraçarmos da força do medo, devemos pensar da mesma maneira na força da alma” (*Ética-V*, Prop. X, Esc.).

A sabedoria do intelecto está em buscar, pelo conhecimento verdadeiro, uma paixão contrária ao medo da morte: o desejo da vida. É bem verdade que não há esperança sem medo, mas este leva o ser ao conhecimento do mal quando desprovido daquela que é

paixão alegre. O conhecimento proveniente da esperança gera segurança, que elimina a dúvida. Nessa medida, a esperança é contrária e superior ao medo, que se limita pelo desespero; ela se fortalece pela percepção das coisas necessárias. Se ela não se camufla de medos, o homem habilita-se à ação. Comentando esses aspectos sugeridos por Espinosa, Chauí (1987, p. 73) afirma:

Somente quando os limites impostos ao corpo forem sentidos com afetos de tristeza e sua expansão for sentida com afetos de alegria, somente quando a ignorância for experimentada como tristeza e o pensar como alegria ou “virtude própria da mente”, o combate entre as paixões mudará de curso e das paixões alegres passaremos às ações.

Será através da esperança que se aniquila a passividade própria ao medo? Este é invencível? Ele pode tornar-se menos intenso, mas não destruída sua passividade. A luta do homem deve refrear o medo pelo desejo das coisas que são presentemente agradáveis, afinal, “em nossas afecções mais passivas há, como sabemos, um elemento ativo, a parte de potência envolvida em nosso desejo” (DELBOS, 2002, p. 153). Trata-se do desejo enquanto *cupiditas*, isto é, enquanto esforço do homem para realizar atos que servem para sua conservação: “O desejo que nasce da alegria, em igualdade de circunstância, é mais forte que o desejo que nasce da tristeza” (*Ética-IV*, Prop. VIII), pois ela é definida não só pela potência humana, mas também pela potência da causa externa. Já a força nascida da tristeza ganha feição só pela potência humana, sendo, portanto, mais fraca que a alegria.

O desejo pode incidir sobre aquilo que falta ao homem (que pode ser algo perdido ou algo nunca possuído: a novidade). Desde que dirigida pela razão, a mente deseja, e escolhe, aquilo que aumenta a potência para o homem agir. Assim é que a razão escolhe sempre, de dois bens, o maior e de dois males, o menor, pois um mal menor é, de certa forma, um bem; e um bem menor, um mal (*Ética-IV*, Prop. LXV). Com efeito, a força do medo em relação ao bem está em travar seu próprio excesso e, da mesma forma, conter o excesso de alegria quando esta se manifestar num nível que impeça o ser de agir (Prop. XLVII).

Logo, para Espinosa, ocasionalmente, o medo pode ser bom; não é, entretanto, bom em si mesmo, pois implica algum “grau de tristeza, uma certa carência de conhecimento e potência” (DELBOS, 2002, p. 145). E “A importância primeira do conhecimento na doutrina de Espinosa provém de representar e assegurar ao homem o objeto supremo de suas tendências e de seu amor” (idem, p. 95). A felicidade só é possível quando se liberta dos enganos do primeiro gênero do conhecimento, isto é, da experiência vaga calcada na superstição.

1.3.2 Inventando o medo

O medo não procede da ignorância, mas da falsidade, pois “ignorar e enganar-se são coisas diferentes” (*Ética-II*, Prop. XXXV, Dem.): o primeiro decorre da falta de conhecimento; o segundo, de atribuir-se, a idéias inadequadas, o valor de saber verdadeiro, como explica Delbos (2002, p. 109): “O erro não é a ignorância pura e simples; é a ignorância da verdade completa que faz com que tomemos por completa uma verdade mais ou menos completa.”

Se o medo não nasce da ignorância, o que é que o alimenta? Será o pensar verdadeiro? Marilena Chauí (1987, p. 56), referindo-se à *Ética* espinosana, retira da contingência dos acontecimentos a paternidade do medo e une-o a causas necessárias e a “nossa própria condição finita”. Nenhum tipo de conhecimento pode suprimi-lo; consegue-se minorá-lo, ou aumentá-lo, conforme a presença de afetos contrários mais fortes ou mais fracos. Sendo uma das paixões mais fortes, somente uma paixão mais forte que o medo, “uma fortaleza tão grande” (*Ética-IV*, Prop. LXIX, Dem.) de alma, pode diminuí-lo, mas jamais eliminá-lo. Como parte finita da natureza, o homem não só não consegue evitar sentir medo, como também não cessa de incuti-lo ao semelhante.

Se a ignorância não detém a paternidade, contém, todavia, o berço do medo, paradoxo discutido pela ensaísta. A ignorância torna-se responsável por alimentar as formas do

medo, pois este “produz ‘teorias’ [retóricas], espécie de esconjuros efêmeros, cuja fragilidade, sempre renovada, prolonga o pavor” (CHAUÍ, 1987, p. 57). Para explicar a efemeridade e a fragilidade das “teorias”, valendo-se da filosofia espinosana, Marilena Chauí lembra o desencontro entre as ordens visível e encoberta da natureza. Como na ordem comum da natureza, a ordem necessária e livre é encoberta – não se sabe de fato como e por que os conflitos da natureza acontecem –, essa separação ou desencontro gera as seguintes conseqüências: “a imaginação confunde necessário e contingente, possível e arbitrário, duração e tempo, posse e liberdade, inédito e milagre, apetite humano e atividade substancial, causalidade eficiente e causa final, força e transgressão, felicidade e obediência” (CHAUÍ, 1987, p. 57).

Pode-se inferir, do apêndice da *Ética-I*, que o medo é essencial na construção desse mecanismo da causalidade. Atingido por desgraças e infortúnio, o homem prefere refugiar-se “no asilo da ignorância” (ESPINOSA, 1979, p. 120), atribuindo tudo à vontade dos deuses, em vez de se aplicar a “compreender como sábios os fenômenos da natureza” (idem, p. 121), e ficar assustado e espantado diante do maravilhoso. Como conseqüência, passa a formar noções de bem e mal, por exemplo, com o argumento de que tudo o que acontece só acontece em vista do bem-estar dele mesmo. Essa forma de pensar origina-se em quem não conhece “a natureza das coisas [e por isso] nada pode afirmar a respeito delas e somente as imagina e toma a imaginação pelo entendimento, e por isso acredita firmemente que existe *Ordem* nas coisas, ignorante como é da natureza dos seres e da de si mesmo” (ESPINOSA, 1979, p. 121; grifo do autor).

1.3.2.1 Donos do medo e do poder¹¹

Há de suceder que a relação de causalidade abstrata tecida pela montagem imaginativa não suporte o acontecimento inesperado e venha a ruir, visto que não passa de uma causalidade final inexistente. Mesmo desmascarada a falsa causalidade, o medo não se supera. Chauí (1987, p. 57) aponta duas desembocaduras da montagem imaginativa fracassada ou ameaçada por outra ordem da natureza, diferente daquela que ela elaborou.

Em primeiro lugar, a montagem pode arruinar-se e o homem sentir-se desamparado em meio à imensidão do universo. Nesse caso, “a medos antigos, que a imaginação deseja sepultados e encontra renascidos, vêm acrescentar-se medos novos” (CHAUÍ, 1987, p. 58), mais terríveis. Em segundo lugar, tal montagem pode manter-se e, nesse caso, surge a autoridade prometendo paz e segurança à comunidade (ESPINOSA, 1979, p. 121) para aplacar o medo que existe intrinsecamente no homem antes de sua vivência num corpo social. A esperança que se constrói no intermeio é falsa, pois promete o impossível.

A ensaísta vê nessa emergência do líder, na verdade, não a paz, mas uma fonte do medo que surge de forma opressiva, pois é “autoridade nascida da ambição e das cisões do corpo social” (CHAUÍ, 1987, p. 58).

Uma das primeiras medidas que tal autoridade toma é, justamente, transformar a “montagem imaginativa” em doutrina e em ortodoxia, adotar como discurso oficial uma causalidade inverídica, naturalizando-o. Sendo aceita como divina, porquanto foi naturalizada, a autoridade exerce domínio sobre a massa. Em nome da defesa da natureza, a montagem imaginativa transforma-se em “máquina imaginária”. Numa espécie de cumplicidade, sela-se um pacto entre o homem e a causalidade (a ordem livre vigente – verdadeira ou não – da natureza) (ESPINOSA, 1979, p. 118).

¹¹ Empresta-se a expressão “Donos do poder” do historiador Raymundo Faoro (2000).

A verticalidade estabelecida entre a ousadia dos poderosos e o medo dos subalternos dá-se de forma tensa e complexa. O medo não fica somente numa extremidade. Na verdade, a estrutura estabelecida pelo pacto implícito reflete o pavor da outra ponta da linha. Nos poderosos – cientes da impossibilidade de dominar definitivamente a natureza e os homens –, medra o afeto do ódio aos dominados, sobressaltando-os: afinal os subalternos podem revoltar-se e desobedecer ao comando (nunca se tem garantia de que “eles se deixaram dominar ou foram forçados a isso” [CHAUÍ, 1987, p. 58]) e os seus iguais podem rivalizar com o poder (ESPINOSA, 1979, p. 325), “fabricando máquina imaginária mais potente que a sua porque mais persuasiva” (idem).

O que está em jogo, portanto, é a parte superior da verticalidade. Aos dominados, imprime-se o terror do inexplicável, paralisando “todo esforço de compreensão e de ação” e, conseqüentemente, “a máquina doutrinária estabelecida, mantida pela força ou pela palavra” (CHAUÍ, 1987, p. 59) produz medo. Este, silenciosamente, torna corrosivas as relações coletivas de qualquer ordem – tirânica ou não. Mas, o incômodo maior desse medo inventado recai sobre quem tem fortuna e poder em jogo. No centro do poder, o governante encarrega-se, por conseguinte, da elaboração de imagens que mantêm o subordinado sob seu temor¹².

O tempo mais propício à fabricação do medo pelo centro do poder corresponde ao momento em que o homem está assolado por dúvidas e incertezas, isto é, em “flutuação da alma” (*Ética-III*, Prop. XVII, Esc.). Nessa brecha, os astutos impelem ao vulgo imagens as mais abjetas obrigando-o à “servidão suprema” (CHAUÍ, 1987, p. 60). (*Ética-IV*, Pref.) Contrariamente ao tom negativo dessa leitura – da manipulação do medo numa comunidade – que Chauí faz da *Ética* espinosana, Hobbes entende que o medo garante o pacto e a coerção da lei, sendo a única “maneira de assegurar a vida e a liberdade” (*Leviatã-I*, Cap. XI). Para este filósofo, o “medo e a liberdade são compatíveis” (*Leviatã-II*, Cap. XIX) na sociedade.

¹² No cap. XVII de *O príncipe*, Maquiavel (19[...]) orienta o soberano no sentido de construir uma imagem de homem temido, a fim de garantir o poder. Ainda que o líder não seja terrível, e não deve sê-lo, “é bem necessário parecer” que seja, mantendo esse conceito diante dos súditos pela palavra. É o medo inventado para o poder.

1.3.2.2 Cidade e esperança

Baseado nas reflexões da *Ética*, Espinosa (1979) expõe, no *Tratado político*, a importância das paixões – das quais destacamos o medo – na origem e manutenção do estado. O medo tem relação direta com a origem da cidade e com a instauração do poder que a sustém. A forma do medo, na sustentação da estrutura social estabelecida, resulta do fato de que, desconhecendo as causas adequadas, os homens concebem-se sozinhos e abandonados, apenas como uma parte do universo – o que se torna um risco para a sobrevivência deles. Temerosos, unem-se, abdicam do direito natural de comandar-se a si mesmos e criam a cidade (*Tratado*, Cap. II, § 13 e 15). Dessa forma, “Ao se unirem e formarem um Estado [para sobreviverem, os homens], simplesmente trocam seus medos e esperanças individuais por um medo e uma esperança comunitários” (CHAUÍ, 1979, p. XXII), conforme um saber que promete assegurar socorro à comunidade.

A cidade nasce nesta alternância: um saber que dá origem a um poder que, por sua vez, sustenta o saber. Este se funda nas imagens da natureza misteriosa, regida por deuses poderosos, porque mais misteriosos. Aniquilado diante do mistério, o homem sucumbe aos segredos do poder que se institui para traduzir à massa os mistérios transcendentais, disseminando medo. O temor não nasce, portanto, da ignorância propriamente dita, mas da superstição com foros de conhecimento (CHAUÍ, 1987, p. 62), pelo menos enquanto durar a causa imaginária. O estado supersticioso funda-se, assim, no império do medo.

Paradoxalmente, ou por isso mesmo, o funcionamento seguro do estado não se define pela razão, mas por toda a vontade que o determina a agir e a se conservar. Nesse sentido, razão e paixão são efeitos da natureza e, portanto, forças pelas quais o homem esforça-se para perseverar em seu ser (*Tratado*, Cap. II, § 5). Para tanto, o medo – nos limites que impedem a maldade dos homens – pode concorrer nesse exercício, porque a virtude necessária à cidade é

a segurança. O poder sustenta-se enquanto duram o medo e a esperança, e não enquanto dura a perseguição de uns aos outros.

Medo e esperança podem, com efeito, equilibrar-se não para a liberdade da alma, mas para a segurança da cidade, espaço onde o homem, afinal, pode ser livre:

O homem [...] quer no estado natural, quer no civil, age segundo as leis da sua natureza e procura satisfazer os seus interesses, pois em cada um destes dois estados é a esperança ou o temor que o leva a fazer isso ou aquilo, e a principal diferença entre os dois estados é que, no estado civil, todos têm os mesmos temores [...]. Quem, com efeito, decidiu obedecer a todas as ordens formais da cidade, quer por recear o seu poder, quer por amar a tranqüilidade, procura a sua própria segurança e os seus interesses, consoante a sua própria vontade. (*Tratado*, Cap. III, § 3).

Dentro desse raciocínio de Espinosa, encontra-se o medo inventado, vigente no estado civil. O medo e a esperança definem a medida do conforto e a segurança no estado artificial. A segurança é a tradução da “esperança constante”, segundo Hobbes (*Leviatã-I*, Cap. I), e firma-se pela lei. É a vontade, e não a razão, que define o limite do direito natural do homem. De nada adianta a razão num mundo em que a maneira de viver da comunidade esteja pautada na causalidade da natureza humana sem correspondência com o verdadeiro, originado nas leis da causalidade da natureza (*Tratado*, Cap. II, § 5 e 8). Forçar a razão, nesse meio, significa fortalecer a imaginação que se volta ao mistério das coisas, astuciosamente. Afinal, proceder guiado pelo desejo da vontade comum de segurança e conforto também é racional. A cidade deve agir não somente mediante seu poder racional, mas tendo em vista a compleição de seus cidadãos.

Simultaneamente à gênese do medo, surgem os peritos em astúcia que, percebendo serem capazes de acalmar o homem assustado, colocam-se como “intérpretes da natureza” (*Ética-I*, Apênd.), de poderes inexplicáveis (ESPINOSA, 1979, p. 121). Como a tarefa inicial dos astutos é tranqüilizar os apavorados, aos oráculos coube o primeiro governo, uma vez que detinham o segredo do poder misterioso. Mas quanto mais próximo das divindades, mais longe dos homens, o primeiro poder (composto por sacerdotes que alçam às potências das alturas e os feiticeiros que sondam as potências dos abismos) elege o governo profano dos

reis. Este, projetado à plebe como poder laico, ora é adorado, ora é odiado – conforme a fortuna em jogo –, graças às manobras daquele (CHAUÍ, 1987, p. 62).

A dose da manobra equilibra-se no ponto em que a adoração não substitui o poder religioso nem o ódio o alcance. A política, assim, com todos seus segredos e astúcias, tem mestre insuperável que, quando lhe convém, reveste-a da auréola religiosa. Sendo assim, o medo é recíproco:

o medo à Natureza se espelha no medo à Fortuna que se reflete no medo à divindade que repõe o medo à Natureza através do medo às autoridades humanas. O medo do divino, invisível ou visualizado pelos ritos, sob os efeitos da divisão social e política, cria na imaginação religiosa o medo ao teólogo e, neste, o medo da heterodoxia e dos rivais. O medo ao humano, sob os efeitos da divisão social e política, cria na imaginação política dos dominados o medo ao governante e, neste, o medo à plebe (CHAUÍ, 1987, p. 62).

Nesse sentido, as primeiras cidades ou estados transformam-se em alternativa de reconciliação dos poderes fragmentados com a potência una, capaz de esconjurar o medo compartilhado, de transcendê-lo (idem, p. 63). A reconciliação, segundo parece aos homens, dá ensejo à continuidade de seus empreendimentos; alimenta a esperança e ameniza o temor das forças da natureza. O desejo de encontrar a unidade divina faz com que o homem submeta-se ao poder dos governantes, pois este se afigura como tradução dela. O que dá força ao poder é este ter correspondido ao anseio humano, fragmentado pelo temor, pela unidade, encontrada apenas no além:

A superstição cria e conserva os *arcana*; *arcana Naturae* e *arcana Dei*, mistérios da Natureza e de Deus, de onde nascem os *arcana imperii*, os segredos do poder. Agora, sim, a superstição imagina-se um saber. Ignorância vestida de conhecimento, a superstição julga-se saber secreto reservado aos iniciados, espalhando medo (CHAUÍ, 1987, p. 62; grifos da autora).

O vulgo, assim, presta reverência (mais significativa que a obediência) a tal poder; com efeito, a forma de governo primevo não podia ser perscrutada pelo vulgo, pois isso significava vício desmedido, sendo punido com severidade, o que é uma via de mão dupla. Se o poder transcendente é concebido como insondável, embasado na misteriosa onipotência, não

há muita dificuldade, de certa forma, na transferência desse modelo para os poderes sacerdotais e políticos – que surgem e agem concomitantemente na comunidade – e a sua atuação também com a característica do segredo, da pompa e dos mistérios. Com efeito, nunca se sabe de fato como funciona o sistema religioso e o sistema político: “Que o silêncio seja freqüentemente útil ao Estado, ninguém o pode negar; mas ninguém provará também que o Estado não pode subsistir sem o segredo” (*Tratado*, Cap. VII, § 29).

Assim nasce a concepção do poder transcendente que se estende ao domínio humano na intrincada relação da religião com a política, servindo de referência ao conhecimento que leva à ação. Na convergência social desses dois poderes no comando do estado, a lei é elaborada para instituir povos e crenças religiosas para conciliar o medo com situações de conflito. “Nessa medida, a forma assumida pela religião exprime a política de uma sociedade e, vice-versa, a forma assumida pela política exprime a natureza da religiosidade” (CHAUÍ, 1987, p. 63).

1.3.2.3 Invenção da esperança

Através das eras, a história sugere sistemas de poder em que o medo pode ser controlado para liberdade do cidadão ser exercitada. Espinosa pensa num estado de cidadãos livres, possível plenamente apenas num sistema de democracia. O filósofo entende que não há causalidade natural para o mando centrar-se num núcleo controlador: “os homens dotados da razão nunca abandonam o seu direito a tal ponto que deixem de ser homens e se tornem gado” (*Tratado*, Cap. VII, § 25). No estado natural, o indivíduo quer ser senhor de si mesmo (Cap. II, § 15).

No sistema democrático, a contradição do poder fica evidente, posto que todos podem querer governar, ou seja, podem exercer seu direito natural, relativamente ao exercício do poder, não se podendo esquecer do mote espinosano: “A natureza é a mesma para todos e

comum a todos” (Cap. VII, § 27), logo, é natural que todos queiram governar e não ser governados.

O regime democrático, segundo o filósofo, dá condições ao desfrute amplo do direito natural e, sendo o poder aquilo que é comum a todos, em sã consciência, nenhum homem entregaria a outro o governo de sua vida, o controle de seus bens, de sua terra, de sua casa, de sua herança e de suas crenças e decisões. Como no regime de governo democrático, todos têm direito ao exercício do poder, elegem-se alguns para o exercício provisório do governo; logo, é o regime que menos medo impõe à massa e é o que menos a teme. Mas, pode-se garantir a paz e a segurança noutras formas de governo; a diferença entre monarquia, democracia e aristocracia “não consiste numa diferença de poder, mas numa diferença de conveniência, isto é, de capacidade para garantir a paz e a segurança do povo, fim para o qual foram instituídas” (*Leviatã-II*, Cap. XIX).

Segundo a leitura que Chauí (1987, p. 69) faz de Espinosa, o direito civil e a lei não rompem com o natural. Como o *conatus* – potência de agir – não pode ser exercido satisfatoriamente em seu estado *in natura* ou na vida pré-política, ele produz o civil. Em outras palavras, o direito civil origina-se do *conatus* e se manifesta “como seu efeito imanente”. Na verdade, o *conatus* expressa-se individualmente até onde lhe for permitido expressar-se. “O *direito*, natural tanto quanto o civil, é *poder*, e um direito, demonstra Espinosa, exerce-se apenas se tiver poder para ser exercido” (idem; grifos da autora). Assim, numa comunidade, o direito natural de cada indivíduo, conforme Espinosa (*Tratado*, Cap. II), expande-se até onde pode ir sua capacidade. Mas os direitos natural e civil – o qual deveria ser orientado somente pela razão – “são efeitos da natureza e manifestam a força natural pela qual o homem se esforça por perseverar no seu ser” (Cap. II, § 5).

A manifestação dos dois direitos embaralha-se: o natural é ineficaz, ou puramente teórico e quimérico, especialmente quando determinado pelo poder de cada um, visto que “não há nenhum meio seguro de o conservar” (idem). O poderio que cada indivíduo tem por

natureza sobre si inexistente, se exercido individualmente. Mas, se várias pessoas entram em acordo, cada uma delas terá mais poder e, “conseqüentemente, um direito superior sobre a natureza que cada uma delas não possui sozinha” (Cap. II, § 5). Esse acordo é a lei que permite a segurança e a confiança, isto é, a esperança firme.

O medo, nesse sentido, jamais desaparece por completo, uma vez que o homem nunca pode ser senhor de si mesmo, porque está sempre na dependência de outro, em quem é obrigado depositar a defesa e a segurança de sua vida. Nessa relação, quem é mais senhor, menos motivo tem para temer. Quanto maior a dependência da defesa para a segurança própria, mais motivos há para o temor. Quanto mais um indivíduo tem razões para temer, menos poder e direito desfruta: “o estado civil é instituído naturalmente para pôr fim a um temor comum” (Cap. III, § 6). Suspendendo-se o temor geral, a esperança possibilita o conforto e a paz. Daí a prerrogativa da lei comum assegurada pelo maior número possível de cidadãos. A esperança concretizada decorre da lei que garante o direito comum a todos.

Como foi dito, a cidade constrói-se sobre o medo coletivo. E o medo não é maléfico à cidade desde que entravado, ou seja, dosado com o respeito do direito, e não com a ameaça do poder. “Se estas condições deixam de existir, já não há temor nem respeito” (idem), mas indignação. Como senhora de si, a cidade deve “manter as causas do temor e do respeito”. Uma nação indignada desconhece as fronteiras do medo aterrador, do medo que foi inventado.

Uma vez que o medo é uma paixão muito forte, necessita-se de uma força contrária mais forte, isto é, de “uma fortaleza tão grande” (*Ética-IV*, Prop. LXIX, Dem.), que é a esperança concretizada na paz pela lei; o poder da cidade, na invenção do medo, acaba inventando também a esperança. Além disso, o vulgo precisa sentir a perenidade do poder traduzido em glória, a qual “não repugna à razão” (*Ética-IV*, Prop. LVIII).

Governado pela lei, e não pela hereditariedade, riqueza ou amizade, o homem civil consolida a esperança. Concretizada a esperança, o homem tem confiança que é a tradução da esperança que promove a paz. A glória permanente sinaliza a neutralização do medo e,

segundo Cícero, retomado por Espinosa (1979, p. 222), “O melhor de entre os homens é aquele que é mais atraído pela glória”. E o sujeito da glorificação para Hobbes é o poder (*Leviatã-II*, Cap. XXX).

Essa necessidade de glória que manifesta o controle sobre a força do medo é atitude recorrente na vida do protagonista de *Grande sertão: veredas*. Antes de mostrarmos tal representação, veremos o roteiro do herói Riobaldo, observando como o medo impregna sua vida.

2. Itinerário timorato de Riobaldo

Tem diversas invenções de medo, eu sei, o senhor sabe. Pior de todas é essa: que tonteia primeiro, depois esvazia. Medo que já principia com um grande cansaço. Em minhas fontes, cocei o aviso de que um suor meu se esfriava. Medo do que pode haver sempre e ainda não há. O senhor me entende: costas do mundo. (GSV, p. 145).

2.1 Heroísmo e poder

As formas do medo entremeadas ao poder da cidade têm representação na literatura e o herói é sempre destemido. Por que o incômodo de se falar de um verdadeiro herói, que tenha medo? Talvez porque haja confusão conceitual entre medo e covardia, coragem e temeridade. A pusilanimidade não se coaduna com a imagem do herói que tenha o desejo entravado pelo temor de um perigo. Assim, criou-se a imagem do herói sem medo. A imagem do herói destemido responde ao anseio humano de audácia e imortalidade e impregna-se na cultura ocidental, especialmente, quando começa a expansão do elemento burguês e seus valores prosaicos. Nesse momento, “uma literatura épica e narrativa, encorajada pela nobreza ameaçada, reforça a exaltação sem nuance da temeridade.” (DELUMEAU, 1989, p. 13) O itinerário do cavaleiro, cujas façanhas devem ser dignas de serem noticiadas, faz-se pelo desafio ao perigo por amor da glória e de uma *domina*¹³, “dona” que tem este título porque mereceu a mão do destemido cavaleiro e ambos podem agregar posses agrárias.

Destemor, amor, glória, terra, mulher e família compõem a fórmula do herói que está a serviço da justiça e de Deus. Quanto mais honra o cavaleiro conquista, mais poder merece, porque foi o mais corajoso em lutas desiguais: “Estes são o pão cotidiano de Amadis de

¹³ Na Idade Média, mulher com personalidade jurídica, graças às suas terras, senhorios e domínios outorgados a ela por ocasião do casamento. (TORRES, 1977, p. 5)

Gaule¹⁴, um herói saído do ciclo do romance bretão, que chega a fazer ‘tremer as mais cruéis feras selvagens’.” (DELUMEAU, 1989, p. 13)

Segundo esclarece Jean Delumeau, os cavaleiros cristãos e a literatura das crônicas constroem a imagem do heroísmo destemido da nobreza e dos príncipes. Os nomes dos protagonistas e seus epítetos auxiliam nessa construção, por exemplo: João sem Medo e Carlos, o Temerário. Além disso, os elogios hiperbólicos jungem-se à imagem: “[Carlos] Era ativo e de grande coragem; seguro no perigo, sem medo e sem pavor; e se um dia Heitor foi valente diante de Tróia, este era outro tanto” (idem, p. 14). Assim, os cavaleiros bem-aventurados, sem temor, irrepreensíveis, audazes, magnânimos e impermeáveis a todo medo impregnam as narrativas do século XVI.

Também a iconografia da Renascença, apoiada no discurso literário, como bem observa Jean Delumeau, contribui para a imagem do herói sem temor. Nela, podem ser vistos retratos dos heróis sempre em pé, estátuas eqüestres, gestos e drapeados gloriosos¹⁵.

Nesses exemplos, observa-se a necessidade da construção, para a massa ignara, da imagem do herói temerário, por meio da literatura e das artes, uma vez que, como na tragédia grega, o herói, mesmo que caia em desgraça, deve ser mantido em pé: “Era necessário que [os líderes] fossem assim, ou ao menos apresentados sob este aspecto, a fim de justificar aos próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam investidos” (DELUMEAU, 1989, p. 15). O realce contrastante do herói com uma massa covarde remonta a Virgílio – que “já escreve: ‘O medo é a prova de um nascimento baixo’ (*Eneida*, IV, 13)” (idem, p. 14) – e atravessa os séculos até o romance que põe em relevo a incompatibilidade entre a valentia individual do nobre e o medo coletivo do pobre:

¹⁴ Não é de se admirar que, no século XVI, “*Amadis de Gaule* e seus suplementos dão lugar [...] a mais de 60 edições espanholas e uma grande quantidade de edições francesas e italianas [...]. *Orlando furioso* de Ariosto: cerca de 180 edições de 1516 a 1600. Orlando, ‘paladino insensível ao medo’, despreza naturalmente ‘o vil bando dos sarracenos’ [...]. Com a ajuda de Durandal, ‘os braços, as cabeças, os ombros (do inimigo) voam por todos os lados.’” (DELUMEAU, 1989, p. 13)

¹⁵ Essa postura do herói destemido pode ser relacionada ao poder exercido sobre a massa. A postura vertical do herói, quando responde aos anseios humanos de vitória, liga-se aos estudos do imaginário. Para Durand (2001, p. 124 e 125), as posturas vertical e ereta do herói “são reações reflexas primordiais” que correspondem à luta do homem contra o poder do tempo sobre o destino e a morte. Com essa dominante postural, construiu-se o herói que, a serviço de uma classe, “inventa” o medo para o exercício do poder.

Preparando-se Dom Quixote para intervir pelo exército de Pentapolin contra o de Alifanfaron, Sancho Pança timidamente lhe faz notar que se trata simplesmente de dois rebanhos de carneiros. Merece esta resposta: “É o medo que tens, Sancho, que te faz ver tudo mal. Mas se teu pavor é tão grande, afaste-te [...]. Sozinho darei a vitória ao exército a que levarei o socorro de meu braço.” Façanhas individuais sempre, mas desta vez sacrilégios de Dom Juan, “o enganador de Servilha”, que desafia o espectro do comendador, Deus e o inferno. Naturalmente, seu criado vai de pavor em pavor e Dom Juan o censura: “Que medo tens de um morto? Que farias tu se fosse um vivo? Tolo e plebeu temor”. (DELUMEAU, 1989, p. 14)

Assim, da literatura que acolhe o herói destemido, passa-se à que ensaia a crítica negativa dessa imagem ao pôr o medo afetando o homem independentemente de sua posição social. No caso de *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa cria uma imagem de herói que pode ser ousado mesmo sendo humano, que pode ser timorato, mesmo tendo a intenção de ser divino, desde que o que esteja em jogo seja, principalmente, o medo inventado. O escritor mineiro põe o protagonista confessando, mais do que isso, questionando o poder do medo primordial e do inventado sobre ele.

O medo relacionado ao poder percorre cada fase da história de Riobaldo, numa clara representação do medo primordial e do medo inventado para o poder, como vemos a seguir.

Apresenta-se, neste capítulo, o fio timorato tecendo-se na história do narrador-protagonista. A vida de Riobaldo, a cada etapa, está recheada de vários tipos de temores, motivo pelo qual este capítulo denomina-se itinerário timorato. O medo pulsa a todo momento – ocasiões em que o narrador discute os temas da travessia da vida, do poder, da força e da manifestação do medo –, impregnando o protagonista e aqueles que o herói encontra ao longo da jornada pelo sertão na labuta de chefe jagunço. É impressionante a insistência do narrador-protagonista em discutir a presença do medo nos indivíduos, nas famílias, nas comunidades e em seu poder de interferir na forma de vida privada e pública do sertanejo.

O que se faz nesta parte é uma retomada da história de Riobaldo. Segui-lo não é nada fácil pela estrutura da narrativa cheia de anacronias, isto é, de acentuadas alterações na ordem

temporal, ora por meio de analepses (retrospecções ou evocação de acontecimentos anteriores ao ponto da história em que se está no discurso) ora por prolepses (apresentação de acontecimentos ulteriores). Portanto, seguir os passos de Riobaldo pelas veredas, rios e chapadões, no interior do sertão, constitui um desafio. A caminhada compensa pela descoberta que acontece a cada passo. Está-se, todavia, consciente da dificuldade de segui-lo para ressaltar os passos timoratos.

Isso posto, destacam-se dois objetivos básicos na reconstituição desse itinerário do herói de *Grande sertão: veredas*: o primeiro é mostrar a ocorrência espantosa do medo na obra; para cada duas páginas do romance, na versão que se usa aqui, há uma referência direta do medo – uma média significativa; o segundo objetivo é levantar, mas não analisar – isso é feito adiante –, os temas filosóficos pertinentes ao medo, disseminados na obra por Guimarães Rosa, que vivenciou o medo pessoal e o medo histórico, uma vez que se envolveu com questões diplomáticas na Alemanha – relativamente ao socorro aos judeus –, onde se encontrava por ocasião do horror da Segunda Guerra Mundial. (PEREZ, 1991, p. 41)

As duas vertentes principais do medo que se evidenciam neste itinerário são o temor primordial, que conduz o narrador-protagonista à angústia da existência, e o medo inventado que se relaciona com o exercício do poder. A primeira vertente faz de Riobaldo um narrador angustiado, pressionado pelas incertezas e a segunda, um perito observador do comportamento humano.

2.2 Etapas do itinerário

O itinerário da história jagunça de Riobaldo, herói timorato, desenvolve-se em duas etapas em que o medo é observado pelo narrador: a primeira desenrola-se no período que vai do encontro com o Menino à conquista do poder. Nessa fase, o herói toma consciência do medo primordial e aprende a manipular o medo inventado, utilizando-se deste para assumir a chefia do bando. A outra etapa vai de quando ele detém o comando do bando até o momento em que hospeda o ilustre doutor em sua casa, para contar-lhe o temor que o envolve. Nessa fase, a história do herói Riobaldo representa a relação entre o medo e a manutenção do poder; o romance também mostra o narrador que luta com as palavras e as formas de relato na luta com a angústia.

A primeira etapa deflagra-se a partir de dois fatos importantes, que configuram duas fases da vida do protagonista, em que a paixão do medo é motor da percepção do herói sobre si mesmo e sobre aqueles que o cercam. Por ele mesmo definido como travessia, o itinerário de sua vida irrompe, aos quatorze anos, no encontro com o Menino; depois, na usurpação do poder da mão de Zé Bebelo, quando já homem e jagunço feito, versado e traquejado na azáfama sertaneja.

Mas há a lembrança de acontecimentos mais remotos. Os dois fatos mais antigos que Riobaldo guarda na memória são, na meninice, a maldade de um homem chamado Gramacedo e, aos treze anos, a bondade da família de Jidião Guedes, que o socorre e a sua mãe, trazendo-os do povoado Alegre para a Sirga, próxima à confluência do rio de-Janeiro com o rio São Francisco. Nessas lembranças não há referência ao medo. Assim, o ponto de partida do roteiro timorato dá-se no encontro com o Menino: “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro.” (GSV, p. 97). Ele está no terceiro dia tirando esmola, para cumprir a promessa da mãe ao Bom-Jesus da Lapa, pelo restabelecimento da saúde dele, filho único – ocasião em que se encontra com esse menino desconhecido.

O ponto principal desse episódio é a descoberta do medo e da coragem. Riobaldo percebe que sua meninice acaba definitivamente e que surge uma nova fase (“Amanheci minha aurora” [GSV, p. 103]), em que o medo constitui elemento integrante de seu caráter – ou mesmo o motor de suas ações ou passividade –, sentimento não mencionado quando morava no sertãozinho Alegre, mesmo diante da maldade de Gramacedo. A timidez e a vergonha que o leitor apreende da personalidade de Riobaldo, no entanto, têm raízes no medo que ele descobre nesse momento; é o medo da morte. A vergonha que ele sente está, principalmente, ligada ao afloramento do medo, tão incontrolável nesse primeiro encontro, que não consegue ocultá-lo do Menino. Na verdade, é o encontro com a consciência do fim; “amanhecer a aurora” é também a certificação do entardecer, do ocaso.

Esse encontro desvela um momento de descobertas pessoais do protagonista por oposição a tudo o que caracteriza o Menino; tudo o que este é, ele não é. Riobaldo toma consciência de sua condição humilde; surpreende-se com o poder de comando do garoto desconhecido e vê pela primeira vez que as roupas com que se traja denunciam sua gritante pobreza diante da roupa nova e do chapéu novo de couro do Menino; sua aparência não corresponde à beleza do companheirinho e, ao lado do prazer, a timidez provoca-lhe espanto diante de sua sexualidade, enquanto o Menino continua sereno diante disso. Mas, a grande descoberta é de seu medo pessoal, até aquele instante dormente, que contrasta com o destemor do Menino.

A admiração pelo recém-encontrado mistura-se com um incômodo – apreendido na reflexão, na maturidade – sobre aquele incidente: “Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem.” (GSV, p. 102) Quanto menos consegue esconder seu medo, mais a coragem do Menino cresce. Esse é um dado importante na relação do medo primordial com o inventado e na vinculação deste com o exercício do poder. Percebe-se, com efeito, que Riobaldo está sempre encolhido no fundo da canoa e o Menino, quando o barco “desconversa”, fica altivo, em pé,

numa postura gloriosa. Enquanto Riobaldo treme, o Menino comanda e o canoeirinho trabalha.

A conversa entre os dois primeiros acontece de forma reticente. Nela, a pergunta mais significativa que Riobaldo dirige ao Menino é esta: “Você nunca teve medo?!” (GSV, p. 102) A resposta aumenta o assombro de Riobaldo: “Costumo não...” (GSV, p. 102) Do outro lado do rio, depois do susto com o mulato libidinoso e o receio de ele voltar para se vingar da facada na coxa que recebeu do Menino, este passa a exigir-lhe coragem. Às inquietações do medo, nesse encontro, a coragem aparece como o grande contraste. Mas a coragem é uma virtude privada; o medo de Riobaldo necessita não de uma demonstração da coragem do garoto, mas de confiança – gerada na esperança – que ele mesmo constrói, ainda que com uma sensação de fragilidade, em dois fatos. O primeiro, num conhecimento prévio:

Eu tinha o *medo imediato*. [...] Mas eu tinha até ali agarrado uma *esperança*. Tinha ouvido dizer que, quando canoa vira, fica boiando, e é bastante a gente se apoiar nela, encostar um dedo que seja, para se ter tenência, a constância de não afundar, e aí ir seguindo, até sobre se sair no seco. (GSV, p. 101; grifos nossos)

Somente quando Riobaldo toma posse de um saber resultante de sua parca experiência de vida, ao alcance da mão, é que nasce para ele uma esperança, à qual ele se agarra, ainda que tal conhecimento seja posto em questão por ser a que usavam uma canoa de peroba que afunda, na informação dada pelo canoeiro. O certo é que, diante da audácia do Menino e da afirmação deste, qual seja, “Meu pai é o homem mais valente deste mundo” (GSV, p. 102), o medo de Riobaldo não diminui, mas aumenta (“Pasmei” [GSV, p. 102]). Antes de desejar ter coragem, ele aspira a uma esperança.

O segundo, na experiência do barqueiro:

O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d’água, de parte a parte. Alto rio, fechei os olhos. [...] Aí o bambalango das águas, a avanção enorme roda-a-roda – o que até hoje, minha vida, avistei, de maior, foi aquele rio. Aquele, daquele dia. As remadas que se escutavam, do canoeiro, a gente podia contar, por duvidar se não satisfaziam termo. – “Ah, tu: tem medo não nenhum?” – ao canoeiro

o menino perguntou, com tom. – “Sou barranqueiro!” – o canoeirinho tresdisse, repontando de seu orgulho. De tal o menino gostou, porque com a cabeça aprovava. Eu também. (GSV, p. 101)

O principal, talvez o único assunto entre os três personagens, no meio da travessia, é o medo. Diante das remadas do canoeiro, em meio ao “roda-a-roda” do turbilhão das águas, o Menino e Riobaldo gostam de sua coragem, de seus braços controlando os remos. A esperança constrói-se, pois, para Riobaldo, não simplesmente por causa da companhia de dois garotos destemidos, distantes, todavia, de seu alcance, mas pela tradução dessa coragem, no meio da travessia agitada e na ameaça do mulato, em atos práticos, o que só aumenta a admiração pelo Menino: “Não, medo do mulato, nem de ninguém, ele não conhecia” (GSV, p. 74). A esperança de Riobaldo está nas atitudes do Menino e nos braços do canoeiro.

Ao retornar à primeira margem, o protagonista não se contém e pergunta quase que involuntariamente ao Menino: “– ‘Você é valente, sempre?’” (GSV, p. 105). Assim, um dos principais atributos que o levam a apreciar o Menino é, além da beleza e das maneiras nobres, a valentia. Ao concluir o passeio pelos rios, a mãe Bigri já o aguarda e retornam a casa.

O protagonista convence-se, num primeiro momento, do saldo positivo daquele encontro. Sente ter nascido para a virtude destemida: “E eu não tinha medo mais. Eu?” (GSV, p. 105) A pergunta, no entanto, diminui o saldo positivo tornando a afirmativa ambígua. Ao mesmo tempo em que se sente corajoso, pois vence a travessia, percebe que continua numa condição timorata. No fundo, há uma vitória sobre o temor dos desafios peculiares a uma travessia, mas não sobre o que é próprio do homem angustiado: o medo do fim, que é inarredável pelo balanço que faz daquele encontro.

Em seguida a esse encontro, o narrador-protagonista relata a morte de sua mãe. A descoberta do medo associada à da realidade da morte imprimem em Riobaldo a acentuação da mudança que se processa em sua vida: “Amanheci mais” (GSV, p. 106) Com a morte da mãe – momento em que a humílima condição do personagem é visível: o inventário de seus pertences lembra os utensílios de tantos outros protagonistas da

literatura brasileira, moradores do interior do país, como Jeca Tatu: “o pote, a bacia, as esteiras, panela, chocolateira, uma caçarola bicuda, um alguidar” (GSV, p. 106) e os demais pertences cabem na metade de um saco –, Riobaldo vai morar com o padrinho Selorico Mendes, dono de boas fazendas.

Na casa do rico fazendeiro, onde não lhe falta nada, tanto que não precisa trabalhar, descobre que o padrinho, além de somítico, é medroso: “Meu padrinho Selorico Mendes era muito medroso. Contava que em tempos tinha sido valente, se gabava” (GSV, p. 108). Enviado ao Currálinho para estudar com o mestre Lucas, Riobaldo desfruta ali uma vida “destimorada”, pois o momento esvazia os fatores que lhe podem conferir temor: ele é respeitado, desfruta de saúde e tem abundância; não precisa trabalhar; possui inteligência, facilmente entende os conteúdos escolares; conquista namoradas, uma das quais, Rosa’uarda, lhe ensina as primeiras bandalheiras no fundo do quintal; enfim, desfruta uma vida sem presença de ameaças.

Mas o padrinho medroso é um bom contador de causos. As histórias que Riobaldo ouve, nas quais o padrinho se inclui, revelam-lhe um mundo de jagunços heróicos e destemidos; ele percebe claramente que as façanhas relatadas têm uma função encobridora, visam camuflar o medo que caracteriza o padrinho. Mas o mundo fabuloso das histórias concretiza-se – ocasião em que Riobaldo já retornara formado do Currálinho – na fazenda, quando um bando de jagunços, chefiado por conhecidos de Selorico Mendes, pede-lhe ajuda; os chefes solicitam proteção e pousada para a caravana de homens e cavalos, a fim de retomarem viagem para a Serra das Trinta Voltas, não antes do rastreamento de Rozendo Pio, empregado de Selorico Mendes. Esse encontro com os heróis dos relatos ocorre entremeadado de medo repentino por parte do protagonista: “me deu susto de possível reboldosa. Admirei: tantas armas. Mas eles não eram caçadores. Ao que farejei: pé de guerra.” (GSV, p. 111) A guerra, por mais aparelhada e justa que seja, traz a realidade de todo tipo de medo.

Naquele momento tenso e de agitação na fazenda, a Riobaldo coube a incumbência de levar os cavalos do bando a um esconderijo seguro:

E [o padrinho] mandou que eu fosse guiar aquela gente, até aonde o poço do Cambaubal, num fechado, mato caapuão. Primeiro, tomou-se café. Assim Joca Ramiro corria pronto os olhos, em tudo ali, sorrindo franco, a cara muito galharda, e pôs as mãos nos bolsos. Ricardão ria grosso. E aquele Hermógenes veio para sair comigo, mais o outro homem – um cabeça-chata alvaço, com muita viveza no olhar; desse gostei, Alaripe se chamava, até hoje se chama. Em que, eles dois a cavalo, eu a pé, viemos até onde estavam esperando os outros, dois passos, no baixo da estrada. (GSV, p. 112).

Nessa tarefa inesperada, Riobaldo, protagonizando as histórias que ouvia do padrinho, sente prazer em comandar, “guiar aquela gente” – um bando de uns cem homens – a um lugar seguro. Essa cena constitui verdadeiro prenúncio da lide jagunça em que Riobaldo se envolverá no sertão; sua vida cruza-se decididamente com a desses quatro chefes: Joca Ramiro, Hermógenes, Ricardão e Alaripe. Não sem temor, a euforia toma conta dele, pelo sentido mitológico dos relatos do padrinho, transformados em realidade, com temíveis jagunços: “E os chapéus rebuçados, as pontas dos rifles subindo das costas. Porque eles não falavam – e restavam esperando assim – *a gente tinha medo*. Ali deviam de estar alguns dos homens mais *terríveis* sertanejos, em cima dos cavalos teúdos, parados contrapassantes” (GSV, p. 113; grifos nossos).

O medo nessa passagem difere do “medo imediato” que é sempre pessoal, pois se relaciona com a consciência da finitude humana; é de outra ordem: vincula-se ao exercício do mando, cuja extensão extrapola as fronteiras do individual, é um temor coletivo: “a gente tinha medo” – não da finitude neste caso.

Diante dos olhos de Riobaldo, desfilam “vultos muitos, feito árvores” (GSV, p. 113), dentre os quais aquele que é o príncipe das maldades, que tem prazer de tirar leite do medo dos outros: Hermógenes, subordinado a Joca Ramiro, líder maior. A descrição daquele impregna-se de elementos que, no conjunto, são assombradores: “homem sem anjo-da-guarda”, de “costas desconformes”, cuja “cacunda amontoava”, parecia “não ter pescoço”, usava calças muito enrugadas, postava-se de “pernas muito abertas”, caminhava como se estivesse se arrastando, tinha voz “desgovernada desigual” com “um barulho de boca e goela, qual um rosno”. Sendo assim, Riobaldo passa a temê-lo; já nesse primeiro olhar, tal vulto é-lhe fonte de medo: “Pouco, pouco fui receando.” (GSV, p. 112) Em gradação, o medo resulta da visão que Riobaldo desenvolve a respeito de Hermógenes, afinal, este é a síntese que fará eclodir a segunda etapa do itinerário do herói timorato: a capacidade de manipular o poder pelo medo.

Tempos depois, continua a relatar Riobaldo ao interlocutor, concluídos os estudos no Curralinho e, retornando à casa da fazenda, ele foge, monta num cavalo e sai sem destino certo, ao descobrir que Selorico Mendes é seu pai. Vai esbarrar de volta no Curralinho. Diante da nova realidade sem perspectiva, o medo assola-o pelo futuro incerto: “Sosseguei as esporas. Viemos a passo de marcha. Eu tinha medo por causa de minha vida, quando entramos no Curralinho.” (GSV, p. 119) No Curralinho, nenhum dos conhecidos dá-lhe ajuda. Mas seu ex-professor, Mestre Lucas, encaminha-o a Zé Bebelo, a fim de alfabetizá-lo. O aluno, na verdade, é uma mistura de jagunço com fazendeiro e candidato a deputado; paradoxalmente, sua missão é acabar com a jagunçagem, por isso, comandava um bando; sujeito muito prático, esperto e lógico, assimila rapidamente todas as lições. Uma das formas de sua liderança é lançar medo na tropa (“que Zé Bebelo o que era. Sendo que uma criatura, só a presença, tira o leite do medo” [GSV, p. 346]), seus projetos são impostos com o recurso do medo: “Eu não tinha de tomar tento em coisas mais graves? Mire veja o senhor: Picapau voa é duvidando do ar. Que tal Zé Bebelo [...] quando mal irado, ou quando conforme

querendo impor medo a todos [...]: bramava. E ele estava com a razão. [...] Zé Bebelo era projetista.” (GSV, p. 480)

2.3 Ingresso na jagunçagem

Cumprida a tarefa de alfabetizar Zé Bebelo, Riobaldo é convidado a continuar no bando, acompanhá-lo nos combates, na função de secretário. Não lhe restando outra alternativa – não quer retornar à casa do pai nem procurar emprego no Currálinho –, encara a nova missão e transforma-se em jagunço:

Digo que fui, digo que gostei. À passeata forte, pronta comida, bons repousos, companheiragem. O teor da gente se distraía bem. Eu avistava as novas estradas, diversidade de terras. Se amanhecia num lugar, se ia à noite noutra, tudo o que podia ser ranço ou discórdia consigo restava para trás. (GSV, p. 127)

Ingressando na vida jagunça, Riobaldo gosta da experiência de estar entre os jagunços. A descrição do bando de Zé Bebelo, composto por cerca de mil homens montados, preparando-se para o combate, lembra cenas épicas. Em virtude da quantidade de homens e de cavalos – fantasia transformada em realidade –, dava “até medo de não se achar pasto que chegasse” (GSV, p. 126), afirma Riobaldo.

Na função de secretário, Riobaldo não participou diretamente do primeiro combate das tropas de Zé Bebelo contra o bando do valentão Hermógenes, uma vez que recebeu ordens do chefe para ficar em Pedra-Branca. Mas, ao término da luta, é obrigado a subir num palanque improvisado sobre o canto de uma cerca e discursar, após o chefe, sobre os feitos gloriosos de Zé Bebelo naquele combate:

[Zé Bebelo] enxeriu que eu falasse discurso também. Tive de. – “Você

deve de citar mais é em meu nome, o que por meu recato não versei. E falar muito nacional...” – se me se soprou. Cumpri. O que um homem assim devia de ser deputado – eu disse, encalquei. Acabei, ele me abraçou. O povo eu acho que apreciava (GSV, p. 128).

Assim, Riobaldo entra em contato com a esfera pública, encenando um papel político. Mas, depois de alguns combates, sem que ele mesmo soubesse explicar o motivo, foge do bando, não sabendo para onde ir. Por isso mesmo, ele interpreta a saída do bando como uma “ação escorregada e aflita.” (GSV, p. 130) Sem rumo certo, encontra-se com uma mulher casada com quem dorme, e esta o encaminha à casa de Malinácio, seu pai, homem de apoio do bando de Joca Ramiro. Naquela paragem, Riobaldo reencontra o Menino, agora um moço feito. Descobre que o nome dele é Reinaldo e que está sob o comando de Titão Passos, subordinado a Joca Ramiro. Riobaldo passa por um interrogatório de Malinácio e de Titão Passos sobre suas intenções ali e as razões da fuga do bando inimigo de Zé Bebelo; desse incidente, o narrador-protagonista afirma ao interlocutor: “Não escondi nada não. Relatei como tinha acompanhado Zé Bebelo” (GSV, p. 138). Convence os inquisidores e os demais de que, mesmo sendo ex-jagunço de Zé Bebelo, terá fidelidade a Joca Ramiro, a partir daquele instante: “bando de Joca Ramiro, eu havia de prestar toda a minha diligência” (GSV, p. 145).

Só pelo poder da palavra, Riobaldo convence Titão Passos e é aceito por ele; acompanha o bando e descobre realidades estranhas no sertão: “Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e eu não pertencia a razão nenhuma.” (GSV, p. 136) Sem “razão nenhuma”, sente uma ponta de alegria, assim como na primeira demanda sertaneja com Zé Bebelo, e glória por ser jagunço: “agora eu estava também sendo um ramiro, fazia parte. De pensar isso, eu desfrutei um orgulho de alegria de glória” (GSV, p. 145). A essa alegria soma-se o

contentamento de sentir-se destemido, fato sancionado por Reinaldo ao afirmar que ele, o tímido garoto do porto, agora é corajoso.

2.4 Ascese e temor

Certamente, o temor das vicissitudes é coisa superada por Riobaldo nesse período. No entanto, como se encontra num bando perseguidor do de Zé Bebelo, advertido por Titão Passos de que ao desertor a penalidade é a morte, vê-se protagonizando um mundo em que a arma de fogo é a justiça. Apreensivo, por poder ser considerado um traidor, experimenta toda sorte de pavor:

Ouvi retardado, não pude dar resposta. *Me amargou no cabo da língua. Medo. Medo que maneia. [...] Homem? É coisa que treme. [...] Tem diversas invenções de medo, eu sei, o senhor sabe. Pior de todas é essa: que tonteia primeiro, depois esvazia. Medo que já principia com um grande cansaço. Em minhas fontes, cocei o aviso de que um suor meu se esfriava. Medo do que pode haver sempre e ainda não há. O senhor me entende: costas do mundo. Em tanto, eu devia de pensar tantas coisas [...] Devia de me lembrar de outros apertos, e dar relembro do que eu sabia, de ódios daqueles homens querentes de ver sangues e carnes, das maldades deles capazes, demorando vingança com toda judiação. Não pude, não pensava demarcado. Medo não deixava. Eu estando com um vapor na cabeça, o miolo volteado. Mudei meu coração de posto. E a viagem em nossa noite seguia. Purguei a passagem do medo: grande vão eu atravessava.* (GSV, p. 145; grifos nossos)

Aí está o fio timorato do herói de Guimarães Rosa colocado de maneira intensa: o medo – em quase todos os efeitos psíquicos e físicos¹⁶ –, que o acompanha doravante em todo o itinerário e não o larga mesmo no momento em que resolve contar sua história ao

¹⁶ Em termos científicos, “No sentido restrito e estreito do termo, o medo (individual) é uma emoção-choque, freqüentemente precedida de surpresa, *provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça* [...] nossa conservação. Colocado em estado de alerta, o hipotálamo reage por uma mobilização global do organismo, que desencadeia diversos tipos de comportamento somáticos e provoca sobretudo modificações endócrinas. Como toda emoção, o medo pode provocar efeitos contrastados segundo os indivíduos e as circunstâncias, ou até *reações alternadas em uma mesma pessoa*: aceleração dos movimentos do coração ou sua diminuição; uma respiração demasiadamente rápida ou lenta; uma contração ou uma dilatação dos vasos sanguíneos; uma hiper ou uma hipo-secreção das glândulas; constipação ou diarreia; poliúria ou anúria, um comportamento de imobilização ou uma exteriorização violenta. Nos casos-limite, a inibição irá até uma pseudoparalisia diante do perigo (estados catalépticos) e a exteriorização resultará numa tempestade de movimentos desatinados e inadaptados, característicos do pânico. Ao mesmo tempo, manifestação externa e experiência interior, a emoção de medo libera, portanto, uma energia desusada e a difunde por todo o organismo.” (DELUMEAU, 1996, p. 23; grifos nossos)

doutor hospedado em sua casa. Ao ouvir a advertência de Titão Passos, Riobaldo experimenta as nuances do medo: fisicamente, o medo provoca-lhe sabor acre na língua, movimento desordenado da mão, tremor no corpo, tontura, cansaço, suor frio e calor na cabeça. Psicologicamente, o medo atrapalha a recordação e os pensamentos, não os impedindo por completo, mas forçando-os a serem feitos de modo não demarcado, a serem manifestados de modo volteado, revolvido, remexido e misturado. Essa é uma indicação da causa e da forma de o narrador-protagonista narrar e pensar, das mudanças constantes de posto de seu coração. O medo é também causa das ambigüidades da trama. O momento reflexivo desvela o medo como uma das marcas da travessia do sertão e de si mesmo. Sem tocar na virtude da coragem, o aprendizado daqueles dias é: “O saber de uns, a morte de outros” (GSV, p. 144); saber para dominar o outro. Esse conhecimento transforma-se em regra quando se torna chefe, especialmente logo após o incidente do homem da égua e do cachorro. A vida ou a morte está na medida da informação daqueles que dele se aproximam. Além disso, regateia aos subalternos, exceto no Paredão, a completude de seus planos como líder.

Mas naqueles dias introdutórios ao bando de Joca Ramiro, sob a chefia de Titão Passos, o medo leva Riobaldo à tristeza profunda: “Eu atravessava no meio da tristeza, o Reinaldo veio.” (GSV, p. 146) De nada lhe adianta a companhia de Reinaldo; ele prefere a solidão à companhia, deseja experimentar o desespero, para purgar o medo:

Desespero quieto às vezes é o melhor remédio que há. Que alarga o mundo e põe a criatura solta. Medo agarra a gente é pelo enraizado. Fui indo. De repente, de repente, tomei em mim o gole de um pensamento estralo de ouro: pedrinha de ouro. E conheci o que é socorro. (GSV, p. 146)

A pedrinha de ouro corresponde a antigo ensino do compadre Quelemém: rezar e se penitenciar para aniquilar o medo. Como na travessia dos rios com o Menino, quando se agarra a um saber antigo, uma esperança redentora, agora se volta ao ensino do compadre Quelemém.

A leitura que Walnice Nogueira Galvão faz da decisão de Riobaldo, de seguir o conselho do padrinho, é de uma ascese procurada pelo herói; ela destaca também as graças alcançadas pelo protagonista:

Para vencer o medo, Riobaldo tem a intuição de entregar-se à ascese. Decide que, por um dia, vai mortificar sua carne e seu espírito, não fumando, não dormindo, não descansando e evitando a companhia do Reinaldo. Dessa maneira, ele consegue afirmar sua vontade acima de suas fraquezas, e tomar as rédeas de si mesmo. E, ao fim, recebe ainda prêmio maior, inesperado: Reinaldo lhe revela seu verdadeiro nome, que é o de Diadorim, pedindo-lhe que só o chame por este nome quando ambos estiverem a sós. A ascese, portanto, leva à obtenção de graças acumuladas, mais ainda do que ele pretendia. [...] Confirmação de amizade e aliança secreta, foi o que ganhou a mais. (GALVÃO, 1986, p. 98)

De fato, o objetivo ao praticar o ensinamento de Quelemém é a superação do medo: “Resolvi aquilo [praticar ascese], e me alegrei. O medo se largava de meus peitos, de minhas pernas. O medo já amolecia as unhas.” (GSV, p. 147) Riobaldo considera ser essa a melhor forma de superar o medo, a qual contrasta com a de outros jagunços:

O que há, que se diz e que se faz – que qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer cru o coração de uma onça-pintada. [...]. Pois, então, por aí se vê, eu já vi: um sujeito medroso, que tem muito medo natural de onça, mas que tanto quer se transformar em jagunço valentão – e esse homem afia sua faca, e vai em soroca, capaz que mate a onça, com muita inimizade; [...] Deus governa grandeza. Medo mais? Nenhum, algum. (GSV, p. 147)

Quem pode mais, Deus ou o medo? A ascese ou as práticas brabas, para vencer o medo? A extremamente ambígua última expressão (“Nenhum, algum”) soa como resposta à pergunta que a precede, no entanto mostra que o protagonista não alcança a graça almejada. Como se percebe, os valores da ascese não eliminam completamente o medo nem extinguem a angústia de sua existência. Também quem rege o exercício do poder de Riobaldo e a grandeza de sua liderança é o medo como se verá. A ascese espiritual que ele busca nesse momento é retomada, no instante em que assume o poder, como um meio para superar o medo inventado e, quando ex-jagunço, acalmar a angústia. Mas em boa parte de seu itinerário, após a primeira ascese, Riobaldo cuida de negar que sente medo. No entanto, jamais deixa de temer. O medo recebe outros nomes como temor, horror,

pavor, ânsia, assombro, receio, tremor, sobressalto, susto, estremecimento, anseio, espanto, angústia, além de trazer reações corporais pertinentes. Soa em seus lábios, em situações diversas, a confissão: “Mas, medo, tenho” (GSV, p. 295), “Tudo receei” (GSV, p. 338), “eu até estremecia” (GSV, p. 366), “Eu tinha medo de homem humano.” (GSV, p. 383) Mas ele trata de esconder o medo e reprovar, adiante, os líderes que não sabem fazer isso, como seu Habão, que “não têm vergonha de mostrar medo” (GSV, p. 415), contrariamente à virtude dos vaqueiros que não resistem ao assalto dos cabras de Riobaldo a duas reses suas, escondendo o medo. (GSV, p. 439)

Assim, o herói continua timorato, mas compreende que há medo a que se pode resistir: aquele relativo à prática do poderio. Talvez a graça maior que ele alcança seja conseguir fazer distinção entre os diversos tipos de temor, como afirma a seu visitante: “Tem diversas invenções de medo, eu sei, o senhor sabe” (GSV, p. 145). De posse de tal conhecimento, habilmente, faz uso dele: manipula o medo, impondo-o a jagunços subalternos ou a rivais, e, com isso, exerce domínio e autoridade. A fim de parecer corajoso aos outros jagunços, exceto no confronto final, camufla a manifestação do medo em seu corpo. O leitor, na posição do interlocutor, deve ficar atento a essa aparente ausência de medo do herói, pois as vezes que ele afirma não ter medo são mais do que as vezes que afirma tê-lo. São apenas camuflagens, pois ele é timorato, a despeito da prática ascética e do ensino que recebe sobre a coragem.

As rezas e orações continuam a acompanhá-lo e fazem parte do estilo de vida do narrador, ou, pelo menos, de sua esposa; contrata padres e rezadeiras a fim de fazerem preces para si. Mas o exercício prático da fé e da efetiva realização da virtude e da moral alcança outras glórias, terrenas mesmo, não a eliminação da angústia. De qualquer advertência temerária de Titão Passos e do silêncio do diabo sobre sua existência, Riobaldo sabe tirar vantagem. O medo, pois, em *Grande sertão: veredas*, contracena com a coragem, porém, muito mais com a finitude humana, com a relação de mando e com a

esperança real e retardatária: “Tinha medo não. Tinha era cansaço de esperança.” (GSV, p. 540)

Assim, no reencontro com o Menino-Reinaldo, na conversa íntima a sós, a questão que se recoloca é o medo:

Relatei como tinha acompanhado Zé Bebelo, o foguetório que soltei e o discurso falado, na Pedra-Branca, o combate dado na beira do Gameleiras, os pobres presos passando, com as camisas e as caras sujas de secos sangues. – “Riobaldo, você é valente... Você é um homem pelo homem...” – ele no fim falou. Sopesei meu coração, povoado enchido, se diz; me cri capaz de altos, para toda seriedade certa proporcionado. E, aí desde aquela hora, conheci que, o Reinaldo, qualquer coisa que ele falasse, para mim virava sete vezes. (GSV, p. 138)

A afirmação “Riobaldo, você é valente... Você é o homem pelo homem...” soa como dois resultados positivos: como cumprimento do ensinamento do primeiro encontro (“Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...”) e como mudança real operada na vida de Riobaldo: “me cri capaz de altos”. Riobaldo faz jus às palavras afirmativas, pois, ao reconhecer o Menino no Reinaldo, reage de modo contrário ao do primeiro encontro:

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atavessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. 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. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu.

Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo. (GSV, p. 132)

À presença de Reinaldo, Riobaldo toma postura ereta, própria dos heróis destemidos: “do banco me levantei”. Mas é bom que se lembre que essa atitude postural ereta do protagonista não se relaciona à luta contra o peso do tempo que anuncia a morte. Revela apenas o desejo de imprimir no outro a consciência de ousadia. Quando Riobaldo fica em pé, todo faceiro, mostra a Reinaldo que não é mais “pinto em ovo”. A hesitação agora está do lado de Reinaldo. Na condição declarada de corajoso, Riobaldo não treme mais com o toque da mão de Reinaldo. Assim, uma nova travessia começa, agora pelas guerras na sertania e na complexa amizade, que se confunde com amor: “A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor.” (GSV, p. 150)

Na posição de narrador, Riobaldo perturba-se ao contar ao interlocutor suas súbitas reações físico-emocionais ao Reinaldo: “Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? [...] Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta.” (GSV, p. 133) E a resposta que dá a si mesmo vem cifrada num caso que se deu com ele, em outra ocasião:

Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremecei num relance claro de medo – medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: – “Você é o rei-dos-homens?..” Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo. Desfechei. Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremer da poeira. E mais não digo; chus! Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe.” (GSV, p. 133)

Nessa guerra, sentido-se rei, Riobaldo não se reconhece; tem medo, mas num relance; o medo que sente é de si mesmo e nasce do sentimento de poder, de ser rei dos homens. Já na casa do fazendeiro Amadeu, quando Diadorim é deixado meio de lado, em virtude do interesse de Riobaldo por Otacília, filha do fazendeiro, o protagonista descobre que sua relação com Diadorim se faz também pelo medo. Lembra-se dele que não está no círculo de conversa: “no meio do momento, me virei para onde lá estava Diadorim, e eu urgido

quase aflito” (GSV, p. 181). Introduzido na conversa sobre a flor “liroliro”, Diadorim demonstra ciúme de Otacília e Riobaldo. Nesse momento, surge o primeiro relato de medo, no nível do discurso, que Riobaldo tem de Diadorim, mas lamenta, enquanto narrador, a incapacidade de pressentir a verdadeira relação que se constrói entre ele e o companheiro jagunço: “E Diadorim? Me fez medo. [...] Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento?” (GSV, p. 182) O temor também provoca não só a aproximação, mas também o afastamento entre os dois amigos. A ambigüidade do perfil de Diadorim tem como consequência o medo, mas, nesse momento do itinerário, Riobaldo ainda não é um perito ledor das nuances do medo. Na fazenda do pai de Otacília, a amizade entre Diadorim e Riobaldo sofre pequeno revés.

A essa altura, sob o comando de Hermógenes, Riobaldo e os companheiros partem à captura de Zé Bebelo. Na iminência do confronto com o bando dos bebelos, havia pouca conversa entre os dois amigos; Diadorim sorria-lhe sério, mas Riobaldo, ansioso por causa da possibilidade do confronto com o ex-chefe, sente-se temeroso:

Destaque feito: Zé Bebelo vinha vindo. Vinham por nós. E tivemos notícia: a légua dali, eles estavam chegando, no meio do dia, patrulhão de cavaleiros. [...] De certo modo, eu prezava Zé Bebelo como amigo. Respeitava a finura dele – Zé Bebelo: sempre entendidamente. E *uma coisa me esmoreceu a torto. Medo, não, mas perdi a vontade de ter coragem*. Mudamos de acampo, para perto, para perto. (GSV, p. 189; grifos nossos)

Ao sentir que é tomado pelo medo, Riobaldo cuida de escondê-lo, camuflá-lo. Ao mesmo tempo que nega ter medo, esmorece. O sentimento de haver praticado traição contra Zé Bebelo misturado ao respeito pelo antigo ex-chefe tiram-lhe a vontade de ter coragem. Sentindo medo de Deus, na iminência do confronto, percebe que a reação do bando não é muito diferente da sua:

“Hoje se faz o que não se faz...” – um se exaltava assim, tive medo de castigo de Deus. Quem quisesse rezar, podia, tinha praça; outros, contritos, acompanhavam. Outros ainda comiam, zampano, limpavam a boca com as duas mãos. – “Não é medo não, amigos, é o trivial do corpo!” – explicavam alguns, que ainda careciam

de ir por suas necessidades. Restantes risadas davam. Ao que faltava nem meia-hora para o sol ir entrando. (GSV, p. 190)

Diante da guerra, a incerteza da atuação dos valores ascéticos procurados por Riobaldo provoca-lhe medo. Os rústicos jagunços tornam-se contritos com o objetivo de adquirir coragem para a guerra, o que constitui um paradoxo: rezar a Deus para matar sem culpa alguma. A cena é grotesca: os jagunços comem com as duas mãos, zampando, ou seja, empanturrando-se, sujando-se, ao mesmo tempo em que outros correm para satisfazer as necessidades fisiológicas. Com o medo da guerra, misturam-se a reação do corpo e a contrição, a cena provoca riso de alguns: risos timoratos. Mas, se Deus pode toda a grandeza, tanto que Riobaldo asceta espiritual, e os jagunços contritos recorrem a ele, por que deveriam temer? O medo tem mais poder que Deus? Esse caráter ambíguo dos caminhos para derrotar o medo está presente em todo o romance. Nele, o narrador questiona as soluções místicas (ou não) para o problema do medo dos homens.

Riobaldo não vê escapatória para seu pavor do confronto com Zé Bebelo que se dá à noite. A postura dos colegas só agrava seu temor; pensa num lugar seguro para garantir sucesso na batalha, mas em vão: “mais para baixo, sabíamos de uma estiva, mas lá se temia que tivessem botado sentinelas. Ali era o lugar pior: um estremecimento me desceu, senti o espaço da minha nuca.” (GSV, p. 194) O receio do inevitável confronto transtorna-o, revelando-se o contrário do momento do reencontro com o Menino-Reinaldo.

Essa ambigüidade no comportamento de Riobaldo, oscilando entre o medo e a coragem, tem como motivo a impossibilidade de exercer sua vontade ou sua liberdade. As inquietações pertinentes, que ele expõe na hora do pacto com o diabo, mostram isso e servem de mote ao medo primordial que perpassa todo a obra: “Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que outro queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa? Tudo era para *sobrosso*, para mais *medo*; ah, aí é que bate o ponto.” (GSV, p. 396; grifos nossos) A impossibilidade de se conhecer a causa das ações é motivo para a

manifestação do medo: “Quem diz que na vida tudo se escolhe?” (GSV, p. 205) – pergunta o narrador. Uma das causas que Riobaldo quer conhecer é de seu amor por Diadorim.

Na debandada dos jagunços do confronto com Zé Bebelo, Riobaldo percebe a ausência de Diadorim no Cansação-Velho, onde todos os companheiros deveriam se reencontrar. Sentido medo de ser atacado pelo bando inimigo, não consegue dormir tranqüilo, mas ganha tranqüilidade de espírito ao ouvir as palavras de Jõe Bixiguento que conta o caso de Maria Mutema. Ao fim dessa narrativa, recebe a notícia de que Reinaldo estava ferido; triste, não entende por que tem apreciação especial pelo amigo. Quando este reaparece e pega sua mão, afirma: “E de repente eu estava gostando dele, num descomum” (GSV, p. 226).

2.5 Vida desmedida sustada

Riobaldo sente que vive um mundo de desmedidas. Acredita que ama um homem como ele: “Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora.” (GSV, p. 274) De início, a descoberta do amor ocorre sem assombro, espanto ou temor. “Na hora”, a desmedida não foi percebida, mas, com o tempo, toma consciência de estar envolvido em intrincado e complexo descomedimento:

Olhei bem para ele, de carne e osso [...]. – “Hê, Riobaldo, eh, uê, você carece de alguma coisa?” – ele me perguntou, quem-me-vê, com o certo *espanto*. [...] Daí, voltei, para o rancho, devagar, passos que dava. “Se é o que é” – eu pensei – “eu estou meio *perdido*...” Acertei minha idéia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. (GSV, p. 276; grifos nossos)

Espanto de um lado, perdição de outro. Com a consciência da desmedida, está o sentimento de culpa. Riobaldo pensa em se matar com um tiro no lado da cabeça ou fugir

para conseguir “meia salvação”; decisão irônica, pois isso é igual a “meio perdido”, o que significa perdido completamente. Sob tensão fortíssima, dispara um tiro para o alto, assustando os colegas. O mais interessante disso tudo é que a certeza do amor por Diadorim ocorre em um tempo de paz entre os bandos – uma vez que Zé Bebelo foi julgado, momento em que o medo contracena com a justiça (GSV, p. 263), e expulso para Goiás – e num paraíso, em um *locus-amoenus*, ou seja, em Guararavacã. Ali, diz ele, “meus destinos foram fechados” (GSV, p. 274). Seria uma alusão à queda adâmica? No Éden paradisíaco, entre flores, animais como as ovelhas, rios, ouro e prata, Lúcifer – anjo de luz, regente do coral dos anjos celestiais, transformado em serpente, isto é, em diabo – apresenta-se a Eva que, ludibriada por ele, come o fruto proibido e seduz a Adão comê-lo também¹⁷. No paraíso edênico, a primeira emoção experimentada pelo homem foi o medo. (ROBIN, 2004, p.1)

Nota-se essa alusão imagética e temática, quando Riobaldo, na condição de narrador, reflete sobre o momento em que seu destino amoroso com Diadorim foi definitivamente revelado à sua consciência em Guararavacã:

Hoje, sei. E sei que em cada virada de campo, e debaixo de sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta. Um que é o romãozinho, é um diabo menino, que corre adiante da gente, alumiando com lanterninha, em o meio certo do sono. Dormi, nos ventos. Quando acordei, não cri: tudo o que é bonito é absurdo – Deus estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava. (GSV, p. 273)

Árvore, diabo, Deus, ouro e Diadorim a vigiar o protagonista – cenário que revela conflito cósmico. Tal qual Adão que, ao acordar, conhece Eva, Riobaldo desperta do sono e depara-se com Diadorim: fecham-se os destinos deles. Naquele lugar, o diabo romãozinho movimenta-se dia e noite, portando luz (Lúcifer), alumiando. Deus é estável, nunca se ausenta, mas o herói jagunço percebe que o amor que sente por Reinaldo é proibido.

¹⁷ Na Bíblia, o livro de Gênesis (Cap. 2 e 3) apresenta a descrição do Éden e da queda do homem; a descrição da vida de Lúcifer e sua transformação em anjo das trevas lê-se no livro de Ezequiel (Cap. 28, Ver. 13-17) e de Isaías (Cap. 14, Ver. 12-15).

Mesmo assim, a ambígua relação entre os amigos permanece: “Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço” (GSV, p. 542). No amor que sente por Diadorim, há motivos sobejos para Riobaldo sentir culpa. Não só isso, pois, enquanto narrador, quanto mais conta, mais assume a consciência de que vários nós complicados na vida jagunça devem-se a suas escolhas – fruto de desejos que entende como desmedidos, ou timoratos –, como por exemplo: o aprisionamento de Zé Bebelo resulta, primeiramente, das informações que Riobaldo passa ao bando de Joca Ramiro das condições do bando dos bebelos, depois tem medo de estar ajudando na morte do ex-aluno num repentino tiroteio; o risco de vida do cego Barromeu e do menino Guirigó tem como causa a decisão de Urutú-Branco intimá-los a seguirem-no e a morte de Diadorim é fruto do amor proibido ao qual Riobaldo sucumbe a ponto de firmar juramento de vingança da morte do pai dele/dela e agir, como chefe, para que a vingança se cumpra. Sendo assim, o narrador-protagonista afirma: “Tanto tudo ia sendo sempre por minha culpa!” (GSV, p. 239)

Os encantos e desencantos vividos na paradisíaca Guararavacã, durante dois meses, são suspensos com a notícia da morte de Joca Ramiro, à traição, pelos judas Ricardão e Hermógenes. A notificação chega por um jagunço amigo que fala incontinentemente: “Artes que o Gavião-Cujo ainda contava mais, as miúcias – parecia que tinha medo de esbarrar de contar. Que o Hermógenes e o Ricardão de muito haviam ajustado entre si aquele crime, se sabia.” (GSV, p. 282) O anúncio comove a todos e detona novos sentimentos de medo em Riobaldo: “Arre, eu surpreendi eriço de tremor nos meus braços. Secou todo cuspe dentro do estreito de minha boca. Até atravessado, na barriga, me doeu. Antes mais, o pobre Diadorim.” (GSV, p. 280) A reação do bando não difere muito da de Riobaldo; nos companheiros embaralham-se medo e ódio aos traidores:

– “Arraso, cão! Caracães! O cabrobó de cão! Demônio! Traição! Que me paga!...” – constante não havendo quem não exclamasse. O ódio da gente, ali, em verdade, armava um pojar para estouros. Joca Ramiro podia morrer? Como podiam ter matado? Aquilo era como fosse um touro preto, sozinho surdo nos ermos da

Guararavacã, urrando no meio da tempestade. Assim Joca Ramiro tinha morrido. E a gente *raivava* alto, para *retardar* o *surgir do medo* – e a tristeza em cru – sem se saber por que, mas que era de todos, unidos malaventurados. (GSV, p. 280; grifos nossos)

O medo que afeta Riobaldo nesse instante é avassalador porque lhe chega com uma notícia que mistura morte e traição – fantasma que o ronda há tempo. Teme-se a morte, especialmente, a violenta ou por traição e, quando esse tipo de morte ameaça quem se ama, provoca todo tipo de reação para que seja evitada ou, caso não se consiga isso, vingada. A reação pela qual passa Riobaldo é de quem está perdido, desorientado e derrotado. Precisa de orientador. Diadorim é essa pessoa que, depois dos destinos fechados na Guararavacã, posta-se ao lado de Riobaldo, surpreendendo-o com as palavras “tem tento” ou silente a encará-lo, tornando-se, assim, seu guia, pelos labirintos no interior do sertão, para devorar as carnes dos judas.

Sob o impacto daquela funesta notícia, os jagunços xingam, porque sentem raiva e também medo; considerando o tipo de xingamento, querem afastar o demo e todo aquele que se identifica com seu caráter de traição, no caso, Hermógenes, o príncipe de toda maldade. O demo, na pessoa de Hermógenes, é sinônimo de morte, do fim trágico. Esse tipo de atitude – reagir ao medo da morte – será usado de maneira astuciosa por Riobaldo, quando intenta usurpar o poder e no exercício dele. Comovido, o bando abandona o paraíso e cai no inferno das andanças pelo sertão.

2.6 Itinerário estabelecido: a missão de vingança

O itinerário que se reabre a Riobaldo tem alvo certo: a vingança pela morte de Joca Ramiro, compromisso assumido com Diadorim: “Esse menino, e eu, é que erramos destinados para dar cabo do Filho do Demo, do Pactário!” (GSV, p. 386) Os bandos amigos são novamente arregimentados para a missão extraordinária, mas esta não se cumpre de imediato; o bando é surpreendido pelas tropas de soldados do governo à cata

dos bebelos e dos bandos filiados a Joca Ramiro que capturaram e absolveram Zé Bebelo. Os bandos se desfazem para desviar a atenção dos soldados. Nas idas e vindas, em que vários confrontos retardam o cumprimento da missão, Riobaldo é ferido pela primeira vez, no tiroteio do Ribeirão-do-Galho-da-Vida. Isso motiva o medo de uma deficiência física:

– “Se eu tiver de atirar, então como é que faço? Não posso...” – era outro meu receio. [...] Assim a primeira vez que me sucedia um a-mal, isso me perturbasse. O que me sofria até nas margens do peito, e nos dedos da mão, não me concedendo movimentos. Muito temi por meu corpo. (GSV, p. 304)

Nessas errâncias, em diversos combates, Riobaldo está no bando comandado por Marcelino Pampa. Surpreendentemente, numa época em que não é mais procurado pela polícia nem perseguido pelos ramiros, Zé Bebelo reaparece: “ – ‘Vim cobrar pela vida de meu amigo Joca Ramiro, que a vida em outro tempo me salvou de morte... E liquidar com esses dois bandidos [...]! Filhos da égua...’ – e ele estava com a raiva tanta, que tudo quanto falava ficava sendo verdade” (GSV, p. 86). Exige a chefia que lhe é cedida sem resistência por Marcelino Pampa. Sob seu comando, o bando empreende novas investidas contra Hermógenes e Ricardão, até caírem num cerco do bando dos hermógenes, no casarão da Fazenda dos Tucanos. Riobaldo-narrador faz desse incidente na casa uma espécie de laboratório do medo.

A principal análise recai sobre os temores de Zé Bebelo: “Só duma coisa eu forte sabia... Só que eu ia vigiar sempre Zé Bebelo.” (GSV, p. 328) O protagonista quer saber em que medida o chefe teme. Uma leitura possível dessa vigilância sobre o chefe, numa visão linear, refere-se à desconfiança do protagonista quanto a um possível conluio articulado por Zé Bebelo com forças do governo, para danar os jagunços e alcançar os objetivos políticos da campanha pessoal a deputado. Mas, olhando-se mais de perto todos os movimentos dentro da casa e as ações do chefe e do protagonista no calor da guerra e depois da fuga desabalada do bando, percebe-se que há duas lutas pelo poder: uma que

vem de fora, patrocinada pelo bando inimigo e outra interna protagonizada por Zé Bebelo e Riobaldo.

A guerra externa traz ao bando interno o medo da morte, especialmente, quando, dentro da casa, os jagunços são obrigados a empilhar os corpos dos companheiros e conviver com o fedor deles e a opressão dos relinchos horrorosos dos cavalos, sendo mortos a tiros. No interior do casarão, trava-se uma luta de outra ordem que revela os reais limites do poder e as verdadeiras intenções de Riobaldo: ser o líder definitivamente. Nessa passagem, o romance mostra a produção do medo inventado. Nesse momento, apenas alude-se à existência desse fato a ser demonstrado no capítulo seguinte.

A luta interna é fundamental para se entender a relação do medo com o exercício do poder; a situação dentro da casa agrava-se deveras quando Riobaldo acusa Zé Bebelo de ser pago pelo governo. A suspeita de que o chefe entregaria todos os jagunços aos soldados para se promover não se confirma. Aparentemente, o suposto conluio não existe, pelo menos nos moldes pensados por Riobaldo, tanto que a traição não é comprovada, como mostra um diálogo entre eles após a guerra. Assim que o bando consegue livrar-se da casa, Zé Bebelo prova ao secretário que sua desconfiança não tem fundamento: “ – Riobaldo, escuta, botei fora minha ocasião última de engordar com o Governo e ganhar galardão na política... Era verdade, e eu limpei o haver: ele estava pegando na mão do meu caráter.” (GSV, p. 350)

Nos dias do cerco, Riobaldo analisa não só Zé Bebelo, mas também as diversas reações de medo dos companheiros: “cada um gritava para os outros valentia de exclamação, para que o medo não houvesse.” (GSV, p. 325) Mais do que a aprendizagem da coragem, ali há o exercício da manipulação do medo, cujo alvo principal é o poder: “Zé Bebelo carecia de rédeas de um outro diverso poder e forte sentir, que tomasse conta [...]. Assim eu estava sendo. Eu sabia.” (GSV, p. 336) A partir desse episódio na Fazenda dos Tucanos, Riobaldo transforma-se em exímio observador do medo alheio.

Nas andanças que se seguem sob a chefia do candidato a deputado, o bando erra o caminho e vai defrontar-se com os catrumanos, que provocam terror e repugnância. Nesse momento, Riobaldo percebe quão inábil é Zé Bebelo para chefiar, pois não sabe ler as ameaças de um povo desqualificado e à margem da “ordem e progresso” – lema de sua campanha. Riobaldo aplica-se à leitura do comportamento daquelas pessoas estranhas e desfiguradas, para descobrir a medida de seus temores e o potencial deles à temeridade. Como hábil ledor do medo, o protagonista tem olhos para essa leitura que, na condição de narrador, fornece ao interlocutor: “De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo!” (GSV, p. 367)

O bando segue viagem, atravessa o Sucruíú, arrancha-se numa localidade vizinha chamada Valado. Exaustos, os jagunços começam a sofrer muito e Riobaldo confirma o medo a respeito do chefe apreendido na Fazenda dos Tucanos: “Zé Bebelo pegou a principiar medo!” (GSV, p. 377) A tropa avança e chega à tapera da Coruja. Doença e desânimo forçam a suspensão da caminhada; Riobaldo teme a falência pessoal e do grupo, e suspeita de novo conluio, agora de Zé Bebelo com Seô Habão para transformar os jagunços em assalariados¹⁸. Riobaldo decide superar o medo que medra ali e ter forças para vencer Hermógenes: resolve encarar o demônio num pacto. O mote que o acompanha antes e durante o pacto é “Eu não ia temer” (GSV, p. 395). No momento crucial, lança mão de uma estratégia, analisada adiante, de produção de medo para neutralizar o medo e gerar espanto: “tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras.” (GSV, p. 395)

Após a tentativa de realizar o pacto – que fica sem saber se houve ou não – e reintegrado ao bando no dia seguinte, Riobaldo toma a chefia de Zé Bebelo e, sagazmente, confirma que o poder caiu em suas mãos: “Amém. Tudo me dado.” (GSV, p. 412) Quem

¹⁸ Para Willi Bolle (2004, p. 150), o que motiva o pacto com o demônio é essa questão: “O protagonista tem clara consciência de que se encontra entre um senhor e seus escravos – e que chegou o momento de optar. É nessas circunstâncias que ele recorre ao meio do pacto com o Diabo. Em que consiste a significação desse episódio senão em superar através de um ‘meio mágico’ a diferença de classes que separa um peão de um fazendeiro, de um ‘homem muito provisório’ de um ‘sujeito da terra definitivo’?” Mas o pacto pode ser visto também como uma forma de resistir, não à situação de classe, mas à ruína pessoal, tanto que Riobaldo não avisa ninguém que fará o pacto e, depois, não anuncia que o fez.

doou o poder ao herói? A palavra “amém” é irônica, pois a conquista do poder não foi o resultado de uma ação democrática como resposta à solicitação do grupo. Essa ação já vinha sendo gestada, há muito, pelo protagonista. O “amém” – termo ligado a atividades litúrgicas –, associado ao exercício do poder remete à fundação do poder entre os homens; significa que ele caiu dos deuses diretamente àqueles que começaram a exercê-lo como modelo divino, por isso deve ser aceito reverentemente. O poder pleno – profano, intrinsecamente ligado ao religioso – do modo colocado por Espinosa (1979, p. 121), constitui importante forma de produção de medo entre os homens.

Com o “amém”, finda-se a primeira etapa do itinerário timorato do narrador-protagonista.

2.7 Poder, medo e fé

O caráter do ato instaurador do poder divino-secular inicia sua representação no romance de Guimarães Rosa pela subida de Riobaldo ao Itambé, para que os subalternos vejam maravilhas nele. Assim, mais do que amado e benquisto, ele é venerado pelos jagunços. É uma teatralização do poder divino-humano, pois, no fundo, há um pacto com o demônio, que não está nas alturas do Itambé, mas no abismo, no “Fosso” (GALACHE, 1995, p. 454). Projetado dentro de uma vocação divina, Riobaldo alegra-se com o poder – “o brinquedo do mundo.” (GSV, p. 414)

Avante, o bando retoma a missão, agora com uma chefia divino-humana, diferente, pois, das anteriores providas apenas do poder de feição terrena, o que explica a derrocada delas. O temor, que Riobaldo conhece em várias nuances, é sua estratégia de liderança. A primeira pessoa que ele faz temer é seô Habão – cuja autoridade tem apenas o aspecto político, ou seja, secular – ao reencontrá-lo, no início da segunda etapa do itinerário timorato:

E veio perante minha presença o seô Habão, mais antecipado que todos; macio, atarefadinho, ele já me sussurrava. Homem, esse! Ele queria me oferecer dinheiro,

com seus meios queria me facilitar. Ah, não! de mim ele é que tinha de receber, tinha de tomar. Agarrei o cordão de meu pescoço, rebentei, com todas aquelas verônicas. As medalhas, umas delas que eu tinha de em desde menino. Fiz gesto: entreguei, na mão dele. O senhor havia de gostar de ver o ar daquele seô *Habão, forçado de aceitar pagamento* do que nem eram correntias *moedas de tesouro do rei, mas costumeiras prendas de louvor aos santos*. Ele estava em todos *tremores* – conforme esses homens que não têm vergonha de mostrar *medo*, em desde que possam pedir à gente perdão com muita seriedade. Digo ao senhor: ele beijou minha mão! Ele devia de estar imaginando que eu tinha perdido o siso. Assim mesmo, me agradeceu bem, e guardou com muito apreço as medalhas na algibeira; até porque, não podia obrar de outra forma. Matar aquele homem, não adiantava. Para o *começo de concerto deste mundo*, que é que adiantava? *Só se a gente tomasse tudo o que era dele*, e fosse largar o cujo bem longe de lá, em estranhas terras, adonde ele fosse preta-e-brancamente desconhecido de todos: então, ele havia de ter de pedir esmolas... Isso, naquela hora, pensei. Ah, não. E nem não adiantava: mendigo mesmo, duro tristonho, ele havia ainda de obedecer de só ajuntar, ajuntar, até à data de morrer, de migas a migalhas... (GSV, p. 415; grifos nossos)

Esse episódio abre-se com uma prática comum no sertão: o pacto entre fazendeiros e chefes jagunços. Mas Riobaldo rejeita essa aliança, para garantir sua soberania, afinal, uma nova ordem inicia-se. Nela, o protagonista quer ter a soberania conquistada, como se observa, pela imposição do medo. Ele força seô Habão a aceitar pagamento, pois, conforme se viu em Aristóteles (1964, p. 116), àquele a quem não se deve favores não se teme. Assim, Riobaldo implanta sua estratégia do medo no exercício do poder, para começar a pôr em ordem o mundo.

O modelo de poder calcado na expressão divino-humana está espalhado nos signos que Riobaldo exhibe ao público. O cordão que ele arranca do pescoço tem os seguintes elementos em sua constituição: verônicas e prendas de louvor aos santos, o que remete a personalidade do chefe ao sagrado. O fazendeiro Habão interpreta muito bem a intenção de Riobaldo de surrupiar suas fazendas, como está revelado em “a gente tomasse tudo o que era dele, e fosse largar o cujo bem longe de lá”. O que resta ao homem fazer diante de um poder instituído pelo divino-humano? A reverência – é o que faz seô Habão: “Digo ao senhor: ele beijou minha mão!” Fazer o homem carente de bens materiais (“mendigo mesmo, duro tristonho”) para torná-lo dependente da ajuda superior constitui uma das marcas desse poder em sua fundação primeva; a lógica da dependência é o domínio, ou seja, forçar a obediência (“ele havia ainda de obedecer”).

O ato de presentear seô Habão é realizado à vista de todos os jagunços. Isso é fundamental para que o público quede-se e preste-lhe reverência, ainda que, no fundo, o aspecto religioso genuíno não seja de real interesse no centro do poder:

As verônicas e os breves ele vendesse ou avarasse para os infernos. Comigo só o escapulário ainda ficou. Aquele escapulário, dito, que conservava pétalas de flor, em pedaço de toalha de altar recosturadas, e que consagrava um pedido de bênção à minha Nossa Senhora da Abadia. Que, mesmo, mais tarde, tornei a pendurar, num fio oleado e retrançado. Esse eu fora não botava, ah, agora podia desdeixar não; inda que ele me reprovasse, em hora e hora, tantos meus malfeitos, indas que assim requeimasse a pele de minhas carnes, que debaixo dele meu peito todo torcesse que nem pedaço quebrado de má cobra. (GSV, p. 415)

O escapulário continua na nova ordem do poder, porque ainda permaneciam no protagonista as crenças e porque o poder precisa revestir-se da religião para o jogo de cena entre o individual e o público, conforme se mostrou no primeiro capítulo. Riobaldo sabe que seu estilo de vida é reprovado pela virtude religiosa do escapulário, mas tem consciência da necessidade de trazê-lo consigo, de tê-lo à vista, talvez porque intui a importância do signo divino perante os companheiros jagunços, mas não se esquece de que, particularmente, o escapulário torna-se a constante reprovação de seus atos “imorais”.

Capitaneando no novo estilo, o protagonista adquire força; intima os homens do Sucruíú que, por medo, seguem o chefe: “Os que fingiam não me temer, achavam mais favorável querer ter vindo por próprio conselho” (GSV, p. 418). Assim, quando o protagonista afirma não ter medo, refere-se sempre ao medo inventado pelo poder que ele agora assume: “Algum medo não palpitava fino por detrás de meus olhos” (GSV, p. 422). Essa afirmação é feita somente após ele assumir o poder.

Avançados os dias no comando, Riobaldo hospeda-se na casa de Seo Ornelas, de onde se retira só quando consegue minar a coragem do chefe de família: “[Seu Ornelas] de susto, recuante, o leve medo de tremor. Isso foi o que me satisfez.” (GSV, p. 430) A confirmação do poder realiza-se fazendo os possíveis opositores tremer. Em retirada daquela fazenda, Riobaldo toma duas reses de um bando que passa e fica feliz, esclarecendo: os vaqueiros

responsáveis escondem “o medo que de mim deviam de ter.” (GSV, p. 439)

Assim, pelo caráter divino-humano de sua chefia que produz medo, a travessia do Liso transcorre com pleno êxito.

Os principais fatos públicos, com aura divinal, que deram força à ordem da travessia foram, além subida ao Itambé, o parto milagroso numa choupana, o milagre da paralisação da chuva na casa de Zabudo e o comando no confronto contra os hermógenes no Tamanduá-tão. Cada um desses milagres que Riobaldo assume como realizados por ele e a relação deles com a teatralização do poder são analisados em outro capítulo. Esses “milagres” são responsáveis pelo sucesso da travessia, pois convicta da realização deles por Urutú-Branco, a tropa empreende o trajeto da passagem do Liso.

Depois do encontro com o lazarento, da deserção dos urucuianos e da travessia – passagens em que o medo não arreda – chega o momento do confronto no Paredão: ninho do medo “tão terrível?”, que provoca a fuga dos habitantes do lugar.

Não é inusitado esse fato que aconteceu no Paredão. Há relato histórico de comunidades inteiras sendo afligidas pelo temor sem causa aparente, como o que ocorreu em Cartago:

Os gregos admitem um [...] tipo de medo, que não provém de um erro de nosso raciocínio, mas ocorre sem causa aparente e por vontade dos deuses. E povos inteiros e exércitos inteiros o experimentam. Dessa ordem foi o que provocou em Cartago tão prodigiosa desolação. Só se ouviam gritos de pavor; os habitantes precipitavam fora de suas casas, como a um sinal de alarma e se atacavam mutuamente, e se feriam, e se matavam como se inimigos houvessem entrado na cidade. E a isso, que só findou quando, mediante preces e sacrifícios, conseguiram acalmar a cólera dos deuses, chamam os gregos de “terror pânico”. (MONTAIGNE, 1980, p. 42)

Trata-se de medo que não provém da ignorância humana. O Paredão e Cartago revelam a força do medo “terror pânico”, explicado assim por Hobbes (*Leviatã-I*, Cap. 6; grifos do autor):

O *medo* sem se saber porque, ou de que, chama-se *terror pânico* [...]. Na verdade, existe sempre em quem primeiro sente esse medo uma certa compreensão da causa, embora os restantes fujam devido ao exemplo, cada um supondo que seu

companheiro sabe por quê. Portanto esta paixão só ocorre numa turba ou multidão de pessoas.

No momento da luta no Paredão, o medo manifesta-se com intensidade a tal ponto que Riobaldo desfalece, ainda que negando continuamente ter medo: “Desconheci temor nenhum.” (GSV, p. 546); “Medo não me conheceu” (GSV, p. 547); “E medo não tive” (p. 550); “Ter medo nenhum. Não tive!” (GSV, p. 556) e “o ato do medo não tive” (p. 556). Em contrapartida, as pernas tremem, a cabeça dói, bate o queixo, o braço enrijece, baba muito, a língua fica seca e, finalmente, desmaia quando Diadorim duela com Hermógenes.

Tempos depois, quando a era da jagunçagem já se extinguiu, Riobaldo recebe o doutor a quem conta sua história. Presentemente, quando a história coincide com a narração, o narrador-protagonista é um homem timorato; os dois tipos de medo assolam-no. O medo inventado é denunciado pela geografia das casas da fazenda onde mora, que fica no centro e, “ao redor meu”, as residências que aluga aos ex-jagunços. Assim, para esse primeiro tipo, a fazenda não é apenas um lugar de medo; ela proporciona também paz e esperança pela segurança que tem.

Quanto ao medo primordial, Riobaldo cerca-se de outras muralhas, isto é, de elementos religiosos: as rezas de Otacília, a reza contratada, a reza a contratar, os ensinamentos de Quelemém, os livros de moral e de missionários e, por fim, os cultos protestantes. Nesse sentido, ele vive em esperança.

Questões relativas ao medo, anunciadas neste itinerário, são examinadas a seguir. Começamos a análise, no capítulo seguinte, destacando o papel do medo na busca do herói pelos atributos dos *arcana Naturae e arcana Dei* – imagem do poder uno que visa neutralizar os temores dos espíritos invisíveis e dos homens.

3. Medo e ascensão ao poder

3.1 Medo e poder

Neste capítulo, pretendemos mostrar que o romance *Grande sertão: veredas* simula uma representação do medo nos fundamentos do poder entre os homens, observando como a narrativa constrói a relação do medo com a representação do ato instaurador primitivo do poder e as razões dos anseios de um poder sustentado pelos *arcana Naturae e arcana Dei*.

Se, de fato, a realidade desse anseio, bem como os fundamentos do poder que responde a tal desejo humano estão representados, *Grande sertão: veredas* traz também questões que extrapolam as fronteiras da região e do período histórico compreendido no romance como a dramatização da passagem do “estado natural” para a lei civil ou para o “homem artificial”¹⁹. Com efeito, a religião praticada pelo herói – que chega à velhice como latifundiário devoto no interior do país – não é apenas resposta teológica ao desejo de santidade do homem, mas demonstração da aspiração humana de neutralizar o medo através da instituição do poder glorioso. Da mesma forma, os questionamentos de Riobaldo, relativamente ao saber racional ou absoluto, não são retrato de uma irracionalidade pura e simples, mas a representação da angústia – medo primordial –, com a qual cada indivíduo tem de se haver, e do segundo pólo (o secular) do poder que busca assegurar “a harmonia e o equilíbrio entre indivíduo e cidade” (OLIVEIRA, 1997, p. 483). De certo modo, a obra mostra mimeticamente a salvação do homem de seus pavores, dentro do equilíbrio de forças entre o transcendente e o terreno.

¹⁹ “Homem artificial” é um conceito hobbesiano de Estado, originado por meio do pacto para a conservação do homem (*Leviatã-II*, Cap. XIX)

O medo como elemento operador do estabelecimento e do jogo do poder, em *Grande sertão: veredas*, está bem representado no cerco da Fazenda dos Tucanos. Riobaldo faz as vezes do líder revestido do desejo humano do poder uno. A emergência do líder, com tal característica, é apresentada de forma misturada no romance, mas com clareza suficiente para, no meio de seus símbolos e da ambigüidade, serem percebidos os signos que reproduzem a imagem desse líder.

Na narração do cerco em que cai o bando de Zé Bebelo, de quem Riobaldo é jagunço subalterno, o protagonista e o narrador fazem uma demonstração do medo humano, relativamente ao exercício do poder. Como aponta Willi Bolle (2004, p. 219), “O romance [*Grande sertão: veredas*] torna-se uma espécie de laboratório em que se estuda a dialética do medo e da coragem.” Percebe-se que, intensificando-se o cheiro de morte – tanto dentro da casa da fazenda dos Tucanos quanto na tapera do retiro denominado Coruja, Riobaldo tira proveito do medo primordial que paira sobre a tropa e desenvolve a habilidade de impor medo: esse é o ponto-chave no laboratório da invenção do medo. A palavra “laboratório” sugere outras de mesmo campo semântico: análise, pesquisa e pesquisador. O protagonista empreende uma pesquisa do medo.

Depois do cerco, graças à boa leitura que Riobaldo faz do medo, instituem-se os *arcana Dei* – mistérios de Deus. O processo de o poder revestir-se do sobrenatural é representado em quatro episódios: a subida ao Itambé, a suspensão da chuva na casa de Zabudo, o parto da criança que recebe o nome de Riobaldo e a vitória no Tamanduá-tão. Assim, o protagonista transita no campo em que se atualizam a fundação e a perenidade dos *arcana: arcana Naturae* e *arcana Dei*, poder divino-humano.

No papel de ledor do medo humano, Riobaldo inicia sua análise a partir de uma suspeita de conluio contra os bandos jagunços – originada dos bilhetes que Zé Bebelo o manda redigir, ao comandante das forças militares, ao juiz e ao presidente da câmara de Vila Risonha, solicitando reforço de soldados. Isso constitui o primeiro medo de Riobaldo

naquele cerco: “Idéia, essa. Arre de espanto [...]. Aí, careci de querer a calma.” (GSV, p. 312) A calma é condição para todo tipo de pesquisa. Ao chefe, Riobaldo faz perguntas que insinuam a desconfiança, extraíndo a manifestação de algum medo nele: “Ato visível, que ele esteve pego, no usual de seu modo, assim, de se espantar no ar.” (GSV, p. 514) Refeito do espanto, diz a Riobaldo que já está tudo planejado: quando os soldados atacarem o bando externo, o interno foge da casa, pelo quintal. Mesmo diante de tal lógica redentora, Riobaldo acusa-o de beber na mão do governo. A acusação impaciente Zé Bebelo.

Com as ameaças mútuas de traição e morte, Riobaldo revela a si o objetivo das provocações a Zé Bebelo: “E eu ri, ah, riso de escárnio, direitinho; ri, *para me constar*, assim, que de homem ou de chefe nenhum eu não tinha medo. E ele [Zé Bebelo] se sustou, fez espantos.” (GSV, p. 316; grifos nossos) Com efeito, dentre várias possibilidades, Riobaldo consegue diminuir o medo em si, ao descobrir a intensidade do medo de Zé Bebelo. Como este “se sustou” e teve “espantos”, há espaço para Riobaldo intensificar o exame de cada manifestação de medo, para compreender o todo do chefe, suas inquietações, tendo em vista conhecer a natureza e as proporções de seus temores.

Elogiado por Zé Bebelo pelas qualidades de atirador, o protagonista interroga-se a respeito dessa atitude: “Seria só [...] por me temer em consciências?” (GSV, p. 319) Assim, ele lê, nos elogios subseqüentes feitos por Zé Bebelo, uma variante de seu objeto de busca: “A gente sabe mais, de um homem, é o que ele esconde.” (GSV, p. 319) Começa a entender que Zé Bebelo esconde o medo. O exame é interrompido pelos pavorosos e medonhos relinchos dos cavalos que são alvejados pelo bando dos hermógenes.

Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva – rinchado; e o relincho de medo – curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprado das ventas todas abertas.

[...]

Onde se via, os animais iam amontoando, mal morridos, os nossos cavalos! Agora começávamos a *tremar*. Onde olhar e ouvir a coisa inventada mais triste, e *terrível* – por no escasso do tempo não caber.

[...]

Aturado o que se pegou a ouvir, eram aqueles *assombrados* rinchos, de corposo sofrimento, aquele rinchado *medonho* dos cavalos em meia-morte, que era a espada de aflição: e carecia de alguém ir, para, com pontaria caridosa, em um e um, com a dramada deles acabar, apagar o centro daquela dor. (GSV, p. 321; grifos nossos)

Passado esse medo pelo sofrimento dos cavalos, no dia seguinte, Riobaldo desconfia que está sendo vigiado de perto pelo urucuiano Salústio, a mando de Zé Bebelo. Sobre esse novo fato, ele conclui: “Agora, Zé Bebelo temia que eu candongasse. Aí mandou o urucuiano fazer a minha sombra. Mas Zé Bebelo carecia de mim, enquanto o cerco de combate desse de durar.” (GSV, p. 327) Tudo indica que Zé Bebelo também examina Riobaldo, ainda que com propósitos diferentes dos do protagonista. Sabedor de que o chefe o teme, Riobaldo elabora o seguinte raciocínio:

Zé Bebelo era a perdição, mas também só ele podia ser a salvação nossa. Então, com ele eu ia falar, o quieto desafio. Adiantava? Aí não adiantasse. Mas, então, eu carecia de armar um poder, carecia de subir para cima daquele homem. Eu tinha de encher de medo as algibeiras de Zé Bebelo. Só isso era o que valia. (GSV, p. 329)

Entre dialogar com o chefe e amedrontá-lo, a fim de conseguir dele o que quisesse naquele cerco, Riobaldo prefere a segunda opção. Essa decisão não lhe vem à mente, senão depois de examinar o grau de medo do chefe.

As afirmações de Riobaldo, nesses dias do cerco, de que não tem medo, devem ser entendidas dentro de suas intenções de impedir Zé Bebelo de descobrir que ele também teme e, em especial, para conseguir coragem, na verdade, mecanismos para eliminar o chefe. Nesse sentido, entende-se o motivo pelo qual Riobaldo, ao ser flagrado temendo, refaz-se imediatamente. Pode-se perceber tais intenções, numa daquelas noites do cerco, quando Zé Bebelo decide farejar o inimigo, os *hermógenes*:

– “É. Eu vou, com o senhor, e o urucuiano Salústio vem comigo. Vou com o senhor, e esse urucuiano Salústio vem comigo, mas é na hora da situação... Aí, na hora horinha, estou junto perto, para ver. A para ver como é, que será vai ser... O que será vai ser ou vai não ser...” – alastrei, no mau falar, no gaguejável. Senhor sabe por quê? Só porque ele me mirou, ainda mais mor, arreptinamente, e eu a *meio me estarreci* – apeado, goro. Apatetado?

Nem não sei. Tive *medo não*. [...]. Todo *fiquei outra vez normal demais* [...]. Tive medo não. Tive moleza, melindre. Agüentei não falar adiante.

Zé Bebelo luziu, ele foi de rajada:

– “Ao silêncio, Riobaldo Tatarana! Eh, eu sou o Chefe!?!...”

Saiba o senhor – lá como se diz – no *vertiginosamente*: avistei meus perigos. Avistei, como *os olhos fechei*, desvislumbrado. Aí como *as pernas quieriam estremecer* para amolecer. Aí eu não me formava pessoa para enfrentar a chefia de Zé Bebelo? (GSV, p. 330; grifos nossos)

Essa passagem é reveladora da tensão entre o chefe e Riobaldo; o problema está no direito do poder de mando e o medo é a carta da jogada, quem souber manipular a carta ganha o jogo. As negativas de Riobaldo sobre o medo, não combinam com suas reações: “meio me estarreci – apeado, goro. Apatetado? Nem não sei. Tive medo não” e “Tive medo não. Tive moleza.” (GSV, p. 330) Mas, como já havia concluído que o melhor meio de eliminar Zé Bebelo não era pela negociação política, mas pelo temor, agüenta ficar silente e não retrucar a ele, por algum instante. Nesse momento, o protagonista ainda não consegue esconder seus temores e Zé Bebelo ainda se impõe; no entanto, Riobaldo já conseguiu detectar o medo do chefe. Nem todos os lances do jogo estão claros, por isso o personagem faz uma jogada arriscada, confirmando ironicamente que Zé Bebelo é o chefe:

– “Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... Não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada...”

Ao dito, falei; por quê? Mas Zé Bebelo me ouviu, inteiramente. As surpresas. Ele expôs uma *desconfiança perturbada*. Esticou o beijo. Bateu três vezes com a cabeça. *Ele não tinha medo? Tinha as inquietações*. Sei disso, soube, logo. Assim *eu tinha acertado*. Zé Bebelo então se riu, modo generoso. Adiantava? Ainda falou: – “Ah, qual, Tatarana. Tu vale o melhor. Tu é meu homem!...” – para alargamentos. Murmurei o sosso de coisa, o que nem era palavras. – “A bem, vamos animar esses rapazes...” – amém, ele disse, *espetaculava*. Daí despartamos, eu para a cozinha, ele para a varanda. *O que eu tinha feito?* Não por saber – mas *somente pelo querer* – eu *tinha marcado*. Agora, ele ia pensar em mim, mas meditado muito. *Achei*. [...]. A certa graça, a situação dele, aparvada. *Eu estava com o bom jogo*. (GSV, p. 331; grifos nossos)

Nessa cena, fica claro o jogo: o uso do medo como arma do poder. A cada investida que faz, Riobaldo observa as reações do chefe sob a perspectiva do medo.

Diante de sua fala irônica, Zé Bebelo perturba-se. O elogio que se segue já não alcança mais resposta aos intentos do chefe: esconder seu temor. Riobaldo lê as palavras elogiosas como farsa, meio para encobrir o temor; além disso, acaba entendendo as ordens de Zé Bebelo ao bando, depois da desconfiança perturbadora, apenas como espetáculo (“Espetaculava”), ou seja, sua natureza não é de um homem de coragem, nesse instante, mas de representação do destemor; a coragem também parece ser inventada. Daí a conclusão eufórica de Riobaldo: “eu tinha marcado”; o verbo “achar”, declinado em “achei”, soa como a famosa interjeição filosófica “eureka!” O exame empreendido por Riobaldo é intencional: realizado “pelo querer”. Com efeito, ele alcança o objetivo – vencer a jogada, enchendo de medo as algibeiras de Zé Bebelo; está com o jogo na mão.

Sendo assim, a suspeita de traição que Riobaldo apresenta constitui também uma estratégia para o protagonista examinar a medida do medo do chefe. As intenções de Zé Bebelo não estão claras; na verdade, não se tem certeza de que Zé Bebelo intenta trair alguém. Mas dentro do estilo pragmático de comandar, sendo político, não age filosoficamente, mas dentro da praticidade imediata. Quando decide que os bilhetes sejam assinados com *José Rebelo Adro Antunes, cidadão e candidato*, Riobaldo considera isso a deixa para flagrar o chefe em traição, e interpela-o: “Por que é que o senhor não se assina, ao pé: *Zé Bebelo Vaz Ramiro...* como o senhor outrora mesmo declarou?” (GSV, p. 313) A resposta política é: “– Ah, hã-an... Também pensei. Tanto que pensei; mas, não se pode... Muito alta e sincera é a devoção, mas o exato das praxes impõe é outras coisas: impõe é o duro legal...” (GSV, p. 313).

De fato, parece que conluio não há e aquilo que Riobaldo pensa fazer (“ele fizesse *feição de trair*, eu abocava nele o rifle, efetuava. Matava, só uma vez.” GSV, p. 316; grifos nossos) não é executado. Além disso, depois da fuga, as suspeitas abrandam-se:

Livrados! No escuso, o tudo ajudando, fizemos passagem, avante mais. [...]. E Zé Bebelo, segredando comigo, espiou para trás, observou assim, pegando na minha mão: – “Riobaldo, escuta, botei fora minha ocasião última de

engordar com o Governo e ganhar galardão na política...” Era verdade, e eu limpei o haver: ele estava pegando na mão do meu caráter. (GSV, p. 349)

Não se sabe se foi o conluio ou um acordo legal que Zé Bebelo jogou fora. A afirmativa “era verdade” pode ser tanto do protagonista desfazendo o mal entendido, quanto do narrador, ponderando a respeito das praxes bebelianas. Por outro lado, Riobaldo conhece os interesses políticos de Zé Bebelo e sabe também observar sinais de traição, pois ele já fora acusado disso por Titão Passos. Passadas as suspeitas de traição, o protagonista retoma o objetivo principal de sua pesquisa: descobrir o grau de intensidade de medo de Zé Bebelo, com o objetivo de elaborar estratégias a fim de lhe tirar o poder.

Depois dessa luta psicológica entre Zé Bebelo e Riobaldo, verbalmente explicitada, e entendido o medo dentro do jogo do poder, em que o protagonista nega possuir medo, pode-se vê-lo timorato como sempre. Num dia do cerco, sob tiroteio intenso e com a chegada dos soldados, Riobaldo confessa seu medo:

Com a chegada da soldadesca [...], uns gritaram feito araras machas. Gente! Feito meninos. Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro. *Tudo receei*. Eles não pensavam. Zé Bebelo, esse raciocinava o tempo inteiro, mas na regra do prático. E eu? Vi a morte com muitas caras. Sozinho estive – o senhor saiba. (GSV, p. 338; grifos nossos)

Riobaldo vê-se sozinho, porque o medo da morte é sempre pessoal, mesmo que se esteja em grupo. Sendo assim, o enunciado “tudo receei” refere-se às ameaças à vida do protagonista; é o medo primordial que ele revela ter no momento.

Nesses dias (5, 4 ou 3, conforme varia a memória do narrador), sob fogo cruzado, Riobaldo analisa não só Zé Bebelo, mas também as diversas reações de medo dos jagunços e vê que a maneira de eles reagirem ao temor não muda, desde o tempo em que os conheceu: “cada um gritava para os outros valentia de exclamação, para que o medo não houvesse.” (GSV, p. 325) Essa forma de exorcizar o medo já é conhecida do

protagonista, como se percebe em Guararavacã, com a notícia do assassinato de Joca Ramiro.

Na fazenda dos Tucanos, há aprendizagem da manipulação do medo, cujo alvo principal é o comando da tropa: “Zé Bebelo carecia de rédeas de um outro diverso poder e forte sentir, que tomasse conta [...]. Assim eu estava sendo. Eu sabia.” (GSV, p. 336) A clareza dessa afirmativa mostra que o casarão da fazenda é o laboratório onde Riobaldo perscruta dados diversos sobre a manifestação do medo, objetivando a tomada do cetro bebeliano; ele está consciente de toda a jogada que fizera com Zé Bebelo durante o cerco.

À luz do que o texto mostra sobre a importância dessa luta interna, conclui-se que o episódio da Fazenda dos Tucanos é o ponto-chave para se verificar o medo como jogo do poder. Entre essa fazenda e o Currais-do-Padre, Riobaldo confirma isso: “Mas muita era minha decisão, que eu já tinha aperfeiçoado lá na Fazenda dos Tucanos, e que só vinha esperando para executar com mais regimento de ordem, quando se tivesse chegado no Currais-do-Padre” (GSV, p. 353).

O que Riobaldo coloca para si como problema são as alianças políticas a serem tomadas na condição de comandante. No caso de Zé Bebelo, o que fazer com ele, se é muito bom nas praxes e no raciocínio?

A jus – pensei – Zé Bebelo, somente, era que podia ser o meu segundo. Estúrdio, isso, nem eu não sabendo bem por que, mas era preciso. Era; eu o motivo não sabendo. Se fiz de saber, foi pior. O que é que uma pessoa é, assim por detrás dos buracos dos ouvidos e dos olhos? Mas as pernas não estavam. Ah, fiquei de *angústias*. O *medo* resiste por si, em muitas formas. Só o que restava para mim, para me espiritar – era eu ser tudo o que fosse para eu ser, no tempo daquela hora. (GSV, p. 337; grifos nossos)

Riobaldo pensa em inverter os papéis ao tomar o comando de Zé Bebelo: transformá-lo em seu secretário. Mas a essa idéia, a angústia reaparece assolando o protagonista; a coragem que o centro do poder irradia reflete o desejo, do herói, de aplacar o medo primordial; o poder, ao mesmo tempo em que é glória, também é angústia e ilude

o herói aparecendo-lhe como a presentificação de algo fora de seu alcance: a imortalidade. Este tipo de temor (anagrama de morte)²⁰ resiste por si de muitas formas.

Finalmente, após acordo de paz proposto pelos hermógenes, a guerra da fazenda dos Tucanos acaba e o bando foge pelos fundos do casarão. Zé Bebelo comanda a turma até chegarem à fazenda do Currais-do-Padre, onde se reabastecem, adquirem novos cavalos e saem ao encalço de Hermógenes. Mas Zé Bebelo perde-se no roteiro, conduzindo o bando a lugares cada vez mais desconhecidos, onde “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.” (GSV, p. 361) Veja-se que o medo nesses lugares longínquos assume a forma de perturbação e de sombra, ou seja, não há, necessariamente, visibilidade dos objetos reais do medo, mas a manifestação de suas propriedades secretas, como a força da perturbação dele, e impalpáveis, como as sombras sobre os ânimos do protagonista.

Nesses fundos, no entanto, na quebra do morro, a forma observável do medo no tempo e no espaço surge, agindo profundamente sobre o protagonista, hábil ledor das formas timoratas – habilidade que falta a Zé Bebelo. O bando encontra os catrumanos: homens miseráveis, molambentos, orelhudos, retintos, de fala estranha, portando armas antiqüíssimas, mas sem aparentar medo do rifle de Riobaldo, que foi o primeiro a entrar em contato com eles. Farejador do medo, Tatarana analisa aqueles catrumanos:

O jeito de estremeecer, deles, às vezes, era todo, era de banda; mas aquilo sendo da natureza constante do corpo, e não temor – pois, quando pegavam receio, iam ficando era mais escuros, e respiravam com ronco rumor, quietos ali. Que aqueles homens, eu pensei: que nem mansas feras; isto é, que no comum tinham medo pessoal de tudo neste mundo. (GSV, p. 365)

²⁰ Há um anagrama apresentado por Kathrin Rosenfiel (1993, p. 21; grifos da autora) diferente deste que se apresenta; ela ressalta o anagrama *demo/medo* e o interpreta dentro do percurso narrativo de “nonada, medo e *demo*” como revelador da ausência do “princípio do Bem que se *retrai*, fazendo-se ausente e abandonando o homem ao desamparo e ao *medo* [...] que é presença virtual do *demo*”. No nosso caso, evidenciamos o anagrama *temor/morte* dentro do percurso do “ser-lançado” que é martirizado pela angústia, pelo medo da existência, uma vez que ela está determinada pela morte; o temor da morte é o único medo real do homem, pois é o único que não pode ser vencido; é também a única autoridade infalível e implacável. No jogo do poder, o temor/morte constitui a representação do cetro, cujo movimento (ou inércia), nas mãos dos soberanos antigos, determinava a vida e a morte.

A essa altura da habilidade de ler o temor, Riobaldo já sabe a diferença entre o tremer por medo e o tremer por cacoete. Os estranhos homens dizem ao bando de Zé Bebelo que se desviem do Sucruíú, pois lá grassa a bexiga preta. Zé Bebelo não faz caso do aviso e não muda o roteiro, o que provoca reflexões de Riobaldo a respeito do perigo que podem trazer aqueles homens desfavorecidos socialmente:

Só o mau fato de se topar com eles, dava soloturno sombrio. Apunha algum quebranto. Mas mais que, por conosco não avirem medida, haviam de ter rogado praga. De pensar nisso, eu até estremecia; o que estremecia em mim: terreno do corpo, onde está a raiz da alma. [...] E para obra e malefícios tinham muito governo. Aprendi dos antigos. [...] De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo! (GSV, p. 366)

Nesse trecho, ao afirmar que pensa como os antigos, o narrador parece fazer uma leitura às avessas da posição aristotélica sobre o temor infundido pelos desafortunados e sem condições de mando. Quanto ao que pode provocar medo pela capacidade, o filósofo destaca os fatores que conferem força a alguém: o lucro, a independência de outro, a riqueza, as vitórias e o vigor físico. Portanto, logicamente, Zé Bebelo, desconsiderando o aviso dos catrumanos, parece estar com a razão, pois só quem tem força, porquanto dispõe de meios, consegue ameaçar. O chefe entende que aqueles homens são totalmente inofensivos, por isso fala-lhes de modo altivo, aproveitando o incidente para mostrar à tropa que, como chefe, tem coragem. No entanto, vale lembrar outra citação de Aristóteles (*Retórica-II*, Cap. V, § I, Art. 11): “Os que se declaram contra seres mais fracos do que nós; estes são para temer deste já ou quando aumentando seu poderio”. Nesse caso, Zé Bebelo também deve ser temido, uma vez que despreza seres tão mal-aventurados como os catrumanos.

Mas a leitura que o narrador faz dos catrumanos revela que aqueles que não possuem vigor, riquezas e força podem ser fonte de medo; assim, ele quebra a causa do medo firmada somente naqueles que detêm os fatores que conferem força. Mais do que observar, Riobaldo faz reflexões profundas sobre as formas do medo.

3.2 Reflexões riobaldianas sobre o medo

O bando chega ao Sucruíú; os jagunços rezam enquanto o atravessam para não serem contaminados pela doença do lugar. Travessia consumada, Riobaldo volta a pensar no poder e em Hermógenes, em termos do medo:

Aí dele me lembrei, na hora: e esse Hermógenes eu o odiasse!

[...]

Tivesse medo? O medo da confusão das coisas, no mover desses futuros, que tudo é desordem. E, enquanto houver no mundo um vivente medroso, um menino tremor, todos perigam – o contagioso. Mas ninguém tem a licença de fazer medo nos outros, ninguém tenha. O maior direito que é meu – o que quero e sobrequero –: é que ninguém tem o direito de fazer medo em mim! (GSV, p. 372)

O que Riobaldo teme? O futuro que, para ele, se apresenta confuso e em desordem, o que se relaciona ao medo inventado, que faz o sujeito oscilar, como se destacou no primeiro capítulo, entre os bens da fortuna e a servidão suprema. A oscilação do sujeito corresponde à oscilação temporal, entre os temores do presente e a esperança do futuro; quanto mais esta se projeta num tempo distante prospectivo, mais o medo presente acentua-se. O grande perigo da oscilação é de o homem ser impelido a imagens mais abjetas, ou seja, quando vêm a Riobaldo imagens de Hermógenes, elas surgem como ameaça e infortúnio; não encontrando meios concretos para eliminá-lo e estando sob o peso do fracasso do projeto de Medeiro Vaz de atravessar o Liso e sob a opressão da derrocada de Joca Ramiro, o mal, isto é, Hermógenes, aparece como a única possibilidade de vitória. Essa é a imagem mais abjeta que perturba o herói e gera a oscilação ou o mover do futuro.

Sendo assim, o bando corre sério risco de apoderar-se de imagens que não são de fato o socorro redentor; ainda que já experimentados nas adversidades, os jagunços podem incorrer no risco de depositar a confiança em esperança falsa.

Assim é que Riobaldo decide reagir contra a incerteza do futuro e dizer que ninguém tem licença de fazer medo nos outros nem direito de fazer medo a ele; paradoxalmente,

ele busca assumir o comando impondo temor a todos. Em todo o caso, suas reflexões, brotadas ao lembrar Hermógenes, revelam o desejo de erradicação da fonte do medo, que gera a violência descomedida e não garantia de paz. É interessante observar que Hermógenes e Ricardão são os únicos chefes em cujo programa de jagunçagem não se encontra a proposta de justiça e paz para o sertão. Sendo assim, o motivo para a investida contra Hermógenes ultrapassa o acordo de vingança firmado com Diadorim.

Derrotar Hermógenes é o imperativo da missão. Para isso, na concepção de Riobaldo, Zé Bebelo é incapaz, pois revela ter medo, conseqüentemente, não consegue mais provocar reação positiva no bando. Esse medo do chefe pode ser contagioso; é o que conclui o protagonista, na localidade chamada Valado onde, numa casa vazia, os jagunços arrancham-se exaustos das longas viagens:

Permanecer, ao menos ali, eu quis. Mas Zé Bebelo duvidou de ficar. Zé Bebelo suscitado determinou que a gente fosse mais para adiante. Ele concebia medo. Conheci. Estava.

Zé Bebelo pegou a principiar medo! Por quê? Chega um dia, se tem. Medo dele era da bexiga, do risco de doença e morte: achando que o povo do Sucruiú podiam ter trazido o mau-ar, e que mesmo o Sucruiú ainda demeava vizinho justo demais. Tanto ri. Mas ri por de dentro, e procedi sendo feito um pau do campo. Assim mesmo, em errei; disso não sabia. Mas o cabedal é um só, do misturado viver de todos, que mal vareia, e as coisas cumprem norma. Alguém estiver com medo, por exemplo, próximo, o medo dele quer logo passar para o senhor; mas, se o senhor firme agüentar e não temer, de jeito nenhum, a coragem sua redobra e tresdobra, que até espanta. Pois Zé Bebelo, que sempre se suprira certo de si, tendo tudo por seguro, agora bambeava. Eu comecei a tremeluzir em mim. (GSV, p. 377)

O olhar de Riobaldo sobre Zé Bebelo não larga a intenção de descobrir se este teme ou não. Riobaldo também elabora uma “filosofia” do medo, relativamente à transmissão e contágio, a forma ideal de o indivíduo não ser contagiado pelo medo de outro. É o que acontece no momento do pacto com o demo. Veja-se que, no Valado, há um aprendizado de como inventar medo para atemorizar o outro, o que se verifica no enunciado “que até espanta”. Corroborar essa leitura o fato de tal “filosofia” estar no contexto de apreciação do comportamento de Zé Bebelo. Assim é que, às conclusões sobre o medo, o narrador-

protagonista afirma: “Eu comecei a tremeluzir em mim”, ou seja, o protagonista percebe que pode intimidar Zé Bebelo sem o desejo de assassiná-lo. Esse medo apenas intimidador é o inventado que difere do primordial: Riobaldo não deseja matar o chefe e reprova o uso do medo primordial sobre os indefesos.

O bando bate em retirada do Valado e chega a um retiro com o nome de Coruja. Os jagunços não conseguem mais caminhar, todos estão desanimados, com o moral em baixa, tristes, apenados; um deles é acometido de ataque epiléptico, outro, por picada de jararaca; alguns são vitimados por varíola, maleita, estupor, mal-de-inchar, carregaço-do-peito, condenados à morte; a saudade afeta outros; sentem raiva e ficam irrequietos. Riobaldo também padece dores no fígado, por isso toma mezinha. O dissabor do bando prolonga-se por dias e não existem perspectivas. Há um mês com o bando sofrendo no retiro, Zé Bebelo “tinha gastado as vantagens” (GSV, p. 381), não consegue animar a tropa, seus projetos não ganham ressonância no grupo, como afirma o narrador: “Zé Bebelo não desistia de palavrear, a raleza dos projetos, como faz-de-conta” (GSV, p. 382).

É sempre o infortúnio que determina o fiel da balança do medo e da esperança; como o bando está desanimado, descrente da grande missão, sob vicissitudes que emperram o projeto fundador da demanda, correndo risco de mortandade, de anulação da identidade individual e já mostrando vestígios de cisão, todos estão sensíveis à emergência de um líder que responda aos anseios de vitória, conforto e paz – tradução do objeto da esperança. É, justamente, nessa situação perigosa, pois oscilante, que o narrador-personagem analisa sua condição de jagunço raso, concluindo que não passava de um cachorro traçando o vazio, há tanto tempo. Isso acontece porque, segundo ele, se acostumara ao sistema jagunço e por culpa dos companheiros: “Os outros, os companheiros, que viviam à-toa, desestribados; e viviam perto da gente demais, desgovernavam toda-a-hora a atenção, a certeza de se ser, a segurança destemida, e o alto destino possível da gente.” (GSV, p. 381)

Os comparsas são vistos como um grupo desgovernado e desgovernador; como Riobaldo aspira à segurança destemida – sem a presença de Hermógenes que só pode ser eliminado por um grupo em condições de vencê-lo –, sente ser impossível alcançá-la, se continuar no mesmo nível dos outros jagunços. “Segurança destemida” está menos para a coragem e mais para o travamento das forças do temor. A confiança, fruto da segurança, é o contrário do temor. Objetivando travar tais forças, o protagonista decide fazer o pacto para, considerando-se destemido, por ter enfrentado o medo do Outro, conseguir mudar de nível, de posto. O pacto, nesse sentido, tem também um caráter político. Riobaldo sente que precisa safar-se da desgovernança dos companheiros e libertar-se de Zé Bebelo para poder governar “o alto destino possível” de si. Não é sem propósito que, desde sempre, os observa e medita em Hermógenes pela perspectiva do medo que, sendo um dos *topoi* do romance, é também o recurso pelo qual o poder de Riobaldo erige-se. O pacto diabólico é um meio paradoxal de representar a síntese dos *arcana Naturae* e *arcana Dei*, isto é, os poderes da natureza e os mistérios de Deus; é da declaração de domínio sobre esses *arcana* que nascem os *arcana imperii* que, como já se explicou, segredam os mistérios do poder. Indo ao encontro do demo – símbolo do limite imposto à vida –, o protagonista fez aposta muito arriscada, pois, ainda que se projete, publicamente, como superior aos companheiros, vive angustiado, assolado pelo medo primordial.

O desejo de fazer o pacto com o diabo, sobre o qual Riobaldo pensa desde que chegou à tapera Coruja, cresce significativamente. Ele precisa fazê-lo sem que ninguém saiba, mas é necessário que todos sintam nele os efeitos de tal forma do poder e ele oferece aos companheiros a senha do pacto que vem com a falta de credibilidade da palavra de Zé Bebelo em baixa. Isso se dá quando o protagonista ouve uma proposta que o atemoriza, oriunda de Sidurino, o único jagunço possuidor de uma palavra que soa bem aos ouvidos de todo o bando: “disse: ‘A gente carecia agora era de um vero tiroteio, para exercício de não se minguar... A alguma vila sertaneja dessas, e se pandegar, depois, vadiando...’ Ao

assaz confirmamos, todos estávamos de acordo com o sistema. Aprovei, também.” (GSV, p. 259) A aceitação geral, veemente, do grupo de tal plano prova aquilo que se está afirmando neste trabalho: sob medo desmesurado, um grupo está aberto à emergência de qualquer líder que prometa o reverso da situação.

A propósito, quem é Sidurino? Ele tem quatro entradas no romance, sendo a quarta, na balbúrdia da guerra do Paredão; na primeira, o narrador-personagem apresenta-o no rol dos constituintes do bando de Zé Bebelo: “o *Sidurino*, tudo o que ele falava divertia a gente” (GSV, p. 308, grifo do autor); na segunda, acendendo uma fogueira: “Até que vieram uns companheiros, com João Condiz, Sidurino e João Vaqueiro, que ajuntaram lenhas e armaram um fogo bem debaixo do paratudo” (GSV, p. 357) e a terceira, nessa proposta no retiro Coruja. A primeira entrada mostra que sua fala, não séria, apenas diverte o grupo. Com isso, no entanto, tem, ainda que parca, ascendência sobre os outros. No retiro, todavia, sua palavra ganha confiança, já que a do chefe é apenas “faz-de-conta”. Se seguisse a proposta dele, o bando iria à bancarrota, pois estava em frangalhos no ânimo e na saúde. Mas a imagem absurda de esperança projetada por Sidurino é aceita, porque tem objetivo claro: “para não minguar” o grupo. Na verdade, o bando carecia de remédio mais eficiente para se restabelecer do que o sugerido por Sidurino.

Riobaldo refaz a anuência à proposta de Sidurino: “Mas, mal acabei de pronunciar, eu despertei em mim um estar de susto, entendi uma dúvida, de arpejo” (GSV, p. 383). O medo repentino provoca dúvida quanto à eficácia do remédio proposto. O protagonista, além disso, sente dó das famílias inocentes e medo de soluções puramente humanas: “O horror que me deu – o senhor me entende? Eu tinha medo do homem humano.” (GSV, p. 383) A um medo grande do homem, só um medo maior para intimidá-lo. Assim Riobaldo brada, fornecendo-lhes a senha do pacto:

Ateado no que pensei, eu sem querer disse alto: – “... Só o demo...” E: – “Uém?..” – um deles, espantado, me indagou. Aí, teimei e inteirei: – “Só o Que-Não-Fala, o Que-Não-Ri, o Muito-Sério – o cão extremo!” Eles acharam

divertido. Algum fez o pelo-sinal. Eu também. Mas Diadorim, que quando ferrava não largava, falou: – “O inimigo é o Hermógenes.” (GSV, p. 384)

Aparentemente, apenas três jagunços captam a senha “Só o demo” indicativa do pacto: um que se assusta, outro que faz o pelo-sinal e Diadorim. Os demais apenas riem. Riobaldo tem medo do demo, mas, colocando em prática sua “filosofia” de intimidação, arvora-se contra o demo/medo ironizando seus nomes. Ouvindo de Diadorim “o inimigo é o Hermógenes”, líder pactário, ele resolve travar um diálogo com Lacrau, ex-jagunço do príncipe de todas as maldades, sobre as qualidades demoníacas do ex-chefe. De fato, confirma o companheiro, Hermógenes é pactário, o que faz dele, na visão de Lacrau, uma potência “medonha mais forte que a de reza-brava”, “avezando por cima de todos”, “senhoraço, destemido” em “tantas alturas” (GSV, p. 385). Na função de narrador, Riobaldo afirma: “Outras informações ele [Lacrau] disse. O senhor não é como eu? Sem crer, cri.” (GSV, p. 385)

Essa afirmação revela uma ambigüidade, entendida como se segue. No começo do discurso narrativo de *Grande sertão*, quando o interlocutor mostra interesse por narrativas sobre o demo, Riobaldo afirma-lhe: “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele” (GSV, p. 10). Os dois enunciados “Em falso receio” e “Sem crer, cri” significam que Riobaldo tem dúvida sobre os poderes mágicos do diabo. Decide realizar o pacto, cujo objetivo é sobretudo pragmático: fazer os jagunços temerem-no – condição, na visão dele, de assumir o poder e ascender, somente neste sentido, ao nível de Hermógenes.

A frase “sem crer, cri” ilumina o paradoxo do jagunço quando matuta sobre a possibilidade de ir às Veredas Mortas: “Nem eu cria que, no passo daquilo, pudesse se dar alguma visão. O que eu tinha, por mim – só a invenção de coragem. Alguma coisice por principiar.” (GSV, p. 387) Riobaldo quer apenas “alguma coisice” espiritual – pois já tem

a material: dom da palavra, leitura de livro e do medo, habilidade nas armas – , para dar início a seu comando. Tem dúvida sobre o poder do pacto, mas resolve tentar ser pactário.

A decisão de ascender ao poder como Hermógenes constitui um projeto calculado e bem pensado. Isso fica mais claro, na conclusão do narrador-personagem, após a conversa com Lacrau:

Assim eu discerni, sorrateiro, muito *estudantemente*. Nem birra nem agarre eu não estava *acautelando*. Eu *tudo reconheci*: que o Hermógenes era grande destacado daquele porte, igual ao pico do serro do Itambé, quando se vê quando se vem da banda da Mãe-dos-Homens – surgido alto nas nuvens nos horizontes. Até amigo meu pudesse mesmo ser; um homem, que havia. (GSV, p. 386; grifos nossos)

O reconhecimento da eficiente liderança de Hermógenes sobre seus subalternos resulta de uma observação estudada. De posse das conclusões coletadas até o momento, Riobaldo percebe que pode fazer o pacto e ascender ao comando; sendo assim, Hermógenes até poderia ser seu amigo. A problemática, pois, é sair do estado de guerra (“porque a guerra era o constante mexer do sertão” [GSV, p. 341]) e estabelecer a construção de uma nova ordem, na qual Zé Bebelo não se encaixa. Entendido nesse viés, o pacto tanto tem sentido pragmático quanto mágico e místico, funciona como símbolo máximo dos mistérios do poder, no imaginário jagunço, e como símbolo das forças malignas da natureza, que impõe a finitude e angustia o homem individualmente. Isso faz com que Riobaldo não perca de vista a missão que o colocou ali, o compromisso assumido com, e reclamado por, Diadorim: “Mas Diadorim era quem estava certo: o acontecimento que se carecia era de terminar com um [Hermógenes].” (GSV, p. 385)

Decisão tomada, o pacto é urgente. Abandonando a idéia da ascese, pela lembrança de Otacília (“Mas rebotei de lado aquelas orações, na água fina e no ar dos ventos” [GSV, p. 386]), firma a resolução do pacto:

A razão maior, era uma. O senhor não quer, o senhor não está querendo saber?
[...]

Aquilo, que eu ainda não tinha sido capaz de executar. Aquilo, para satisfazer honra de minha *opinião*, somente que fosse. – “Ah, qualquer dia destes, qualquer hora...” – era como eu me aprazava. O dum dia, duma noite. Duma meia-noite. *Só para confirmar constância da minha decisão* [...]. Na verdade real do Arrenegado, a célebre aparição, eu não cria. Nem. E, agora, com isto, que falei, já está ciente o senhor? Aquilo, o resto... Aquilo – era eu ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o Maligno – fechar o trato, fazer o pacto! (GSV, p. 387; grifos nossos)

A repetida afirmativa da descrença (“eu não cria”) no demo parece contraditória no romance, uma vez que o narrador conta sua história em virtude do medo de haver realizado o pacto. Na verdade, o protagonista não consegue fugir do medo do demônio. Quando mais ele narra para negar sua descrença, mais se mostra dominado pela angústia.

Antes da ida ao lugar do pacto, Riobaldo passa um dia inteiro absorto em solilóquios. No dia seguinte, aparece na tapera do Coruja seô Habão, dono do retiro do Valado, com o qual Zé Bebelo entra novamente em suas praxes políticas; negociam trabalho para o grupo. Como se sabe, o bando está sob medo inarredável, oscilando entre a desgraça e a esperança, sob risco de acatar uma liderança redentora. Por isso, seô Habão aventura-se ao domínio do grupo. Assim, Riobaldo vai às Veredas Mortas, onde pratica sua “filosofia” do medo. Procura não fraquejar a idéia; tudo é “sobrosso, para mais medo”, mas ele agüenta firme; treme como uma bananeira agitada pelo vento, mas repete firmemente: “Eu não ia temer”; procura intimidar o outro: “tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras.” (GSV, p. 395) Sua máxima filosófica de contagiar ou intimidar o outro vem bem expressa nessa afirmação e em especial nesta: “O que eu estava tendo era o medo que ele [o demo] estava tendo de mim!” (GSV, p. 395). E conclui que intimidara seu maior temor, especialmente, porque não sentiu “arriação, nem cansaço” (GSV, p. 396).

Já de retorno à tapera, Riobaldo conta causos, imita os discursos politiqueiros de Zé Bebelo e, ao mesmo tempo, exige dele compra de remédio para aliviar as dores do bando e mandar farejadores para localizarem Hermógenes e matarem-no por envenenamento. O protagonista sente-se nas alturas: “eu naquela hora achava Zé Bebelo inferior” (GSV, p. 402); também reprova a tardança da decisão do chefe de ordenar a busca de armas.

Diadorim estranha as atitudes do amigo, todos os jagunços “estavam espantados” e “os companheiros reparavam a estranhez” (GSV, p. 405), especialmente quando pula no meio da tropa, pegando um belo cavalo de seô Habão que, com medo, o presenteia com ele imediatamente. Riobaldo dá ao animal o nome de *Siruíz*. No dia seguinte, ele matuta: “– Tenho de chefiar! – eu queria, eu pensava.” (GSV, p. 411) Como só houve duas mortes na hora que ele toma o comando de Zé Bebelo, afirma que tudo correu em paz: a chefia é-lhe um presente dos deuses.

À luz da forma como Riobaldo conquistou o poder, não é confiável a seguinte afirmação do narrador:

Amém. Tudo me dado. O senhor, mire e veja, o senhor: a verdade instantânea dum fato, a gente vai departir, e ninguém crê. Acham que é um falso narrar. Agora, eu, eu sei como tudo é: as coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas, noutra ar, no sabugo da unha; e com efeito tudo é grátis quando sucede, no reles do momento. Assim. Arte que virei chefe. Assim exato é que foi, juro ao senhor. (GSV, p. 412)

Tais afirmações soam como se o poder tivesse “caído do céu” para ele, como força do destino da qual não teve como escapar. Juras duvidosas; o comando não lhe veio gratuitamente, nem num reles momento. Na verdade, é meticulosamente arquitetado, sendo o medo um dos meios operativos da conquista. Mas, enfim, o narrador-personagem encena os mistérios do poder, é o chefe. Encerra-se a condição de jagunço de segundo nível, agora mudam os papéis: passa a ser o primeiro.

3.3 Pacto com Deus: poder das alturas

Assumindo a liderança, Riobaldo despede o dissidente Zé Bebelo e, politicamente, fica fortalecido. Mas um poder político apenas secular não tem força diante dos subalternos, assim é que o novo chefe resolve revestir de aura divina seu comando. Isso se dá, especialmente, em cinco episódios de caráter místico-miraculoso ao público. O primeiro refere-se ao Itambé:

O que eu carecia era de uns instantes sempre meus [...]; e as extraordinárias cousas, para que todos admirassem e vissem, eu estava em precisão de fazer. E vi um Itambé de pedra muito lisa; subi lá. Mande os homens ficassem embaixo, eles outros esperavam. Minha influência de afã, alegria em artes, não padecesse de se estorvar em monte de pessoas nenhuma. (GSV, p. 414)

Essa cena não deixa em dúvida a teatralização do poder profano buscando os *arcana Dei*. Para sua palavra de comando adquirir força, Riobaldo sobe ao “pico do serro do Itambé” (GSV, p. 386); essa é uma necessidade dos comandantes. O Itambé ergue-se “alto nas nuvens nos horizontes”; o bando, naturalmente, vê o chefe sumir entre nuvens, no céu, afinal, essa é a ordem: que ficassem no sopé, a fim de que “admirassem e vissem” seu líder nas alturas. O episódio é diametralmente oposto ao das Veredas Mortas, agora ele está fazendo um pacto com Deus.

Nas Veredas Mortas, Riobaldo sozinho caminha na quiçaca, numa terra ruim de mato baixo e espinhento, “na escuridão”, sob a “lua escondida”, ouvindo “chirilil dos bichos”, com frio que “apertava por baixo”; já no Itambé há nuvem, horizonte e espectadores. Os dois ambientes envolvem elementos telúricos e poderes espirituais. Qual a diferença? Parece antitética a formação do poder conformado nesses moldes. *Grande sertão: veredas* procura representar o paradoxo da formação do poder primevo que perdura em seu exercício modernamente.

Riobaldo, nas Veredas Mortas, enfrenta o medo/demo íntimo, a luta é individual; ali procura superar-se. No Itambé, encena a concessão do poder divino, de forma que os subordinados vejam as extraordinárias cousas. Por sua vez, o que ele viu lá em cima? O narrador não revela ao interlocutor: mistérios divinos, mistérios e enigmas do poder. Que jagunço-Homem no sertão-Mundo não teme os mistérios do poder-síntese dos *arcana*? Com efeito, o Itambé simula a produção do medo que leva o homem comum a ver o poder de forma intocável, com reverência, pois é fruto de uma eleição divina “Tudo me dado”, por isso, “amém”, diz o narrador.

Das alturas, Riobaldo olha os jagunços no sopé e reitera a eleição: “Tinham me dado o brinquedo do mundo”. (GSV, p. 414) O verbo “ter” no plural deixa transparecer que o sujeito são os companheiros jagunços; o poder de Riobaldo passa a ser exercido com a autoridade de Deus, ainda que sua origem seja de fato terrena, feito pelo homem humano. Diferentemente da vez que retorna do pacto – quando o protagonista apresenta-se ousado e impulsivo –, descendo do Itambé, ele vem comedido e ponderado:

Fiquei lá em cima, um tempo. Quando desci, umas coisas eu resolvia. Aonde se ia; em cata do Hermógenes? Ah, não. Antes, primeiro, para o Chapadão do Urucuia, onde tanto boi berra. Ao que me seguissem. Ah, mas, assim, não. O que foi o que eu pensei, mas que não disse: – Assim não... (GSV, p. 414)

Só de forma aparente, a subida ao Itambé sinaliza uma intenção ascética, objetivando supressão do medo pessoal. Encena a assunção do poder. A aura e a mistura do novo líder vêm acompanhadas do novo nome do herói; assim, ele está pronto para capitanear o grupo. Contrariamente ao estilo de liderança de Zé Bebelo, que tudo explicava numa visão unicamente política, Riobaldo toma decisões, mas não as comunica aos subalternos jagunços. Age em segredo, em mistério, o que não impele o grupo a abandoná-lo, mas a segui-lo. A exigência que fazia a Zé Bebelo, de perseguir e envenenar Hermógenes, agora perde a urgência, mas o grupo não percebe a incoerência do novo líder; é que Zé Bebelo não tinha a aura dos *arcana Dei*.

Avante, reiniciam o roteiro retornando por onde vieram; o bando encontra seô Habão que insinua parceria a Riobaldo – uma praxe política comum no sertão, em que fazendeiros e jagunços compactuam-se –, que a rechaça, provocando nesse velho capitão da Guarda Nacional “todos tremores – conforme esses homens que não têm vergonha de mostrar medo” (GSV, p. 415).

Com efeito, deliberadamente, Riobaldo decide capitanear ao contrário da liderança anterior: “Meu direito era contrariar as regras todas do chefe que antes fora” (GSV, p. 422); por isso, não toma conselho com os experientes Alaripe, João Goanhá, Marcelino Pampa, João Concliz, nem com Diadorim, o idealizador da missão.

Nesse primeiro caso, o que há de milagroso, na mente dos jagunços, é o fato de seu novo chefe ter sido aceito por Deus no Itambé.

O segundo episódio milagroso que se destaca é o poder de Riobaldo de paralisar uma chuva intermitente de três dias. Fazamos o percurso com o bando até o cenário do milagre.

Enquanto avançam pelo Chapadão, até a casa do fazendeiro Zabudo, Riobaldo começa sentir algumas dúvidas na afirmação de Diadorim de ter mandado recado a Otacília: “Ao que, por praga, eu relutei no freio: Até o campolino meu cavalo assumiu um espanto. Porque surpreendi o mundo desequilibrado rústico, o que me pertencia e o que não me pertencia.” (GSV, p. 454) O mundo, que se lhe afigurava com alguma ordem desde a assunção ao poder, mostra-se-lhe desequilibrado novamente, motivo pelo qual, desencadeiam-se, em Riobaldo, várias reflexões sobre o medo: relembra o pacto e, como narrador, pergunta a seu ilustre hóspede: “Digo ao senhor: meu medo é esse. Todos não vendem?” (GSV, p. 356); ao imaginar Otacília em seu encalço, afirma: “tive um receio” (GSV, p. 460); ao se defender de Treciziano, matando-o, pondera: “Sofri os pavores disso – da mão da gente ser capaz de ato sem o pensamento ter tempo.” (GSV, p. 482) e, por ter capturado a mulher de Hermógenes, teme os sentimentos amorosos: “Tive um receio de vir a gostar dela como fêmea. Meio recei ter um escrúpulo de pena; certo não temi abrir razão de praga.” (GSV, p. 486)

A pousada na casa de Zabudo constitui ocasião para Riobaldo reafirmar seu poder, relativamente aos *arcana naturae* que alicerçam ao público os *arcana Dei*. Como a paragem delonga-se por causa de chuva intermitente, ao terceiro dia, ainda sob chuva, irritado, Riobaldo toma uma atitude digna de reverência: ordena os jagunços a albardarem os animais, a fim de partirem. Quando pegam os animais, a chuva pára, o vento sopra e, brilhando o sol, a terra seca. Resultado: “Ante o que – por isso e por tanto – a admiração do pessoal foi de grandes mostras. E eu vi que menos me entendiam, mais me davam os maiores poderes de chefia maior. ” (GSV, p. 507) Admiração e pouco entendimento dos subordinados conferem maior poder a Riobaldo, mas seu comando resulta de artimanhas, do desconhecimento das “causas adequadas” da natureza pelos subalternos. Urutú-Branco sabe (“E eu vi”) que é bem terreno e sabe também que o poder de que está investido aumenta à medida que realize coisas maravilhosas ou aparentemente maravilhosas na natureza.

O terceiro episódio que pode ser visto como milagroso é o nascimento de uma criança que leva o nome do parteiro Riobaldo. Veja-se a cena:

Da mulher – que me chamaram: ela não estava conseguindo botar seu filho no mundo. E era noite de luar, essa mulher assistindo num pobre rancho. [...] Eu fui. [...] Entrei no olho da casa, lua me esperou lá fora. Mulher tão precisada: pobre que não teria o com que para uma caixa-de-fósforo. [...] A mulher me viu, da esteira em que estava se jazendo, no pouco chão, olhos dela miaram de pavores. Eu tirei da algibeira uma cédula de dinheiro, e falei:

– “Toma, filha de Cristo, senhora dona: compra um agasalho para esse que vai nascer defendido e são, e que deve de se chamar Riobaldo...” Digo ao senhor: e foi menino nascendo. Com as lágrimas nos olhos, aquela mulher rebeijou minha mão... Alto eu disse, no me despedir: – “Minha Senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...” – e saí para as luas. (GSV, p. 440)

Como Urutú-Branco está iluminado – tal qual um vidente – diante do bando, anuncia o nascimento do bebê, não toca na mulher e sabe o sexo da criança, antes que nasça, como se percebe no pronome “esse” e na frase “deve de se chamar Riobaldo”. A filantropia, o milagre e a cena do beijo são significativas na projeção do poder aureolado.

O objetivo do milagre tinha alvo certo: demonstração de suas obras. Parece que

Diadorim foi o único a não ser seduzido pela encenação, tanto que Riobaldo se aborrece e fala a si mesmo: “Aquelas obras, então, Diadorim não visse?” (GSV, p. 440)

O quarto episódio místico, pelo menos para os subalternos, acontece na luta no Tamanduá-tão. O confronto é contra os jagunços de Hermógenes, ainda que ele não estivesse presente, pois o bando é comandado por Ricardão. Durante o tiroteio, Riobaldo decide ficar parado, comandando; os tiros zunem em seu ouvido, roçam seu chapéu, mas ele fica inerte, como se percebe nas frases: “me alteei, e tive”; “não guerreei”; “só comandeí”; “comandeí o mundo”; “quieto fiqueí”; “eu mal morto estava” e “No cavalo, eu estava levantado”. A guerra vem para seu lado, mas ele não se move e os enunciados de teor religioso são provocadores: “fiz o sinal-da-cruz” e “Se não vivei Deus, ah, também com o demo não me peguei”. Ao sentir a vitória, sussurra algumas vezes com força: “Urutú-Branco!...”. Saldo da guerra: muitos inimigos mortos, inclusive Ricardão. Por fim, ele conclui: “comandar é só assim: ficar quieto e ter mais coragem.” (GSV, p. 520-522)

Esses quatro episódios fundadores da imagem do poder divino-humano preparam o bando para os dois grandes desafios subseqüentes, idealizados por Riobaldo: a travessia do Liso e a guerra do Paredão. Melhor: prepara Riobaldo para impor aos subalternos a decisão da travessia.

Quando Urutú-Branco resolve revelar, aos jagunços, seu grande projeto de atravessar o Liso, ocultado de todos desde a subida ao Itambé, está consciente da reação dos jagunços, motivo pelo qual se projetara diante deles num poder conjugado terreno-celestial. Conclui que a tropa ficaria assombrada e maravilhada, ao ouvir a decisão: “Pasma deles ia ser” (GSV, p. 474) Desde que assumiu o poder, Riobaldo foi hábil em criar, em torno de si, a temeridade no grupo: “para mim, eu peço espantos” (GSV, p. 473). Depois da subida ao Itambé – monte santo –, do milagre do parto, da paralisação da chuva e da vitória no Tamanduá-tão, o pasmo que o bando pudesse ter diante da notícia do projeto não seria de medo, mas de admiração, esperança e aceitação da proposta do líder. É o que acontece; ao anunciar a novidade, todos

“foram se animando” (GSV, p. 477).

O Liso do Sussuarão “era tão terrível?” (GSV, p. 478) Era. Mas com o poder do chefe humano-divino, o bando atravessa o “vão” medonho com admirável facilidade e sucesso, ainda que tenha ocorrido uma baixa, no trajeto de nove dias. Quem, dali para frente, ainda duvida dos poderes do chefe? A vitória sobre Hermógenes é certa.

Com esses episódios, *Grande sertão: veredas* põe em cena, perfeitamente, a representação dos fundamentos do poder forte – másculo, guerreiro, agindo de forma misteriosa e que se assume numa vocação redentora e libertária do mal. Os quatro milagres iniciais preparam o quinto. Riobaldo percebe-se claramente no jogo do poder sobre o vulgo; não tem nada de sobrenatural, sabe não ser misterioso e onipotente, mas mostra-se assim aos jagunços. A imagem da esperança que ele paulatinamente elabora tem início na iminência da fratura do grupo no retiro do Coruja.

Tal encenação do ato instaurador do poder primevo – cuja força está no medo que, habilmente manipulado, serve aos interesses de uma casta que se diz guardiã do poder divino – revela ao leitor também o jogo do poder moderno que encena a naturalidade do poder secular. Ao modo de ser de Riobaldo e, conseqüentemente, a seu poder vitorioso, Guimarães Rosa faz uma crítica, conforme se lê em sua entrevista a Lorenz: “Riobaldo é mundano demais para ser místico” (ROSA apud LORENZ, 1983, p. 95).

Todavia, a travessia do Liso ocorre com sucesso, mesmo sem planejamento nem provisões. Somem-se a tudo isso, as constantes retiradas solitárias, à fresca das manhãs, de Riobaldo, para buscar a “alvorada” (GSV, p. 963). Sempre que retorna, o café está pronto. O ascetismo público é fundamental no fortalecimento do poder. Enfim, é como afirma Julia Kristeva (1994, p. 199), a propósito da relação “súdito, artista e rei”: “não existe o sobrenatural para a pessoa que goza de um poder reconhecido e de uma imagem esplêndida. O sobrenatural transforma-se, para ela, em forma de gestão [...]: o sobrenatural é para os ‘súditos’”.

3.4 Pacto com o medo

É interessante observarmos o percurso do medo, e não só dos aparentes milagres, na consolidação do poder forte que alterna com a angústia individual, que apresentamos neste tópico.

Os episódios miraculosos servem para perceber-se que Riobaldo conhece o medo em todas as suas nuances, o que o habilita a manipulá-lo perfeitamente em benefício pessoal. Na verdade, nenhum aspecto do medo – tanto de elementos da natureza quanto das ações dos homens – em *Grande sertão: veredas* está fora de foco do medo inventado ou da angústia – fruto do temor primordial.

Uma forma de medo que se manifesta, no romance, é a imensidade do espaço de algumas passagens do sertão, conjugada a cores e vôos de pássaros. Quando o bando, por exemplo, atravessa o Chapadão, este é descrito como “céu de ferro”, “longe, longe”, “nunca esbarra”, “uma estada, estando”, de “silêncio tão devassado”, ladeiras costeando “barrocão”, onde “urubus perpassavam, extremamente”. A sensação de liberdade absoluta do herói, naqueles ermos, expõe um dos raros momentos em que Diadorim sente medo tanto que sua face transpira “coisas grossas gotas” (GSV, p. 438). As “diferenças” temidas pelo companheiro de Riobaldo podem referir-se ao espaço imenso e às ações de Riobaldo que, na liderança, faz coisas estranhas.

Dentro desse aspecto da geografia, tem-se a imensidade hidrográfica como fonte de medo. É na imensidão do rio São Francisco que o narrador-protagonista descobre o medo: “aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem” (GSV, p. 100). Em espaços mais estreitos, ligados a determinadas cores, também surge objeto que provoca temor: “Tem quebra-cangalhas e ladeiras terríveis vermelhas.” (GSV, p. 56)

Outra propriedade secreta atualizadora das formas do medo é o odor e o barulho e ruídos da natureza que recordam o demo. O cheiro de breu e de enxofre aviva na memória do

herói tradições que remetem a situações de pactos demoníacos: “medonho como exigia documento com sangue vivo assinado, e como se despedia, depois, no estrondo e forte enxofre” (GSV, p. 388). O cheiro de enxofre que modifica as ações de animais é fonte de medo: “Em um lugar, na encosta, brota do chão um vapor de enxofre, com estúrdio barulhão, o gado foge de lá, por pavor. Semelha com as serras do Estrondo e do Roncador” (GSV, p. 28).

Alguns odores lembram a morte imediatamente: “o cheiro de morte velha” (GSV, p. 333), que o bando sente no cerco da fazenda dos Tucanos é atualizado em outro momento: “Vai, eu, o cheiro fartado, bom, de folhas folhagens e do capim do campo, enunciou em meu lembrar o mau-cheiro dos defuntos.” (GSV, p. 350)

Quando há mistura de espécies ou de gêneros de animais, tem-se também uma configuração de formas secretas do medo. O bezerro erroso, com máscara de cachorro, rindo como gente, desencadeia grande medo no narrador-protagonista, que traz à tona a discussão sobre a existência do demo. O bezerro erroso é uma forma estranha, logo, ameaçadora, que deve ser eliminada.

Do mesmo modo, quando uma pessoa surge com aparência de animal ou atitudes estranhas, causa medo. Além dos episódios do encontro com o lazarento e do rapaz que o bando assa para comer, pensando que era um macaco – casos em que seus personagens motivam assombro –, tem-se o fato da moça milagreira do Barreiro-Novo. Em busca de milagre, vêm a ela “lázarus de lepra, aleijados por horríveis formas, feridentos, os cegos mais sem gestos, loucos acorrentados, idiotas, héticos e hidróticos, de tudo: criaturas que fediam” (GSV, p. 58). Diante desse quadro dantesco, o narrador afirma: “Vendo assaz, se espantava”.

3.4.1 Os níveis do medo

Observando as manifestações do medo na natureza e nos seres humanos e como os homens reagem a elas, Riobaldo acaba levando vantagem sobre o bando. Refazendo o caminho pelo Sucruiú, Riobaldo intima os homens do lugar a segui-lo na perseguição a Hermógenes, mas só consegue isso, imprimindo medo a eles:

Os que fingiam não me temer, achavam mais favorável querer ter vindo por próprio conselho; mal-abriam boca em risos. Aquela gente depunha que tão aturada de todas as pobreza e desgraças. Haviam de vir, junto, à mansa força. [...]. Ah, os catrumanos iam de ser, de refrescos. Iam, que nem onças cornedeiras! Não entendiam nada, assim atarantados, com temor ouviam minha decisão. (GSV, p. 418)

Riobaldo, a essa altura, é um arguto filósofo do medo e age também como político. Ainda que sem ameaça, ele infunde medo a seus ouvintes; observa a falta de entendimento e a atarantação dos catrumanos, ainda sarando da bexiga, para arrancá-los de seu torrão esfumaçante. Continuando a viagem, o novo líder pondera: “As coisas todas eu pensava, e nada nenhuma não me sombreasse. Algum medo não palpitava fino por detrás de meus olhos; e, por via disso, eu de todos era o chefe, mesmo em silêncio singular.” (GSV, p. 422) Não deixa transparecer temor aos subalternos e tudo medido, nada fortuito e sem fanfarrice bebeliana, compõe a nova norma; dentro das medidas, até esse momento, valera-lhe o aprendizado da manipulação do medo.

Alcançando a casa de Seo Ornelas, esta constitui um minilaboratório, um espaço fechado, célula-mãe, para verificação da eficiência da aplicabilidade do medo. Riobaldo é convidado para sentar-se à cabeceira da mesa sob o pretexto do anfitrião de que ali se sentou

antigamente Medeiro Vaz. Com tal reconhecimento de sua autoridade, Riobaldo pensa: “Aquele hora, eu, pelo que disse, assumi incertezas. Espécie de medo? Como que o medo, então, era um sentido sorrateiro fino, que outros e outros caminhos logo tomava. Aos poucos, essas coisas tiravam minha vontade de comer farto.” (GSV, p. 427) Até que ponto aquele elogio do fazendeiro diferenciava dos de Zé Bebelo na Fazenda dos Tucanos? A qualquer incerteza ou desmedida, o medo ameaça apossar-se do chefe. Habitado a farejar o temor, Riobaldo pondera sobre esse elogio: será uma espécie de medo do dono da casa? Na dúvida, e porque também Seo Ornelas fala “sem *sobrosso* de perturbação”, Riobaldo procura intimidá-lo, desdenhando-o e, virando-lhe as costas, estrala os dedos para os cachorros: “Assim ele [Ornelas] havia de sentir o *perigo* de meu desprazer; havia de *recear*, de mim” (GSV, p. 429; grifos nossos). Tentativa frustrada, Riobaldo importuna a neta do velho e acerta como um tiro certo o objetivo:

Mas, nos tons do velho Ornelas, eu tinha divulgado um extravago de susto, recuante, o leve medo de tremor. Isso foi o que me satisfez. Aquele homem, visconde e portoso em tudo, ah, pelo mulhერიозinho de sua casa ele não encobria o comprado, eh, sua família dele. A avaliar o de Diadorim: por igual, como mostrava – outros olhos – o arregalo de ciúmes. Aqui digo: que se teme por amor. (GSV, p. 429)

Quando consegue impor medo ao chefe da família, Riobaldo se satisfaz, tanto que, em seguida, oferece proteção à menina a qualquer tempo que o requisitar.

Batendo em retirada, o protagonista dispõe de macro-laboratório, espaço aberto, para testar o nível de medo; o bando encontra uma boiada conduzida por dois vaqueiros, da qual Riobaldo ordena seus jagunços carnearem duas reses; tem sucesso porque os boiadeiros, temendo, não reagem, por isso aprecia o gesto dos boiadeiros: “medo que de mim deviam de ter.” (GSV, p. 439)

Num âmbito mais restrito, o líder verifica o medo em Constâncio Alves que diz ser conterrâneo de Riobaldo, intimidando-o com uma pergunta sobre Gramacedo: “Confuso como se rebaixou um pouquinho no tamanho: ele devia de estar abrindo os joelhos, por tremor de medo nas pernas.” (GSV, p. 445) A vida ou a morte está na mão de Constâncio que acerta a resposta e não é alvejado.

Por outro lado, quando o medo do outro chega ao limite, Riobaldo teme. É o que se dá com o homem da égua que “bambeou de si, em cima da égua, ele estava pecando de pavor” (GSV, p. 446) Receoso, por meio de palavras astutas, Urutú-Branco suspende o veredicto de matar aquele homem, o primeiro a aparecer na curva da estrada, conforme palavra empenhada ao bando: “Transes que em instante temi: aquele homem morresse, roqueado no medo, rebaixado dessa forma então, ah, aí, então, o destino de lugar, para mim, estava definitivo: só sendo nas extremas do fim do Inferno...” (GSV, p. 450) As atitudes do chefe Riobaldo, relativamente ao medo, põem em circulação o caráter divino-espiritual do poder que inventa medo no espaço público e, no privado, a angústia. Nesse jogo de forças, ele age, como se observa também no encontro com o lazarento.

Deparando-se com o leproso, intenta matá-lo para que não espalhe a doença pelo sertão. Preparado para atirar, Riobaldo sente a aproximação de Diadorim. O temor surdo opera-se no trio: o leproso “de repente se encolheu tremido; e tremeu tanto depressa” (GSV, p. 463), assim que ficou na mira do revólver; surpreendido pelo súbito aparecimento de Diadorim, o narrador-protagonista afirma: “Assim estremei” (GSV, p. 464). O silêncio e os olhares congelam a cena: o leproso “não gritou, não disse nada”; Diadorim “fincava de me olhar” e Riobaldo, por sua vez, resume: “Contemplei Diadorim, daquela distância” (GSV, p. 465).

A cena mostra três pessoas condenadas socialmente. Do leproso, o narrador afirma: “Condenado de maldito, por toda a lei” (GSV, p. 465). De fato, já nos tempos mosaicos, ao

leproso cabe a segregação radical; além disso, a lepra simboliza o erro, o pecado acariciado secretamente, motivo pelo qual, todo leproso, naquela sociedade judaica, é considerado amaldiçoado por Deus (DUBY, 1998, p. 91). Por outro lado, a Riobaldo vê os sentimentos do amor proibido: “De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi.” (GSV, p. 466) Diadorim é condenado também, porque não pode assumir sua sexualidade; atravessa a vida privado dos desejos de mulher.

Esse episódio mostra como o medo pode ser contido em suas ações desmoralizantes, pois a razão neutraliza a ação impulsiva de Riobaldo. No silêncio entre os três, que se contemplam longamente, sob a força do medo, Riobaldo suspende a ação impulsiva de assassinar o leproso, porque lhe vem um mote, sempre sussurrado ao ouvido por Diadorim, seu “teso de consciência”, desde que assumiu o comando: “Estou aqui, te vejo é você mesmo, Riobaldo...” – ele ia dizer – “... Riobaldo, tem tento!” (GSV, p. 366) Diadorim põe medo em Riobaldo que, sob tal paixão, calcula as próprias atitudes. Em seguida, ele afirma para si: “pensei bruto”. Assim, ele “tem tento” e, por isso, não fere ninguém de maneira despropositada. Nesse caso, o medo trava os excessos do herói.

Mas a prova de fogo da liderança de Riobaldo está em seu amor por Diadorim e na luta no Paredão. O medo recobre o romance de Riobaldo e Diadorim; este não só sente medo, mas também põe-no ao herói. O amor não assumido é-lhes impedido definitivamente de forma trágica no Paredão, numa espécie de punição pelo desejo desmedido, segundo entendimento do herói. Durante toda a batalha, o protagonista nega que tenha medo, todavia, é assolado por ele. A narração feita ao visitante ilustre é uma tentativa de Riobaldo vencer o medo de ser pactário, entender o medo que perpassou sua trajetória de líder jagunço, seu amor por Diadorim e sua inquietação com a finitude.

Na verdade, o medo precipita e impele a narração de *Grande sertão: veredas*. Compreendermos como o medo constitui *leitmotiv* da narração do jagunço é o objetivo do próximo capítulo.

4. Narração, medo e amor trágicos

Tenho medo da dor de tua ausência
que me queima por dentro.
E da ternura eu tenho medo,
dessa beleza das noites secretas
quando chegas sempre
como se fosse a última vez.

Tenho medo de que um dia queiras
cessar esse rio de águas ardentes
onde mais do que os corpos
tocam-se as almas,
anjos desatinados luzindo no breu.
(LUFT, 2003, p. 55)

4.1 Angústia, medo e palavra

Nesta parte do trabalho, pretende-se mostrar a interação do medo inventado riobaldiano e a angústia que subjaz à narração e às atitudes do herói, relativamente a seu amor por Diadorim cujo limite é estabelecido no incidente trágico no Paredão.

Em *Grande sertão*, percebe-se o medo impregnado tanto no narrador (“Meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor” [GSV, p. 356]) quanto no cenário (“O sertão tem medo de tudo.” [GSV, p. 296]) e nos moradores (“a gente sobrossosa” [GSV, p. 337]). Em suas mais diversas formas, o medo pulsa a todo o momento nesse romance.

De fato, enquanto protagonista, Riobaldo também é tomado pelo medo inventado que atravessa sua vida amorosa, e, depois, sua liderança. Como narrador, o medo primordial, que gera angústia, insere-se em seu modo de narrar. Medo e angústia impregnam a vida do narrador-protagonista. Nem sempre é possível diferenciar a medida da manifestação dos dois tipos de medo nas reações de Riobaldo, ainda que o medo e a angústia recebem distinções conforme a área do conhecimento. A psiquiatria contemporânea faz diferença entre um e outra. Já a psicologia clássica, da mesma forma que a filosofia clássica, não faz diferença

entre ambos. No medo incluem-se: temor, espanto, pavor e terror; na angústia: inquietação, ansiedade e melancolia (DELUMEAU, 1996, p. 25). Diferentemente do medo inventado, alinhamos a angústia ao medo primordial que, na filosofia contemporânea, corresponde ao temor fundamental, entendido, segundo Heidegger (ABBAGNANO, 2003, p. 60), como aquilo que mantém a abertura contínua e radical da ameaça “que vem do ser mais próprio e isolado do homem”, isto é, a consciência da finitude, o medo da morte.

Diante da angústia, do nada (NUNES, 1986, p. 114), o homem tem a expressão de si mesmo estorvada: “A angústia nos tolhe a palavra. A parolagem protege-nos da angústia, de que fugimos” (idem, p. 194), por isso, o homem procura quebrar o silêncio com a palavra (ibidem). É o que acontece ao narrador de *Grande sertão* que, sob o desabrigo da angústia, fala bastante, na esperança de prolongar o convívio com o visitante ilustre.

A loquacidade de Riobaldo, movida pelo desejo de entender a vida e adiar a morte, incide sobre a falta essencial; ele detém a atenção do interlocutor falando dos vazios do sertão e do demo, ambos “dentro da gente”. Incomodado pela finitude – “a vida já está assentada: comer, beber, apreciar mulher, brigar, e o fim final” (GSV, p. 55) –, atreve-se a narrar o nada, o não-ser, o que não sabe: “Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? [...]. Ah, o senhor pensa que morte é choro e sofisma – terra funda e ossos quietos...” (GSV, p. 557). O medo da morte é real, não é sofisma. Em *Grande sertão*, o demo é o símbolo mais representativo do nada, pois configura “o-que-não-existe!” (GSV, p. 285) e mete medo. Necessitando falar, Riobaldo narra pelo desejo de preencher o vazio, o espaço da anulação do ser. Não é sem razão que o título “imortal” atribui-se, em especial, a narradores e a poetas, capazes de perpetuarem-se pela palavra.

A narradora Scheherazade, das *Mil e uma noites*, por exemplo, supera sua anulação completa, narrando em meio às trevas da noite e às do decreto de morte, alimentando a curiosidade do sultão, que, praticamente, ouve, sem se saciar; a narrativa dela atende ao turbilhão do desejo dele, não durante três dias, mas por centenas de noites. A cada noite, ele

precisa ouvir a continuação da história da véspera; uma narrativa preenche o vazio da anterior, supera o medo de uma nação e abre uma esperança de vida e paz.

Riobaldo-narrador, negando para si o decreto de morte, quer superar o pacto do homem com a demoníaca tirania da sintaxe e da linearidade, insistindo na narração “em falso” com abundância de causos. Na primeira e na última página desse romance, ele afirma que o demo não existe e empreende, ao longo de sua fala, uma batalha contra a palavra que anuncia o fim, tanto que no meio do discurso de *Grande sertão*, reforça a afirmação: “Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. Estou dando batalha. É preciso negar que o Que-Diga existe” (GSV, p. 296). O imperativo é: negar as forças do fim, o “Tristonho, o Não-sei-que-diga” (GSV, p. 447). O diabo é “a negativa da palavra” (CHAVES, 1991, p. 453), é aquela palavra que – como o demo que guarda o “significado dum azougue maligno” (GSV, p. 13) – atrai tudo para a via fatal. Riobaldo questiona essa linguagem que dispõe tudo numa lógica finalista, buscando novas formas de narração, que lhe abra uma esperança de organizar outras perspectivas de vida, e insiste na permanência de seu interlocutor no posto de escuta para ouvi-lo.

O que parece caótico na fala de Riobaldo, quanto ao que “é e ao que não é”, constitui caminhos do conhecimento; importa a ele a inquirição do sentido, por isso, procura “ir até no rabo da palavra” (GSV, p. 166). Não é sem motivo que a arte de narrar, que ele confessa praticar sofregamente, tenha sido aprendida, justamente, com quem lhe oferece alguma explicação sobre a realidade pós-morte: “Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém” (GSV, p. 188). A aprendizagem não é satisfatória, pois o medo da morte não se resolve com as explicações do kardecista tanto que Riobaldo não tem sossego de espírito e Quelemém sempre o repreende quando mostra incertezas (GSV, p. 14). No entanto, adota diversas formas narrativas. Sua dificuldade de narrar deriva de questões que aborda. O medo do narrador-protagonista influi não só no teor, mas também na forma da narração.

4.2 O narrador timorato

Presume-se que “a mescla de formas narrativas²¹”, que compõem *Grande sertão: veredas*, traz latente as faces misturadas de narradores das respectivas formas, os quais entram na constituição do narrador Riobaldo. Dentre eles, tem-se o narrador das “formas simples²²”, como a saga e o mito, e também os “narradores anônimos²³”. Tanto André Jolles (1976) quanto Walter Benjamin (1994) concluem que os narradores primevos e anônimos narram os temores e mostram uma cosmogonia natural e social. Esses narradores buscam uma unidade²⁴ que responda ao medo da morte e das maravilhosas e terríficas forças da natureza; também procuram resistir aos poderes que subjagam o homem.

Com efeito, a multidão de narradores anônimos do sertão, aos quais Riobaldo inclina o ouvido para escutar os relatos, utilizam provérbios, máximas e contam causos exemplares. Alguns jagunços relatam façanhas na tentativa de resistir a forças aterradoras, fazendo da narrativa, “obra de opor, por medo”, e “tretam” para ganhar respeito (GSV, p. 23). Alguns causos emergem da perspectiva do temor: “O medo, que todos acabavam tendo do Hermógenes, era que gerava essas estórias, o quanto famanava” (GSV, p. 386); outros

²¹ Para David Arrigucci Jr. (1994, p. 40), a singularidade de *Grande sertão: veredas*, quanto à forma, “depende em profundidade da mescla das formas narrativas que o compõem, intrinsecamente relacionada com o mundo misturado que tanto desconcerta o narrador.”

²² As formas simples para André Jolles (1976, p. 97) são formas primitivas, que estruturam as narrativas arcaizantes, como os provérbios, as máximas e o mito, “resultante[s] de uma disposição mental coerente e contundente”, atualizados, por exemplo, no conto, no caso e nas narrativas exemplares; ainda que desvirtuados, estes podem trazer, como as formas simples do mito, interrogação do passado por meio da contemplação que se “converte em *espanto*, e este espanto em interrogação”, mostrando “uma gama de *temores*, apreensões, esperanças e objeções” (p. 87; grifos nossos).

²³ Walter Benjamin (1994, p. 199 e 226) entende os narradores anônimos como representantes da massa dos excluídos, que preservam cacos (“restos” de fatos sobreviventes soterrados pelo historicismo dos vencedores que galgaram o poder) de relatos de sua vida, na tentativa de cumprir a missão do *Angelus Novus* de Klee: “salvar seus mortos” soterrados pelo terror teleológico do historicismo.

²⁴ Nas aproximações que Suzi Sperber faz entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa, relativamente ao conto “Salvação” daquele, afirma que sua moral temerosa “leva à indefinição das formas”, conseqüentemente o conto realiza “mal aquilo que para as formas simples é fundamental: o holismo, que atribui sentido à vida e ao mundo”. (SPERBER, 1997, p. 99). No caso de *Grande sertão: veredas*, não há indefinição, mas uma confluência de formas simples e clássico-literárias, objetivando dar conta do sujeito timorato que, em vez de se segregar numa moral, carece de múltiplas formas para apreender sua indivisibilidade, pois não pode ser explicado pelos seus distintos componentes físico, psicológico ou psíquico, separadamente.

narradores, ainda, inventam “maravilhas glorionhas, depois eles mesmos acabam crendo e temendo” (GSV, p. 52). Traços míticos também comparecem na obra: “O fundo arcaico – de cujo oco mais profundo no sertão, reino de uma mitologia ctônica, parece ter saído o Hermógenes – é também o da cercania do mito.” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 17)

Assim, Riobaldo-narrador compõe-se também das faces desses narradores “prascóvios” e verte a matéria jagunça na narrativa, para entender do “medo em ânsia” (GSV, p. 21), da coragem e da gana que o empurra a fazer tantos atos (GSV, p. 96). Subjazem, pois, no seu relato, o temor e a angústia. Para o ensaísta Alfredo Bosi (1988, p. 274; grifos do autor), os substratos das grandes obras literárias possuem a pulsão do medo: “Na intervenção do texto enfrentam-se pulsões vitais profundas (que nomeamos com os termos aproximativos de *desejo e medo, princípio do prazer e princípio de morte*)”.

Na complexidade de seu conceito, o termo “pulsão” – conforme Sigmund Freud, que deu proeminência ao assunto – transita, nos estudos freudianos, entre a concepção de forças no psiquismo que tendem ao princípio do prazer e o impulso do organismo vivo à morte (FREUD, 1969, p. 53-61). Nesse dualismo pulsional (pulsões de vida e pulsões de morte), está a dimensão conservadora²⁵ do ser vivo, no sentido de que os movimentos vitais procuram sempre desvios no itinerário que conduz à morte (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 484). Na filosofia contemporânea, a pulsão pode ser entendida como o “princípio de atividade” (HEIDEGGER, 1983, p. 221) que tende para a preservação do ser, como destacamos no primeiro capítulo. O caráter compulsivo, nesse sentido, está presente nas ações do herói Riobaldo que, paradoxalmente, arrisca a vida sem o desejo de alcançar a morte.

Também é margeando a morte que o herói de *Grande sertão* narra; narrar é tão necessário quanto viver. Assim, muitos recursos estéticos primitivos ou refinados encarnam o temor humano. Nesse sentido, sua narrativa é uma luta contra a morte, é um apego à vida; especialmente quando se está em idade avançada, ou sob o peso de doença terminal, a

²⁵ Sigmund Freud (1969, p. 58) entende que o aspecto conservador das pulsões assume também o sentido de preservação da “própria vida por um longo período”, graças a um grupo de pulsões que se atira “para trás até certo ponto, a fim de efetuar nova saída e prolongar assim a jornada”.

narrativa torna-se a chama luzidia e aquecedora da vida que tremula em direção ao fim. Não sem razão, Todorov (1979, p. 126) afirma: “A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte.” Riobaldo, já com doenças da velhice, não cessa de insistir em contar: “Quero é armar o ponto” (GSV, p. 205), “quero contar” (GSV, p. 217), “quero pergunta” (GSV, p. 251), “quero dizer” (GSV, p. 296), “me ouça” (GSV, p. 301), “conversa quero referir ao senhor” (GSV, p. 408) e assim por diante.

Riobaldo é símbolo do homem timorato que deseja narrar para viver. Com efeito, percebe-se que um dos substratos importantes de *Grande sertão: veredas* é o medo em sua vertente primordial e, também, inventada, ou seja, tanto o medo maior, da finitude, quanto o construído no nível das relações de saber e poder entre os homens. Da mesma forma que a vida jagunça de Riobaldo, sua narração, dentre várias paixões, é também impelida pelo medo. Nesse romance, a manifestação do temor, como na tragédia grega, não vem a efeito sem as ações; e o sertão, espaço onde se desenrola a força das formas secretas do temor e o amor viceja, é como um teatro: “Diadorim. [...]. Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro” (GSV, p. 173). No centro do medo de traços trágicos, encontram-se Diadorim e Riobaldo. Nesse sentido, reporta-se ao referido estudo de Willi Bolle (2004) que classifica Diadorim como coluna mestra do ato criador de Guimarães Rosa.

O ensaísta considera Diadorim a musa inspiradora de Guimarães Rosa na construção de *Grande sertão*, onde o romancista mineiro estrutura uma quantidade enciclopédica do conhecimento sobre a terra e o homem do sertão, e aproxima seu estudo do de Elizabeth Hazin, que mostra a gênese do romance baseada em temas axiais, tais como “Riobaldo, o jagunço contraditório, reflexivo e filosofante” (BOLLE, 2004, p. 197). Seguindo a orientação de Cavalcanti Proença, o estudioso toma as pistas da identificação da paixão de Riobaldo como a forma de composição de todo o romance, isto é, um modo de escrever espaçado e disjuntivo adotado pelo romancista. Diadorim é, nessa perspectiva, uma figura emblemática do estilo dissimulado do autor.

O estudo de Willi Bolle (2004, p. 199) realça a função do personagem Diadorim como *leitmotiv* da história, de três maneiras: pela confissão do narrador de que sua vida conhece-se pela de Diadorim, pelo significado do nome “Reinaldo” como “o rei que conduz” e pela confissão do romancista a Ariano Suassuna – que conversou com Guimarães Rosa sobre a ideação de Deodorina –, de que adota, em Diadorim, a idéia do romance ibérico da donzela que foi à guerra, como fio condutor do enredo de *Grande sertão*. O romance, na verdade, tem outros centros, tão importantes quanto o vínculo Riobaldo-Diadorim, como questão da mistura entre o bem e o mal.

4.3 Amor e medo, narração e poesia

Todavia, a partir, dessa hipótese de Willi Bolle (2004, p. 199) – de Diadorim ser o *leitmotiv* da história – três considerações devem ser observadas.

Na primeira consideração, destaca-se o fato de que Diadorim impõe medo ao protagonista; o relacionamento entre ambos não elimina o medo recíproco. Disseminada pelo romance, a temeridade em relação a Diadorim é real: “E Diadorim? Me fez medo” (GSV, p. 182), afirma Riobaldo, quando o vê a mirá-lo enquanto conversa com Otacília; no momento em que o poder cai nas mãos de Riobaldo, o narrador revela que Diadorim age no sentido de imprimir formas timoratas ao herói: “E Diadorim, jaguarado, mais em pé que um outro qualquer, se asava e abava, de repor medo maior.” (GSV, p. 411)

No nível do discurso, o primeiro momento em que Riobaldo sente medo de Diadorim é por ocasião da consulta de Medeiro Vaz a Ana Duzuza, quando do projeto da travessia do Liso. Nessa ocasião, o protagonista descobre que seu destino, ou as decisões a tomar, está na dependência e no poder de Diadorim; tal sujeição fá-lo temer seriamente o companheiro. Depois de conseguir a confissão de Ana Duzuza, de que fora consultada por Medeiro Vaz sobre o sucesso da travessia, Diadorim dispara a Riobaldo: “– Essa carece de morrer.” (GSV, p. 37)

Mas Riobaldo está tomado de paixão por Nhorinhá, filha de Ana Duzuza. A possibilidade de receber ordem para executar Ana Duzuza incomoda Riobaldo: “Eu não tive solércia de contradizer. As vontades de minha pessoa estavam entregues a Diadorim. A razão dele era do estilo acinte. Só previ medo foi de que ele falasse para eu mesmo ir voltar lá, por minhas próprias acabar a Ana Duzuza.” (GSV, p. 37)

Com a vontade e a razão sob o domínio de Diadorim, Riobaldo passa a temer suas ordens. O importante a destacar nessa passagem não é o medo de matar somente, mas de estar sob o poder de outro para o exercício de ações contrárias à vontade; é o que se dá imediatamente com a decisão do protagonista de abandonar o bando, para não correr o risco de presenciar o assassinato de Ana Duzuza e Nhorinhá: “E eu quase gritei [...]: ‘Pois, fizerem, eu saio do meio de vós, pra todo o nunca. Mais tu há de não me ver!...’ Diadorim pôs mão em meu braço. Do que me *estremeci* [...]. Me deu a mão; e eu. Mas era como tivesse uma pedra pontuda entre as duas palmas.” (GSV, p. 37; grifo nosso) O temor ao toque da mão de Diadorim é reação importante no romance: instigou Riobaldo a enfrentar a turbulência da travessia do rio e as dificuldades do sertão.

A alegria e a felicidade que caracterizam a paixão entre os dois, portanto, estão também entrelaçadas pelo medo. Nessa ambigüidade devem ser vistos o protagonista e o narrador. Mesmo tomado pelo medo (“estremeci”) e receando perder Nhorinhá, Riobaldo pensa em gritar: “Reajo dessas barbaridades!...”. Mas tudo lhe vem “turbilindo”, agitado em redemoinho, pois, mesmo querendo a filha de Duzuza, afirma: “Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre.” (GSV, p. 39) Mas o desejo de possuir o corpo do amigo, como se vê noutra parte do relato, é interdito pelo medo: “Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um *gelo*.” (GSV, p. 173; grifo nosso). Após a narração do

incidente de Ana Duzuza, entram, no discurso da narrativa, questões concernentes à hesitação do narrador:

Não sei, não sei. Não devia de estar relembando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. [...] Falar com o estranho assim [...], faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (GSV, p. 39)

Por que se narra? O narrador põe à baila uma paixão que rege o relato: é impossível narrar sem o medo e o desejo; uma narração que apenas mostra o herói acima do medo e dominando todos os desejos, fala de um homem quimérico; não há como arredar de si todas as lembranças de amor e ódio, de paz e guerra, de medo e esperança, coragem e covardia, do desejo insaciável de conhecer e dos sentimentos que turbilhonam no interior do indivíduo. O “sombrio das coisas” é parte integrante da narração de Riobaldo. Além disso, ao narrar para o doutor visitante, ele sente narrar para si: ambos são estranhos ao sentido do relato.

Em todas as afecções que alteram a faculdade receptiva do protagonista e que transformam as impressões do narrador de *Grande sertão*, o medo tem grande importância. Especialmente na primeira metade do romance, ele ecoa na boca do narrador constantemente. Já na segunda metade – ainda que diminuindo a referência direta ao temor –, o narrador-protagonista intensifica a força do medo, mesmo negando que o sinta, como se dá no confronto no Paredão, por exemplo. Em todos os instantes do combate ocorrido ali, está Diadorim marcando os estados de ânimo, de alegria, tristeza e temor do protagonista e, conseqüentemente, a dúvida que impregna a memória e o andamento da narrativa e as hesitações ou a “falta de ordem” na boca do velho jagunço.

Willi Bolle explica essa falta da seguinte forma:

Em termos retóricos, uma *ordem natural*, comandada pelos impulsos espontâneos da memória afetiva do narrador-protagonista, interage com uma *ordem artificial*, estabelecida pela arte de Guimarães Rosa de tecer uma bem-calculada rede narrativa labiríntica. (Bolle, 2001, p. 84; grifos do autor).

Na *ordem natural* encontra-se também o medo que é causa, ou base, dos impulsos espontâneos que levam a esse modo de contar.

Na segunda consideração, observa-se a conclusão a que chega Riobaldo sobre a coragem e o medo que seu companheiro sente:

Diadorim mesmo, que era o mais corajoso, sabia tanto? O que o medo é: um produzido dentro da gente, um depositado; e que às horas se mexe, sacoleja, a gente pensa que é por causas: por isto ou por aquilo, coisas que estão é fornecendo espelho. A vida é para esse sarro de medo se destruir; jagunço sabe. Outros contam de outra maneira. (GSV, p. 346)

O saber não é garantido pela coragem, pois Diadorim, considerado o mais corajoso, não sabe todas as coisas. A afirmação subsequente à pergunta, nesse excerto, reflete a conclusão da fina leitura do protagonista sobre a coragem da filha de Joca Ramiro. No fundo, as definições de medo dadas pelo narrador, imediatamente, parece que põem em xeque a declaração de destemor no batistério de Deodorina. A coragem de Diadorim não garante o saber – é a conclusão a que chega o narrador-protagonista; tal conclusão leva-o a especulações sobre o medo. Este remexe e sacoleja a mente do herói Riobaldo afetando sua forma de pensar e impondo-lhe, como afirma Cassirer em relação ao mito arcaico, “um forte poder de organização” mental, para escapar à morte. Quando pensa em Hermógenes, por exemplo, Riobaldo exige mecanismos mentais para escapar dele: “eu não queria ter de pensar naquele Hermógenes, e o pensamento nele sempre me vinha, ele figurando, eu cativo” (GSV, p. 220). E encontra alternativa importante: “Desespero quieto às vezes é o melhor remédio que há. Que alarga o mundo e põe a criatura solta. Medo agarra a gente é pelo enraizado. [...] De repente, de repente, tomei em mim o gole de um pensamento estralo de ouro: pedrinha de ouro. E conheci o que é socorro” (GSV, p. 146). Mas o medo pode também interditar o pensamento: “Em tanto, eu devia de pensar tantas coisas [...]. Não pude, não pensava demarcado. Medo não deixava.” (GSV, p. 145)

Um dos objetivos da vida é destruir “esse sarro de medo”; Riobaldo narra nessa perspectiva; “Outros contam” de “outra maneira” (escondendo o medo) a relação do medo

com os atos da vida do homem. A bem tecida narrativa rosiana tem no medo afecção propulsora. A relação de Diadorim com Riobaldo, portanto, atravessa essa paixão e medeia o pensamento e a narração do jagunço contador.

Na terceira consideração, a narrativa revela que Diadorim não cumpriu, cabalmente, a afirmação de seu batistério de “nunca ter medo” (GSV, p. 568), como ele mesmo confirma: “Mas Diadorim estava prosseguindo: – ‘... A ser que você viu o Hermógenes e o Ricardão, gente estarecida de iras frias... Agora, esses me dão receio, meu medo... Deus não queira...’.” (GSV, 269); a confissão sai dos lábios de Diadorim numa cena dramatizada. Mais: quando o bando está diante da imensidade do Chapadão, espaço desconhecido, a certa altura, Diadorim também teme: “Diadorim me chamou, pegando em meu braço. Diadorim vigiou aquelas diferenças: ele temeu” (GSV, p. 438). O medo de Diadorim é do comportamento estranho de Riobaldo e de perdê-lo naqueles escampos desconhecidos.

A filha de Joca Ramiro teme que o estilo de Riobaldo comandar a tropa resulte do “cômpito da alma” e não da “razão de autoridade de chefias...” (GSV, p. 441) Não conseguindo a atenção que desejava ter de Urutú-Branco, Diadorim arreda-se do amigo-chefe em silêncio. Como narrador, relembando esse incidente, Riobaldo afirma: “E ainda hoje, o suceder deste meu coração copia é o eco daquele tempo.” (GSV, p. 438)

O medo, portanto, que interage nas aproximações e distanciamentos de Diadorim e Riobaldo, relaciona-se com a narração do narrador-protagonista, como se também intermediasse sua rememoração. O amor do jagunço pelo companheiro não garante todas as recordações a respeito de Diadorim:

O senhor veja: eu, de Diadorim, hoje em dia, eu queria recordar muito mais coisas, que valessem, do esquisito e do trivial; mas não posso. Coisas que se deitaram, esqueci fora do rendimento. O que renovar e ter eu não consigo, modo nenhum. Acho que é porque ele estava sempre tão perto demais de mim, e eu gostava demais dele. (GSV, p. 357)

O amor – que motivava a proximidade entre os enamorados jagunços, envolvendo uma significação toda especial à faina sertaneja – acaba funcionando como distensor entre o tempo

da história e o tempo da narração. A recordação não consegue apreender alguns fatos significativos que marcaram a amizade entre Riobaldo e Diadorim, ainda que sentidos no presente pelo narrador. Sendo assim, o amor, como o medo, baseia tanto a relação entre os jagunços quanto a narração.

Com efeito, o medo, enquanto coordenado por impulsos espontâneos, cuja ordem natural age na memória afetiva do narrador-protagonista, interfere na esfera estética, e mostra a fragilidade do herói quanto a sua visão de si e de mundo, posto que cativo do “medo perpétuo” (*Leviatã-I*, Cap. XII), como designa Hobbes aqueles cujo coração é ameaçado pelo medo da morte. É também baseado no medo de Diadorim, impresso no espaço sertanejo, que a rememoração sobre ele se constrói. As marcas de todas as coisas naturais sertanejas foram cunhadas na vida de Riobaldo por Diadorim.

4.3.1 Narração do medo

O interlocutor acompanha, pela palavra do jagunço barranqueiro, a viagem pelo sertão não só a partir do amor, mas também do medo que impele o herói a aproximar-se e a distanciar-se de Diadorim. A história “em falso”, que o narrador solicita ao interlocutor ouvir, impregna-se também pela amizade falsa/verdadeira que ilude-desilude: “De mim, conto. Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? Amizade com ilusão de desilusão.” (GSV, p. 72) Se a amizade recheia-se dessa ambigüidade, não menos ocorre à narração: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto.” (GSV, p. 175) A ambigüidade dos afetos de Diadorim cunha também o relato do narrador. A postura firme, o olhar profundo, a seriedade nas palavras do amigo, que fazem Riobaldo temer, criam a saudade do coração e as lembranças do espaço sertanejo.

Como se percebe, também em Diadorim o medo se manifesta, intervindo no amor e, naturalmente, na linguagem e na poesia do narrador. A lembrança dos fatos ocorridos não vem desprovida do medo na memória do hesitante Riobaldo-narrador. No momento crucial do

relato, ele clama ao doutor para que, além da força da rememoração, sinta o estado de ânimo que o sobressalta no momento da narração: “O senhor escute meu coração, pegue no meu pulso” (GSV, p. 550). Tal apelo localiza-se próximo ao final da narração, quando o medo confunde-se com a angústia.

Volte-se às páginas iniciais do romance. A introdução de Diadorim acontece não antes de o narrador apresentar algumas maneiras de o sertanejo pensar as limitações das idéias do compadre Quelemém sobre o processo de reencarnação dos espíritos – meio de superar o medo da morte; de revelar casos menores como o referente à crueldade do Aleixo e a cegueira de seus cinco filhos e o sadismo de Pedro Pindó e da mulher que supliciam o filho Valtei que envolvem a crença do “povo prascóvio” no demo. Por fim, antes da apresentação de Diadorim, há a inserção do próprio narrador, enquanto protagonista, na teia da intriga, num tiroteio em Serra-Nova, de onde é forçado a retirar-se rapidamente. Na fuga, correndo velozmente em seu cavalo, Riobaldo revela a intensidade de seu medo:

Voei, vindo. Bala vinha. O cerrado estrondava. No mato, o medo da gente se sai ao inteiro, um medo propositado. [...] Atravessei aquilo, vida toda... De medo em ânsia, rompi por rasgar com meu corpo aquele mato, fui, sei lá – e me despenquei mundo abaixo, rolava para o oco de um grão fechado de moitas. (GSV, p. 21).

Diante da iminência da morte, o medo não conhece reservas, apresenta-se por inteiro e vincula-se à pulsão de vida, à preservação, a máxima da natureza, o desejo-*conatus* do homem, conforme Espinosa (*Ética-IV*, Prop. LXVII, Dem.). Riobaldo foge por causa do “medo em ânsia”. A expressão “vida toda” e a oração “despenquei mundo a baixo” mostram a impressão relativamente ao tempo e a atitude do jagunço timorato no sertão-mundo, quando o temor ganha intensidade elevada. A atitude de Riobaldo lembra uma bela imagem de Montaigne (1980, p. 42): “Ora o medo põe asas em nossos pés [...] ora nos prega no solo e nos imobiliza.” O aspecto paradoxal do medo é recorrente no romance, podendo fazer o protagonista disparar, pensar fluentemente e ficar sem idéias e também inerte, como na luta final no vilarejo do Paredão.

Correndo sem saber para onde, Riobaldo acaba caindo no “oco de um grotão”. Seu estado de ânimo afeta o corpo muito fortemente: “Eu era só mole, moleza” (GSV, p. 21). Nesse momento da história, Diadorim é introduzido pelo protagonista, de acordo com o relato:

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. [...] Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d’Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô candelários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia voava reto para ele... Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio? Até que, até-que. Diga o anjo-da-guarda... Mas, conforme eu vinha: depois se soube, que mesmo os soldados do Tenente e os cabras do Coronel Adalvino remitiram de respeitar o assopro daquele Joé Cazuzo. (GSV, p. 22).

Diadorim vem à mente de Riobaldo como amigo e anjo da guarda: dois antídotos contra a força do medo. Os anjos da guarda, em especial, posto que representantes de Deus, são guardiões da vida, colocando-se, assim, contra o diabo que, ligado à queda no abismo (grotão), se une ao simbolismo “de encerramento, de limite” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1991) e, portanto, da morte. Ademais, surgem, no romance, imagens da ação que se entrelaçam à narração: o modo de correr desgovernado e em disparada do protagonista corresponde à maneira sem ordem e divagada do narrador. Assim como o personagem vive momento de intensa atividade, alternado a instantes de pasmeira, a narrativa acelera ou diminui o ritmo conforme o narrador recorda ou esquece Diadorim. A oração “conforme eu vinha” aplica-se tanto à vida do protagonista que, nesse caso, está fugindo, quanto à narração que foge da ordem comumente esperada.

A essas explicações e à menção do desejo do narrador, de continuar viajando para poder ter melhores pensamentos e idéias abertas, segue a seguinte afirmativa: “O senhor sabe: há coisas de *medonhas* demais, tem. Dor do corpo e dor da idéia marcam forte” (GSV, p. 22; grifo nosso). A dor do corpo, advinda das andanças e da passagem do tempo, liga-se à dor das idéias que, na narração, têm o pretexto para reflexão: o narrador narra

filosofando. O viver e o narrar trazem latentes pulsões de várias ordens associadas ao prazer e ao desejo de fazer prolongar a vida e ao medo de perdê-la.

Como figura angelical que interrompe temporariamente a força do medo, Diadorim está ligado à fonte de poesia. Ele ensina Riobaldo a apreciar as belezas da natureza: a vazão da cachoeira, o “cio da tigre preta”, a “garoa rebrilhante”, o revoar dos pássaros sob o luar “tão claro” que possibilita a cunhagem de moedas, o cheiro “de campo com flores, forte, em abril”, o “tamarindo sombroso”, o “céu-azul vivo”, o vento entre as palmeiras, os buritis enfileirados, a fertilidade da terra que faz brotar o capim “verde-mar, filho do menor chuvisco”, as matas que produzem lindas borboletas “de todas as cores” brilhantes e a tardezinha cheia de música das cigarras. (GSV, p. 28 e 29) Na narração, lugares, coisas e os enamorados são mostrados também com essa aura angelical. As ações entre os dois companheiros são vistas também nessa atmosfera criada pela linguagem poética:

Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim [...], de conversa continuada nem de amizades estreitas [...]. E estávamos conversando, perto do rego – bicame de velha fazenda, onde o agrião dá flor. [...]. Diadorim acendeu um foguinho, eu fui buscar sabugos. Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbisa. [...]. E o chiím dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembrear, não sou de à parada pouca coisa; mas a *saudade* me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o *rastro* dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. [...]. Quase que sem menos era assim: a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava. [...]. Então, depois, ele vinha sentava [...]. E eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num esparecer de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. (GSV, p. 30; grifos nossos)

As atividades primeiras que vêm à mente do narrador são aquelas em que Diadorim é parte integrante sem a presença do medo: passeios, conversas, acampamentos, fogueiras. O trato da linguagem faz com que as muitas minúcias venham à memória ligadas a Diadorim; a repetição do fonema /ĩ/ dá o sentido de afeto: *foguinho*, *mim*, *assim chiím*, *Diadorim*. A saudade do companheiro faz com que o narrador recorde alguns elementos que compõem as ações e o espaço. O leitor é persuadido de que a memória que propicia a

narração com essas belas imagens provém das belezas do passado. Mas, ao menor desequilíbrio da amizade aurática, o narrador corre o risco de perder o fio da narração: “eu me esquecia de tudo”; ou de raciocinar: “deixava de pensar”. Por conseguinte, ele versava tudo em “redondos e quadrados”, ou seja, numa narração com reticências, cortes, sem a linearidade que a mente supostamente racional do interlocutor, por ser doutor da cidade, poderia esperar.

De todo modo, Diadorim é a musa inspiradora do narrador, a ponto de ele afirmar que além dos rastros recebidos, o companheiro também o ensinou a ver e a apreciar o que é o belo: “Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim.” (GSV, p. 27)

Contudo, a partir do momento em que Diadorim expõe seu projeto de vingar o pai, o narrador-protagonista afirma: “Diadorim queria o fim” (GSV, p. 31). A claridade presente altera-se: “Treva toda do sertão, sempre me fez mal. Diadorim, não, ele não largava o fogo de gelo daquela idéia; e nunca se cismava. Mas eu queria que a madrugada viesse. Dia quente, noite fria.” (GSV, p. 32) E o sertão, como Diadorim, ressurge nessa dubiedade. As reflexões que o narrador-protagonista tece, sobre o relacionamento entre os dois jagunços, são apresentadas de forma tensa pelo incômodo de serem do mesmo sexo, pelo temor (de Riobaldo de ser flagrado nessa paixão proibida) e pelo medo que Diadorim faz ao protagonista. O narrador não se liberta completamente do medo em suas reflexões.

4.4 Narração em falso encoberto

Das reflexões filosóficas de Riobaldo que consideramos importante ressaltar, destacamos a dúvida quanto à liberdade do homem de decidir os passos de seu itinerário e a capacidade de entender a matéria que narra. Interviria o medo nessa questão?

O medo e a esperança – conforme demonstramos no primeiro capítulo – estão condicionados à dúvida, para Espinosa (*Ética*-III, Prop. XVIII, Esc. II), e orientam a vida e a narração do jagunço barranqueiro. Enquanto narrador, Riobaldo tenta dar um encadeamento preciso às ações tomadas na vida guerreira. Não logrando êxito na empreitada, conclui que a vida humana rege-se num encoberto.

Da mesma forma que o pacto, o infortúnio do Paredão, momento em que Riobaldo fica sabendo que seu amor por Diadorim não era proibido, influi decisivamente na maneira de o narrador-protagonista pensar e narrar. A dúvida que o acometera enquanto jagunço era fruto do medo e da esperança de um amor interdito.

A vitória no Paredão seria a coroação dos dois encontros que determinaram a vida de Riobaldo: com o Menino e com o jovem Reinaldo. Esses dois episódios são reveladores da presença constante do medo. Caso se considere o itinerário do herói, no nível da história, o medo ocupa lugar privilegiado, pois o primeiro diálogo significativo, logo em seguida ao inolvidável encontro com o Menino, é sobre tal paixão.

O conjunto de questionamentos do narrador, relativamente ao encontro com o Menino, trata da questão do medo: “Agora que o senhor ouviu, perguntas faço. Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? Toleima, eu sei. Dou, de. O senhor responda. Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo?” (GSV, p. 74) O narrador quer saber a razão pela qual Riobaldo sente medo, mesmo estando “a serviço de Deus”, esmolando para o Senhor Bom-Jesus e o Menino que lhe pareceu tão perturbador e bondoso não conhece medo. Então, de onde vêm a coragem e o medo? A fonte pode ser a mesma: de

Deus ou do demo.

O relato do reencontro de Riobaldo com o Menino, transfigurado no rapaz Reinaldo, traz reflexões sobre a forma de narrar:

Para que referir tudo no narrar, por menos e menor? Aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum, *sobrefalseado*, como do que só em jornal e livro é que se lê. Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. Do que o que: o real roda e põe diante. (GSV, p. 133; grifo nosso)

Esse encontro dá-se num “sobrefalseado”, ao contrário do que comumente acontece em relatos que se assumem como portadores do verdadeiro. A narrativa de *Grande sertão: veredas* é “em falso”, numa opacidade peculiar à criação literária, com a diferença de que, nessa obra, o desvio do signo que explora “as virtualidades da língua” é dinâmico e levado ao limite: “Esse permanente dinamismo não raro conduz a linguagem à obscuridade, e sempre à assimetria, fazendo-a oscilar entre a altiloqüência e o lúdico, meramente encantatório.” (PROENÇA, 1959, p. 211).

Isso significa que, na obra, tudo está num encobrimento, resguardado nos símbolos e imagens, nos quais a linguagem dissimula formas e fatos. Com efeito, mesmo afirmando que não agirá como o “povo prascóvio” que “em falso receio desfalam no nome” (GSV, p. 9) do demo, Riobaldo refere-se ao diabo constantemente, porque tem medo de ter feito o pacto com ele. Sua narração e sua visão de mundo também são “em falso receio” como se percebe no relato: quando Diadorim faz alguma afirmação, o narrador teme: “receei: será tivesse Diadorim falseado fala [...]?” (GSV, p. 460); a vida jagunça é um “falso viver” (GSV, p. 172); nas Veredas-Mortas, o demo não aparece porque “é um falso imaginado” (GSV, p. 398); lide e narração cruzam-se no mesmo falseamento: “O senhor, mire e veja, o senhor: a verdade instantânea dum fato, a gente vai departir [...]. Acham que é um falso narrar.” (GSV, p. 412)

Assim, o narrador adverte o interlocutor sobre esse modo de narrar: “Ah, mas falo falso.

O senhor sente? Desmente? Eu desminto.” (GSV, p. 175) Tudo é narrado como se estivesse numa espécie de encobrimento, como é a vida jagunço: “Olhe: jagunço se rege por um modo encoberto”. (GSV, p. 160)

Ao estilo de narrar, corresponde a visão que Riobaldo possui de Diadorim: “Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele – foi como dissesse notícia do que em terras longes se passava [...]. Da razão desse encoberto, nem resumi curiosidades.” (GSV, p. 149) Nesse encoberto, um recurso de ambigüidade que propicia variedade de significações, é que se dá a recordação sobre Diadorim, tanto no nível da história quanto no da narração: “Desistir de Diadorim, foi o que eu falei? Digo, desdigo. Pode até ser, por meu desmazelo de contar [...]. O engano.” (GSV, p. 177) Oscilando entre desistir ou não do amigo e esquecer e lembrar o amor, situação responsável pelo encobrimento das ações e desejos do protagonista, o narrador tem os elementos para sua narração em falso: “A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória.” (GSV, p. 379)

Desse modo, a narração e a vida são constituídas tortuosamente no relato do narrador: “Falo por palavras tortas. Conto minha vida” (GSV, p. 461). Mas o elemento que também interrompe a fala do jagunço e é o causador da narrativa ambígua é o medo. No momento crucial em que Diadorim ordena a Riobaldo assumir o posto de Medeiro Vaz, ele emudece: “estremeci por interno, me gelei de não poder palavra” (GSV, p. 78) e, simultaneamente, teme a Diadorim: “Temi. Terçava o grave. Assim, Diadorim dispunha do direito de fazer aquilo comigo?” (GSV, p. 78) Tanto o medo que o protagonista consegue esconder “atrás dos olhos” (GSV, p. 185) quanto o que se manifesta em reações corporais (“me gelei”) movem a vida do herói e a palavra do narrador. Assim sendo, uma das fortes razões da narração está no medo: “Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. [...] Eu queria decifrar as coisas que são importantes. Queria entender do medo e da coragem.” (GSV, p. 96)

A narração da matéria vertente, que irrompe, transborda e jorra, faz-se de forma entrançada e dificultosa, para perseguir um objetivo não alcançado, completamente, pelo

jagunço raso: decifrar coisas importantes, tais como o medo, a coragem, o amor, a liberdade e a esperança. Da mesma forma, os pensamentos têm interferência do medo: “Medo, meu medo. Agüentei. [...] Alguma justa noção não emendei, eu pensava desconjuntado.” (GSV, p. 49)

O medo como mediador das narrativas também está presente nos causos dos homens do sertão, dos quais Riobaldo não difere: “E eu era igual àqueles homens? Era.” (GSV, 164) Aprende com eles a narração que se faz pelo, ou contra, o medo: “Sem crer, cri. [...] O medo, que todos acabavam tendo do Hermógenes, era que gerava essas estórias [...]. O fato fazia fato” (GSV, p. 386). Riobaldo tenta não formar crenças dentro das balizas do medo que os companheiros infundem em suas narrativas sobre o pactário. Entretanto, não conseguindo isso (“sem crer, cri”), as narrativas temerárias viram fato para ele também.

Sendo assim, a memória que o narrador constrói não escapa à paixão do temor que se mistura à angústia e ao medo inventado no exercício do saber e no jogo do poder, imagem de todo poder civil de comando e dominação.

No íntimo do herói Riobaldo, nem a ascese, nem os bons conselhos de Quelemém têm resposta para sua angústia, por isso, seu saber das coisas é uma ilusão: “eu senhor de certeza nenhuma”. (GSV, p. 334) Entende-se porque o narrador-protagonista elogia a proposta feita pelo rapaz pescador ao fim certo do caso de Davidão e Faustino e inclina o ouvido aos causos sertanejos que estão impregnados de “medo mau em ilusão” (GSV, p. 28). Se seu relato é da vida, ele segue a norma desta. Não importa se os jagunços relatam causos nos quais “acabam crendo e temendo.” (GSV, p. 72)

A relação entre crer e temer é recorrente no romance; teme-se porque se crê e narra-se porque se teme. Quando as narrativas timoratas expõem alguma explicação complexa, o narrador não as desabona; ele inicia o relato de *Grande sertão: veredas* mostrando os causos sertanejos em que os paradoxos da vida humana manifestam-se mais claramente, como o sadismo no seio da família, as artimanhas de Jisé Simplício e de Aristides que se enriquecem

à custa da crença popular no diabo, as ameaças dos índios sobre os sertanejos, enfim, causos nos quais procura uma explicação para a existência do demo e do comportamento humano.

Sem entender a causa da maldade dos homens, interrompe a narração para dizer: “minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.” (GSV, p. 22) À luz das explicações de Quelemém, que tenta acalmar seu desespero aconselhando-o a aguardar a evolução de seu espírito, sente medo terrível das ações de Deus: “o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro. Ah, uma beleza de traiçoeiro dá gosto. A força dele, quando quer – moço! – me dá o medo pavor!” (GSV, p. 24)

Com o labor narrativo, Riobaldo deseja entender a razão de suas aflições, por isso, nas curvas e paragens do sertão, e em vários causos, ele põe-se a especular sobre o medo, exigindo de si mesmo novas formas de organização do pensamento, que passa a ser (re)elaborado depois da tragédia do Paredão: a perda fatal de Diadorim.

4.5 Espírito trágico, pensamento e narração

Entre outros, o episódio do confronto no Paredão traz-nos um sabor do trágico antigo. Traços do espírito da tragédia comparecem nele tanto na cenografia quanto na trama que se atualiza nas formas do medo, ou seja, o efeito de presença trágica dá-se graças à manifestação do medo traduzido em suas propriedades secretas, velando a glória conquistada pelo herói numa cortina de angústia que não o abandona e o deixe sem saída. Jungem-se a esse espírito, no romance de Guimarães Rosa, de modo misturado e ambíguo, elementos temáticos e estruturais trágicos como: *parodo*, *exodos*, *coro*, *peripécias*, *deus ex machina*, *medida/desmedida*, *temor*, *vontade*, *liberdade*, *necessidade*, *erro* e *reconhecimento* (ROSENFELD, 1993, p. 62). Além disso, a desventura do Paredão afeta a tal ponto as concepções do protagonista que é impulsionado a contar sua história expondo idéias, fazendo com que o romance *Grande sertão* aproxime-se da tragédia.

Recorde-se que tanto a tragédia quanto o romance são “episódios de um mito global da procura” (FRYE, 1957, p. 205) e a base ou tema arquetípico do romance é o conflito (*agón*), na aventura, e o da tragédia é a morte (*páthos*) (idem, p. 211), ambos fontes de medo. Esse é um princípio estrutural dos dois gêneros. Optamos por analisar o trágico em vez de estudar o drama, nessa obra rosiana, porque é no primeiro que o medo – centro de nosso estudo – constitui elemento estrutural.

O gênero da tragédia interfere no modo de o homem pensar a vida social. Quer isso significar que a consciência trágica origina-se e desenvolve-se com a tragédia, mas já existe na vida fora do palco. Melhor: “É exprimindo-se na forma de um gênero literário original que se constituem o pensamento, o mundo, o homem trágicos.” (VERNANT, 1999, p. 9) Em outras palavras, Vernant considera a tragédia não só como gênero literário, mas como uma instituição da sociedade, porquanto inserida na dinâmica da comunidade helênica. A vida social, assim, não se localiza fora ou ao lado da obra de arte (CANDIDO, 1980, p. 4 e 7), mas é outro texto, relativamente à produção artística, com a qual estabelece diálogo tenso.

No romance rosiano, Riobaldo assume papéis diversos: desempenha papel tanto de artista quanto de retor, ou seja, compõe poemas e, seu discurso retórico, dá rumo ao julgamento de Zé Bebelo; entra, assim, em contato com a esfera da arte e com o saber legal; ora ele mistura-se à assembléia ora considera-se sob julgamento constante; assume lugar na platéia ao mesmo tempo em que ascende ao papel de ator. Como poeta, Riobaldo relembra os versos inspirados na canção de Siruiz que o acompanha na travessia e, como retor, sua palavra é causa e fim do destino dos fatos da história no romance.

No episódio do Paredão, o medo transforma o comportamento de Riobaldo a tal ponto que ele não se compreende; leva-o a ser agente e paciente, lúcido e cego, capaz de correr e, ao mesmo tempo, de ficar com os pés colados ao chão e cair em transe, incapaz de governar a si mesmo. Mas ele é o herói, aquele que na história literária conservou-se como imagem do homem corajoso – conforme se observa no primeiro capítulo com Jean Delumeau (1996) –,

líder da cidade e portador da inteligência e do saber. Esse episódio é decisivo para a forma de Riobaldo pensar a vida e narrar a própria história.

Os dois Riobaldos (protagonista e narrador) estão num embate constante. A força timorata está presente tanto na “realidade” do protagonista quanto na narração que traz de volta o medo vivenciado nas lutas sertanejas:

O senhor escute meu coração, pegue no meu pulso. O senhor avista meus cabelos brancos... Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca... O senhor crê minha narração? (GSV, p. 550)

Os efeitos do medo são visíveis, não abandonam o velho jagunço. O corpo alquebrado do narrador-protagonista, no instante da narração, padece de temores como na época da vida jagunça. Assim como na tragédia grega, quando o espectador é afetado pelo medo representado no palco e o herói é forçado a fazer um *flashback*, Riobaldo-narrador sente temor quando rememora o fim trágico de Diadorim.

4.5.1 Sabor trágico no sertão

Lançando um olhar sobre o confronto final, o sabor trágico em *Grande sertão*, ainda que se apresente de forma misturada, fica mais evidente. Antes do episódio propriamente dito, é preciso fazer a descrição do lugar e seguir o itinerário do bando de Riobaldo para examinar-se em que medida o ânimo dos jagunços e do líder amoldam-se ao espetáculo do confronto final.

Cumprida a bem sucedida travessia do Liso, Riobaldo conduz o bando rumo ao Paredão. Diante da informação de seu farejador de que nesse lugar não há mais moradores,

posto que lá “O medo é demais de grande...” (GSV, p. 531), a reação de Urutú-Branco não condiz com sua condição de herói, mas com a do indivíduo Riobaldo:

Estremeci, mor. Eram as horas. Só de ouvirem falar no vago do Paredão, meu povo afastava os cavalos, já querendo regalar. Entendi e mais entendi, rodei mão na cara. Incerteza de chefe, não tem poder de ser – eu soubesse bem. Mas, era eu ali, em sobregoverno, meus homens me esperando [...]. E a guerra que podia dar de recomeçar, na boca dum momento, ou antes. Que de mim? (GSV, p. 531)

Na condição de líder, o sobregoverno do herói Urutú-Branco tem de mostrar esperança, pois os subalternos querem vê-lo assim e esperam por suas ordens inspiradoras. Na verdade, Riobaldo não é corajoso, no sentido de que todo herói deve sê-lo. No relato da guerra do Paredão, há uma encenação da invenção do medo para o poder; mas o centro do poder não está imune à temeridade externa, uma vez que ele é constituído pelo “homem humano”. Com efeito, o chefe sente temor também: roda a mão no rosto, mas logo se refaz, pois sabe que o bando não pode ver incerteza no poder do chefe.

O medo no vilarejo é reforçado por sua descrição: lugar “vazio o tempo todo”, pois os moradores “camparam no pé, desgarrados, assim que o medo chegou lá”; ali há casas e sobrado, mas tudo vazio; é composto de “um arruado só: é a rua da guerra” e “o espaço é tão calado” (GSV, p. 94).

Contrariamente à travessia do Liso, no Paredão, Riobaldo provê e prepara tudo escrupulosamente: ordena alguém a espionar a região, deixa sentinelas a cada meia légua da vila, dispõe estrategicamente os jagunços no lugar do confronto, fala ao grupo sobre o papel a desempenhar, verifica as armas, põe a tropa de sobreaviso, enfim, tudo é feito calculada e antecipadamente. Assim, Riobaldo vai ao rio tomar banho. Mas os hermógenes chegam de sobressalto: “Eles eram quantidade. Cru e cru que avançavam, avançando, como que já iam tomar o Paredão, as casas na ponta do arraial. Estarreci.” (GSV, p. 454) A tragédia começa pelos avessos, considerando apenas este momento do “teatro” do Paredão.

Nesse instante crucial do relacionamento entre Diadorim e Riobaldo, têm-se importantes traços da cena trágica, com a morte do companheiro. No relato, ressaltam-se as

descrições das ações e dos elementos que compõem o lugar onde se desenrolam os atos, as posições e as reações de Riobaldo ora como ator²⁶ ora como espectador²⁷ e a apoteose do desfecho trágico.

Mesmo aguardando a batalha, Riobaldo é pego de surpresa, no prólogo daquele enredo – sem tempo para o *êxodos* –, pois estava a alguns metros do cenário, refrescando-se no rio. A instituição da guerra afeta também o dono do medo e do poder; o cálculo meticuloso feito para armá-la com o objetivo de eliminar o terror do sertão não é eficaz. Ao primeiro estampido, o que ele vê já não é o real e meticuloso mundo que organizara, escrupulosamente, na véspera: “E vi o mundo fantasma.” (GSV, p. 454) A organização do Paredão apenas com o racionalismo bélico deixa o vilarejo tomado por forças fantasmagóricas. Isso causa rápido transtorno no herói: “desentendi; e tornei a entender depressa demais” (GSV, p. 454). Observando a confusão da guerra, os sentimentos de pavor começam a assaltá-lo. Refeito do estarrecimento, ajuda os companheiros. Sua posição de protagonista, no entanto, transmuta-se para a de espectador que experimenta os sentimentos que uma audiência trágica sente.

Se se observarem as direções do olhar²⁸ de Riobaldo, isso fica mais evidente: “com *anseio*, olhei para muito ver” (GSV, p. 548; grifo nosso). A primeira atitude do olhar vem acompanhada de medo, próprio a um público predisposto ao trágico.

Vale ressaltar que para “muito ver”, a posição deve ser privilegiada. De fato, Riobaldo sobe à parte mais alta do Paredão, “na torre”, no rico sobrado, “na parte superior nas alturas dele” (GSV, p. 549), onde não há nuvens como no Itambé, ao falar com Deus; agora há nuvens de pó e pólvora, e ele tem de falar com o diabo. Da torre, os olhos ganham visão panorâmica de todas as ações. O olhar se realiza conjugado às reações comuns de quem está tomado de medo, uma vez que está diante da “cara pura da morte” (GSV, p. 547). Consciente

²⁶ “É o relato – o enredamento poético (o *mythos* trágico de Aristóteles) – que instala Riobaldo na posição dupla e dúbia de ator e espectador. Este último vê o que o primeiro não conseguia enxergar, distinguindo nas ‘neblinas de Siruiz’ e nas ‘vertentes do viver’ formas paradigmáticas da finitude humana.” (ROSENFELD, 1993, p. 269)

²⁷ “Espectador, também, é participante da geral animação, a ele rente mesmo no fragor dos combates” (NUNES, 1998, p. 35).

²⁸ Na *Poética* de Aristóteles (Cap. XVII, § 1), lemos: “É preciso ter a cena o mais possível diante dos olhos”. Como narrador, Riobaldo tenta construir o episódio como se estivesse ao vivo no local da cena; como protagonista e espectador, tira proveito do olhar.

disso, a observação dá-se inicialmente com parcimônia como que deixando envolver-se gradativamente: “Em voltas relanceei. [...] Vi ou não vi? Só espreeitei.” (GSV, p. 552) Disposto a observar tudo, fia-se nessa tarefa de que tira proveito: “Dono do que lucrei, de espreeitar.” (GSV, p. 552) No alto da torre, observa os sucessos a se desenrolarem, concomitantemente, aos pensamentos santos e profanos, entre Otacília e Diadorim, felizes em futuro breve.

A sucessão dos atos desenvolve-se ao longo do dia. Como o narrador indica que ao meio-dia completam-se duas horas desde o início da guerra, tudo ocorreu no espaço de um dia, pois, quando, finalmente, sepulta-se Diadorim, “aquela era a hora do mais tarde”, momento em que o “céu vem abaixando.” O compasso da guerra variava, havia momentos que “Dava até silêncio.” (GSV, p. 552) Em outros instantes, a guerra franqueava “marasmar, o calado de repente, ou vindo aos tantos esmorecendo, de devagar.” (GSV, p. 552)

As reações de Riobaldo – que, enquanto espectador representa uma mostra anônima de uma platéia trágica – são ambíguas no confronto, pois oscilam entre a presença do temor e a negação de sua existência. É um efeito do texto que mistura, no episódio, o medo primordial com o inventado. Enquanto narrador, Riobaldo insiste em que não sentiu medo. Mas, na verdade, esteve totalmente embebido pelo temor: “Minhas duas mãos tinham tomado um tremer.” Mais: “os dedos se estremecitavam esfiapados, sacudindo, curvos” (GSV, p. 554), mas nada disso o retira da posição arriscada: “dali não saí, do vão aberto” (GSV, p. 554). Ele não seria alvejado, porquanto espectador e não ator. Tanto é assim que, nesse instante, não se converte em “um-ser-para-a-morte”²⁹; a pulsão que o comanda é para a preservação de seu ser, para o prolongamento da vida: “Eu não estava caçando a morte.” (GSV, p. 554)

²⁹ Em *Grande sertão: veredas*, há uma atração paradoxal do ser para a morte, como demonstra Rosenfield (1993, p. 49): “Em divagações retrospectivas, Riobaldo capta os paradoxos da condição humana – a dimensão da falta-de-ser, de ser-para-a-morte”. Deve-se depreender, dessa citação e de toda a análise que a ensaísta faz de tal aspecto, que Riobaldo não representa essa condição, mas “capta” isso na sua narração; o caso mais evidente é o de Sô Candelário que “caçava era a morte” (GSV, p. 231), com seus excessos sanitários para evitar a lepra.

No suceder das ações, o protagonista admite estar sendo afetado pelo que ocorre na rua-palco: “Aí, quando foi, monumental, peguei *susto*: lá embaixo, muito estava demudando” (GSV, p. 554; grifo nosso). O desfecho aproxima-se e o protagonista, como que aplaudindo, euforicamente, proclama vitória: “Antes bati uma palmada firme, no liso da minha coroa. A vitória! Ah – a vitória – eu no meio dela, que com os ventos arrastado” (GSV, p. 555). No entanto, a luta intensifica-se; ainda se passou um tempo, “Durou dali a meia-hora, nem bem, e vislumbrei outro alvoroço”. Como um *deus ex machina*, os amigos Cererê-Velho e João Goanhá surgem inesperadamente, “sobrechegaram”, do lado oposto, “da ponta da outra banda”. Essa peripécia é lida por Riobaldo como a redenção: “festivo para mim, me dando milagre” (ibidem). Mas é apenas o início do desfecho do espetáculo nefando.

A repentina entrada dos dois companheiros em cena altera a face das coisas, modifica a situação, pois a luta fica como que uma guerra dentro de outra. Riobaldo é afetado com impetuosidade pelo medo, a ponto de perder a fala: “Gago, não: gago. Conforme que [...], a língua estremecia para trás, e igual assim todas as partes de minha cara, que tremiam – dos beiços, nas faces, até na ponta do nariz e do queixo. [...] Destemor maior Deus não me desse” (GSV, p. 375). Quando se esforça para comandar, falar algo aos companheiros da torre, sua “boca, a modo que naquele preciso tremor” não tinha coordenação, “mal-obedecia.” (GSV, p. 556), além de os braços ficarem dormentes e pesados.

Alheio a sua vontade, Riobaldo assiste ao destino “Esperando” (GSV, p. 557), não sem a manifestação do coro – papel desempenhado pelo cego Borromeu (espécime do povo anônimo do sertão) que não compõe a elite de atiradores jagunços. Ele faz-se coreuta: “Vozeiro dele, então, de repente: que principiou a cantar, ele estava cantando” (GSV, p. 558). Uma das funções do canto é exprimir temores próprios e antigos, e Riobaldo passa por esse tipo de afetação ao ouvir o canto do cego: “Dei num suor.” (ibidem)

Imediatamente, a guerra ganha uma desordem maior: uma peripécia crucial, na rua do Paredão. Diadorim decide entrar solitariamente em cena: “O que vendo, vi Diadorim –

movimentos dele.” (GSV, p. 558), afirma Riobaldo. O destino tece-se implacavelmente. Riobaldo quer gritar, mas não consegue: “desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. [...] Tiraram minha voz.” (GSV, p. 558) Um efeito moral começa a atuar nele: “Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – ‘*Tua honra... Minha honra de homem valente!...*’ – eu me, em mim, gemi” (GSV, p. 558; grifos do autor). E o elemento trágico cumpre o papel de infundir temor: “Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. [...] 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, 559).

Nesse estado, o herói deseja a libertação: “Nem cochichar comigo pude. Boca se encheu de cuspes. Babei... Mas eles vinham [...]. Ao que – fechou o fim e se fizeram. E eu arrevessei, na ânsia por um livramento...” (GSV, p. 559) e, não querendo o fim trágico, procura não perder nenhum lance da cena: “Diadorim – eu queria ver segurar com os olhos...” (GSV, p. 559). O olhar do herói sustenta-se – “E eu estando vendo!” –, porque há aparente vitória: “mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes” (GSV, p. 559). Mas quando o *mythos* ganha o apogeu, com a morte de Diadorim, Riobaldo quase não suporta a fatalidade.

Algo importante acontece ao protagonista, no momento da morte de Diadorim, que remete à situação da tragédia grega, quando o patético³⁰ não se desenrolava, necessariamente, sob o olhar atento da platéia; um acontecimento extremamente cruciante podia ocorrer atrás do pano. Assim, no momento em que Riobaldo percebe que não há escapatória para Diadorim, a cena turva-se-lhe: “*orvalhou* em mim, por prestígios do arrebatado *no momento*” (GSV, p. 560; grifos nossos). Em *Grande sertão: veredas*, orvalho, poeira, nevoeiro, fumaça, garoa, mormaço e nuvens turvam o olhar do protagonista em várias passagens em que se mostram situações extremas, ou em que a dúvida intensa manifesta-se, atemorizando o herói.

³⁰ Conforme Aristóteles (1997, p. 31) explica, no Capítulo XI da *Poética*, “o patético consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero.”

Quanto ao céu encoberto por mormaço ou à doença, à morte e à desgraça escondidos na, ou atrás, da fumaça, esta cria formas ameaçadoras, como o Sucruíú formado por “cafuas em suas construções, no entremeio da fumaça. Essas choupanas. [...] E certo que não se tinha medo maior” (GSV, p. 370). De semelhante maneira, as nuvens recordam objetos ameaçadores: “A haver a coisa que de longe me ameaçasse, feito o vem-vem das nuvens de chuva” (GSV, p. 442). Também a poeira do redemoinho e a força que atrai o mal, como o azougue maligno, assumem formas ameaçadoras.

Esses exemplos elucidam o fato de que, pelas forças secretas timoratas, qualquer objeto pode ser fonte de medo, o que se alinha com o tom do romance em que tudo pode ser e pode não ser. O objeto do medo, em várias circunstâncias, é determinado pelo estado de espírito do herói, o que não tira a força do medo sobre seus ânimos.

Na guerra do Paredão, o olhar de Riobaldo fica eclipsado por conjunção de fatores: pelo orvalho como se vê; por um nevoeiro: “de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens”; por um tipo de arrebatamento: “Trespassei”; por uma espécie de transe: “eu tinha estado sem acordo, dado ataque” e porque seus olhos recusam-se a ver o ato sinistro: “tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados.” (GSV, p. 560).

Evidentemente, não há um paralelo perfeito desses fatos com a tragédia antiga, por isso se diz que há um sabor do trágico em *Grande sertão: veredas*. A teoria aristotélica da tragédia não tem relação apenas com a poética dramática: “o trágico é um fenômeno fundamental, uma figura de sentido, que não ocorre somente na tragédia, a obra de arte trágica no sentido estrito da palavra, mas que tem seu lugar também noutros gêneros de arte” (HANS-GEORG, 1997, p. 212). Como figura de sentido, o trágico extrapola o fenômeno especificamente estético e, ao mesmo tempo, retroage à cultura grega.

A analogia de elementos da tragédia com o romance de Guimarães Rosa é complexa, porque, entre outras questões, o protagonista desempenha vários papéis que, na tragédia são realizados por atores diferentes. Riobaldo-protagonista é, simultaneamente, ator e espectador;

na torre do “rico sobrado”, é platéia e participante das ações; a ele cabe o papel do reconhecimento do corpo de Diadorim.

O temor trágico, nesse romance, decorre tanto das ações entre inimigos – a guerra desfecha-se com a morte à traição do pai de Diadorim –, quanto das ações entre amigos, derivadas da separação de pessoas que se querem bem, numa situação às avessas e de modo inadequado³¹, pois uma mulher, Maria Deodorina, encena usando máscara de homem – duas violações simultâneas dos elementos da tragédia clássica. A Diadorim, por ser mulher, não convém tamanho caráter viril e presença de terribilidade, conforme normas da tragédia grega. Em todo o caso, os eventos do Paredão exalam olor de uma “situação trágica”, especialmente pelo sentido que deles advém.

Importa ressaltar que a tragédia é imitação de uma ação da vida (*Poética*, Cap. VI, § 7) segundo Aristóteles. No caso de *Grande sertão*, a desventura e a desmedida ganham imitação; o final da luta no vilarejo revela que o amor de Riobaldo por Diadorim poderia ter sido concretizado. A descoberta dessa realidade abre questionamento para o sentido do que é ou não possível conhecer nos limites do humano, idéia contida na ação com que se harmoniza. Assim como no “mar sem limites” da *Medéia* de Eurípedes (BARBOSA, 2000, p. 26)³², o narrador mostra que a busca por “o-que-não-existe”, isto é, pelo que não se conhece, “vale por um mar sem fim” (GSV, p. 285), que constitui mais um paradoxo talhado por Guimarães Rosa: como o narrador conhecerá aquilo que sabe que é impossível conhecer?

³¹ Para Aristóteles (*Poética*, Cap. XV), “O segundo alvo [dos caracteres] é que sejam adequados. O caráter pode ser viril, mas não é apropriado ao de mulher ser viril ou terrível.”

³² “Témis trouxe Medéia para a costa da Hélade, através do mar escuro até o estreito salgado do alto *mar sem limites*.” (*Bacantes*, vv 210 a 212; grifos nossos).

4.5.2 Medo gerador de ambigüidade

A desventura do Paredão põe termo (fim e limite) aos excessos do protagonista e abre dúvidas nele quando ao sentido da busca do objeto de seu desejo. Com efeito, a última ação do protagonista no Paredão é deixar a vida jagunça: “Resoluto saí de lá, em galope, doidável. [...] – aí ultimei o jagunço Riobaldo!” (GSV, p. 564) A baixa da carreira pode até ser o fim do temor do herói, mas é a intensificação de sua angústia, tanto que as ações que impregnaram a faina jagunça ganham intensidade na narração, onde a fala projeta um passado mítico-real, em que ele fora o chefe-herói da travessia – portanto, portador de histórias medonhas –, ainda que encarne os valores da vida dentro do “progresso moderno” bebeliano, sendo “rico, estabelecido” (GSV, p. 119), como aspirava ser.

As Veredas Mortas, assim como o Paredão, sintetizam os elementos trágicos disseminados na obra que, em sua totalidade, se transformam “na sala do teatro” (GSV, p. 173), onde se representa o drama principal: a angústia da finitude e o desejo de liberdade.

O desejo de liberdade humana, referente à ação e ao conhecimento, limitado pelo destino figurado na tragédia, está presente em *Grande sertão* onde se vê o elemento trágico impregnando a vida do narrador Riobaldo. Para Vernant (1999, p. 11), com a tragédia, tanto o universo do mito quanto o da razão perdem sua consistência. Da mesma forma, a narração de Riobaldo denuncia a si mesmo: narrador letrado que sabe da importância de interpretar o mundo pela razão, mas, ao mesmo tempo, ambigüamente, apresenta-o como esperança, não como certeza, por isso conclui: “no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!” (GSV, p. 270) Ou ainda: “A razão normal de coisa nenhuma não é verdadeira, não maneja” (GSV, p. 334).

Não se trata de uma negação da razão pelo narrador, mas do questionamento do ideal iluminado e da possibilidade de reger-se também pelas convicções do mundo mítico, não racional. A forma verbal “pode ser” abre a possibilidade de diversas formas de pensar-se e de

alcançar-se o conhecimento que responda por uma lógica orientadora. O sintagma “razão normal” revela que se devem agenciar, para a deliberação das coisas de que se tem esperança, todos os recursos que possam orientar o homem, isto é, tanto o *pathos* quanto o *logos*³³. O narrador-protagonista lança mão desses dois recursos. Talvez seja por isso que Riobaldo tem sido cultuado nestes seus cinquenta anos de existência. Antonio Candido (1964, p. 139) defende a idéia de que em *Grande sertão*, “combinam-se o *mito* e o *logos*, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional”. A medida, isto é, a razão que Riobaldonarrador tenta dar aos fatos desvela o jogo entre o universo do mito e o da *pólis* em equilíbrio, tal qual Diadorim que, após ser morto, é visto simultaneamente como o mundo que foi e o que é:

E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, *feito a coisa e máscara*, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... (GSV, p. 563 grifos nossos).

A ambigüidade da figura de Diadorim metaforiza a do narrador. Sua narração joga com o real e com a máscara. Com efeito, o medo que se abateu sobre Riobaldo na era jagunça engolfa sua narração no presente que revela: o medo de errar (“o que eu descosturava era medo de errar – de ir cair na boca dos perigos por minha culpa. Hoje, sei: medo meditado – foi isto. Medo de errar. [...] O senhor tece? Entenda meu figurado” [GSV, p. 172]), o

³³ Quanto a essa ambigüidade persistente na tragédia, Vernant (1999, p. 11) lembra que, nos finais apoteóticos, como na *Oréstia* de Ésquilo, a ambivalência não é eliminada. A fundação do tribunal humano e a interpretação das Erínias na nova ordem da cidade não fazem desaparecer integralmente as contradições entre os deuses antigos e os deuses novos, no presente da Atenas democrática do século V. Realiza-se, assim, um equilíbrio, mas que repousa sobre tensões. Em segundo plano, subsiste o conflito entre as forças contrárias, uma vez que os juízes humanos, em sua maioria, pronunciaram-se contra Orestes, pois só o voto de Atená, deusa da razão, tornou iguais os sufrágios. A ambivalência acentua-se porque, ainda que o empate nos sufrágios não decreta alguma condenação, também não estabelece inocência nem justificativa. Há um equilíbrio, pois, como se sabe, o *Voto de Minerva* de Atená, absolve, na verdade liberta, Orestes que matara a própria mãe Clitemnestra. Mas ele é justificado. Assim, condenado/absolvido ou absolvido/condenado, ele provoca a fúria das Erínias, as quais são responsáveis por semear o pavor entre os homens culpados. Dessa forma, “fundando o direito regido pela cidade, Atená afirma a necessidade de abrir, na coletividade humana, espaço às forças sinistras que as Erínias encarnam. A *philia*, amizade mútua, e a *peithô*, persuasão racional, não bastam para unir os cidadãos numa comunidade harmoniosa. A cidade supõe a intervenção de potências de outra natureza que agem, não pela doçura da razão, mas pela coerção e terror”. (idem, p. 11). Há, assim, um acordo tácito entre Erínias e Atená, o terror e a palavra persuasiva responsáveis pelo equilíbrio na cidade.

sentimento de culpa (“Quando foi que eu tive minha culpa? [GSV, p. 292]), o temor do castigo sobrenatural (“medo de castigo de Deus.” [GSV, p. 190]) e a certeza da falta (“para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei” [GSV, p. 292]).

Para Riobaldo, a ambigüidade trágica encontra-se também no fato de ele, ao mesmo tempo, aceitar a absolvição de seu compadre e não se sentir justificado. Relativamente ao impulso que lançou o herói à guerra – desejo de glória, mas que gerou a perda do melhor amigo – e, diante da angústia que o assola, o compadre aconselha-o: “Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu temer de consciência” (GSV, p. 16). O temor que ainda o assola não se aquieta com a visão de mundo do compadre. Como conseqüência, ele busca ajuda nas rezas, beirando o fanatismo ou atingindo-o, pois, além de apreciar que a esposa reze por ele, paga a outras mulheres do ofício:

Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. [...]. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo (GSV, p. 17).

Não pára nisso. Confessa-se “com sete padres”, com os quais acerta “sete absolvições” (GSV, p. 63), com dois objetivos: garantir-lhe noites sem tormentos e entender os motivos ou as forças estranhas que o levam à liberdade ou não de escolher as ações de sua vida: “Ah, *ânsia*: que eu não queria o que de certo queria, e que podia se surtir de repente” (GSV, p. 62; grifo nosso). A *ânsia*, isto é, o medo intervém na vontade do protagonista, gerando a incerteza: “A gente vive repetindo, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutro galho.” (GSV, p. 63)

É esse medo – de ter feito o pacto sem ter certeza disso, e de perder Diadorim, tendo guiado o bando a isso – que o leva a narrar sua história para dois personagens com formações totalmente opostas: primeiramente, para o kardecista: “Compadre meu Quelemém me

hospedou, deixou meu contar minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência – calma de que minha dor passasse; e que podia esperar muito longo tempo.” (GSV, p. 571); em segundo lugar, para o homem “estranho de fora”, de quem interdita as respostas. Mas nenhum dos dois interlocutores alcança dar-lhe uma resposta suficiente para a dúvida a respeito do que rege as decisões e ações.

A dúvida imperiosa influi tanto no protagonista quanto no narrador: “esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora” e “Sei que estou contando errado” (GSV, p. 22 e 94); na vida real, não é diferente: “Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte.” (GSV, p. 127) Bem explicadas pelo narrador, as ações guerreiras e amorosas, o fim a que chegou, mas o motivo delas é continuamente incerto e duvidoso:

Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de *acaso* foi que se conseguiram – pelo pulo fino de sem ver se dar – a *sorte* momenteira, por cabelo por um fio, um clim de clina de cavalo. Ah, e *se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte?* Coisa vã, que não conforma *respostas*. Às vezes essa idéia me põe *susto*.” (GSV, p. 120; grifos nossos)

Riobaldo conclui que sua história resulta de fatos imprevisíveis, que ele não tem poder de controlar e decifrar. Um conjunto de forças e de causas desconhecidas dirige-o. Se sua vida foi assim, por que o relato dela tem de se prender a um encadeamento lógico? O entendimento que ele tem dela, presentemente, circunscreve-se nessa dúvida que o faz temer. Não há quietude em seu espírito na forma temperante de hoje como não houve no passado. O sujeito timorato que Riobaldo revela ser resulta dessa consciência da dúvida, quando ele se quer assumir livre:

Dando no meu corpo, aquele ar me falou em gritos de *liberdade*. Mas *liberdade* – a posto – ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de *grandes prisões*. Tem uma verdade que se carece de aprender, do *encoberto*, e que ninguém não ensina: o beco para a *liberdade* se fazer. Sou um homem ignorante. Mas, me diga o senhor: a vida não é cousa *terrível*? Lengalenga. (GSV, p. 290; grifos nossos)

Assim, o narrador mostra as contradições operantes no mesmo protagonista que ora faz o bem, ora o mal. Agiria diferente se não estivesse preso a “grandes prisões” e caso conhecesse de antemão o “encoberto” das coisas? Em seu caso, acrescenta as contradições de andanças “com desejos repartidos”, por isso, busca explicação sobre a própria dubiedade – “Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (GSV, p. 460) – e sobre a potestade que o faz oscilar entre a vontade de matar ou não – “Agora, a vontade de matar tinha se acabado” (GSV, p. 446). O desconhecimento manifesta-se na narração: “O senhor tolere e releve estas palavras minhas de fúria; mas, disto, sei, era assim que eu sentia, sofria. Eu era assim. Hoje em dia, nem sei se sou assim mais” (GSV, p. 179).

Esses aspectos ambivalentes são sabores do trágico que encenam a força sobrenatural que atua no homem, isto é, o *deímōn*, uma potência “pouco individualizada, que, sob uma variedade de formas, age de uma maneira que, no mais das vezes, é nefasta ao coração da vida humana” (VERNANT, 1999, p. 14).

A narração e as ações do narrador-protagonista, portanto, devem ser lidas nessa ambigüidade. Todos os pensamentos do herói constituem-se no trânsito entre a lógica de seu caráter e a manifestação do *deímōn* que atua sobre ele.

Até podendo ser, de alguém algum dia ouvir e entender assim: quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? Ou que Deus – quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximado de Deus é em figura do *Outro*? Que é que de verdade a gente pressente? [...] *Deixa o mundo dar seus giros!* (GSV, p. 40; grifos nossos da última frase)

A reversibilidade não desgruda do caráter do herói nem da história, portanto, o caráter é reversível e a narração desliza de um pólo a outro, de um sentido a outro, sem, contudo, tomar partido e fincar bandeira em nenhum dos dois terrenos; sua força está na ambigüidade, que é pertinente ao homem. Conseqüentemente, as questões que o romance coloca continuarão sem solução, sempre repondo objetos de discussão, em qualquer domínio do conhecimento. Mas, assim como o herói trágico, para quem não resta outra saída a não ser

render-se ao poder do destino, o protagonista-narrador brada: “Deixa o mundo dar seus giros!” Isso não quer dizer que o sujeito deva esquivar-se ao desejo da procura, do significado das coisas: “Querer o certo, do incerto, coisa que significava” (GSV, p. 40).

O melhor sentimento para imprimir no homem a impossibilidade de resposta é o medo – essência da tragédia – que, paradoxalmente, lança o indivíduo para alguma resposta mesmo sabendo de sua impossibilidade. Riobaldo teme tanto diante do bem (ou seja, da medida) quanto do mal (ou seja, da desmedida). O medo resulta das incertezas e revela as tensões internas do protagonista que não se conforma com o saber incerto; também traduz as aflições e conflitos do herói quando recluso numa certeza, pois aí o sujeito não fica imune aos temores. O medo toca o certo e o incerto, o divino e o diabólico; de um lado, revela superstição, do outro, mecanismo de coerção e impedimento à liberdade.

Assim, como a tragédia “coloca problemas morais referentes à responsabilidade maior ou menor dos agentes humanos” e também a “justiça divina que, freqüentemente, faz com que os filhos paguem os crimes do pai”, parecendo “tão opaca e arbitrária quanto a violência de um tirano” (VERNANT, 1999, p. 16), *Grande sertão: veredas* mostra tanto a força severa do demo quanto a austeridade de Deus. Nesse sentido, encaixam-se as constantes perguntas, aparentemente vazias e sem propósito de Riobaldo: “Deus ou o demo?” Sob potestades ou “poder-de-lei” quaisquer, teme-se profundamente; tanto faz ser a “lei de caborje – invisível no sobrenatural”, como a lei no “duro legal” de Zé Bebelo, a “Lei de jagunço” ou a “mansa lei” de Quelemém (GSV, 397, 81, 254, 57, respectivamente).

Sendo assim, a rendição do herói trágico aos poderes sobrenaturais, ao final da representação, comparece em *Grande sertão: veredas*, na devoção temerosa do herói à religiosidade, expressa nas mais diversas formas: nos milagres da moça do Barreiro-Novo, na conversão de Maria Mutema, nos filhos parricidas, no catolicismo de Otacília, no protestantismo de Matias, nas devoções pessoais, rezas e orações: “Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório.” (GSV, p. 17) Todavia, quando chega à fase de

“penseroso”, de que fala Frye (1957, p. 199), sua queda maior é pela religião da esposa, da maioria.

A prova maior da rendição do herói aos poderes sobrenaturais, a fim de “se refrescar”, está em desejar aquilo que a história já condenou na emergência do poder do homem sobre o homem, e que aparece desmoralizado, no romance de Guimarães Rosa, a saber, a legitimação de um estado não-laico, numa conjunção explosiva da igreja com o estado: “o que devia de haver, era de reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei” (GSV, p, 16). Tal desejo é reiterado na afirmativa: “Eu queria formar uma cidade da religião. Lá, nos confins do Chapadão, nas pontas do Urucuia.” (GSV, p. 293) Essa situação ambígua resulta do desejo de glória para neutralizar o medo inventado e amenizar a angústia que assola o herói, como se verá adiante. Como Riobaldo tem consciência da impossibilidade de todos os poderes da glória, considera que seu desejo “é só muito provisório”.

Mas a ameaça de voltar-se aos *arcana imperii* existe, sobretudo, nos momentos provisórios, oscilantes entre o medo inventado e o primordial. Quanto mais forte este último, mais o homem fica sujeito à servidão suprema.

4.5.3 O medo de errar

O narrador Riobaldo não escapa à espera dolorosa do destino mais temido; essa espera é espaço propício para a construção do medo inventado/construído. Enquanto narrador, Riobaldo sabe da importância de preencher esse vazio temporal com relatos que traz na memória: “Mas, conto ao senhor as coisas, não conto o tempo vazio” (GSV, 501). Essa consciência acompanha seu modo de caminhar a esmo, sem certeza, pelos fundos do sertão: “Só a continuação de airagem, trastejo, trançar o vazio” (GSV, p. 381). Quanto mais conta, no

entanto, erra, não preenche o vazio, não encontra a resposta; a rigor, ele não quer se haver com a finitude.

Como o rei de Tebas, que faz um *flashback* para constatar seu erro e escapar ao destino nefasto, o narrador-protagonista jagunço também relata sua vida, mostrando dificuldade para falar de momentos decisivos como o pacto e o confronto no Paredão; evita qualquer resposta do interlocutor; constrói uma narração não-linear – o contrário obrigá-lo-ia à coerência e causalidade imanentes do relato da vida – e confessa o maior medo presente: “Medo de errar. Sempre tive. Medo de errar é que é a minha paciência. Mal. O senhor fia? Pudesse tirar de si esse medo-de-errar, a gente estava salva. O senhor tece? Entenda meu figurado.” (GSV, p. 172)

Medo de errar em quê, se ele, Riobaldo-narrador, vive na temperança? Ocorre que a angústia não se resolve pela temperança e esse medo assola o comedido Riobaldo. Já que o protagonista acha que ousou romper o limite, tentando pactuar com o diabo e desejando um objeto proibido – o amor de Diadorim –, presentemente, o narrador-protagonista tenta desviar-se desses erros, no estilo comedido de viver e no obsedado estilo falso de narrar, para não ter de prender Riobaldo-protagonista numa visão unilateral, o que não responderia os anseios do narrador. Daí relata apenas o “figurado” pessoal, ou seja, narra os fracassos do personagem, mas tenta protelar a conclusão da própria história; da danação do outro é possível falar, mas da desgraça do eu, ele procura esconder-se³⁴.

Com efeito, a narração de Riobaldo, em vez de ajudá-lo a expurgar o medo e ordenar os fatos da faina jagunça, converte-se em armadilha e não elimina sua angústia. Mesmo assim,

³⁴ Dito pela Profª. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos, no V Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – FCL/UNESP – Araraquara, em 21 de novembro de 2004.

a glória que o narrador-protagonista tece predispõe-no a controlar as forças do medo e continuar a busca por respostas, como se vê no capítulo a seguir.

5. Medo, conhecimento, desejo e poder

“A virtude quer a glória como único prêmio, e a quer sem amargura.” (CÍCERO [*República*, Livro III])

5.1 Mundo encoberto: narrar e conhecer

Analisa-se, neste capítulo, a relação do medo com a aquisição do conhecimento e do poder de mando em *Grande sertão*. O narrador dessa obra, a pretexto de narrar suas peripécias jagunças, faz uma especulação epistemológica: a realidade pode ser conhecida? Em que medida o real está desencoberto? Como se conhece e qual a validade do que se conhece? Nesses questionamentos, está o desejo do herói de atingir a glória. Parte das conquistas de Riobaldo é resposta ao desejo do poder glorioso. Já que o herói não possui imortalidade, não escapa ao medo primordial e deseja continuar entre os que inventam o medo para dominar, procurando, pela glória e pelo poder, amenizar a angústia pessoal da finitude.

A dificuldade do narrador-protagonista de narrar (“não acerto no contar”, [GSV, p. 167] e “Contar é muito, muito dificultoso” [GSV, p. 175]) resulta também da dúvida que ele tem sobre a realização do pacto, motivo de medo, do temor da morte, do desejo de “entender do medo e da coragem” (GSV, p. 96) e do “gosto” de “especular idéia” (GSV, p. 11).

Para estudar tais aspectos, parte-se da análise de duas situações que ilustram esse ponto fundamental da obra: o reconhecimento do corpo de Diadorim, momento antes de ser sepultada num lugar escondido no Paredão, e a luta do herói para conquistar a glória – meio de que se vale para controlar as forças do medo entrelaçado à esperança.

Na iminência de apresentar a cena trágica do Paredão, o narrador-protagonista adverte o hóspede da surpresa que contém, simulando também uma advertência ao leitor: “o senhor

mesmo se prepare; que para fim terrível, terrivelmente.” (GSV, 525) O encontro com o objeto do desejo e o verdadeiro não elimina todo o medo.

Vendo o corpo de Diadorim, Riobaldo descobre que não atingiu a verdade completa da paixão pelo companheiro. Motivado a relatar sua história ao doutor, confessa: “minha opinião era só pelo desejo encoberto” (GSV, p. 141). Ao longo de *Grande sertão*, vive a consciência de que o que se conhece não corresponde à verdade completa que a busca sinaliza. Refazendo sua vida pela narração, Riobaldo percebe que, pelas errâncias de jagunço, a liberdade não era completa, porque tudo poderia ser encoberto. Quando ele descobre a face real do objeto da busca, este fecha o sentido que poderia saciar todo o desejo.

A chave para a discussão sobre a verdade encontra-se na vida e na morte de Diadorim. Em todo o romance, ele/ela não se revela completamente; mostra apenas aquilo que não compromete a realidade de sua identidade sexual, como, por exemplo, seu nome: “Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele – foi como dissesse notícia do que em terras longes se passava. [...] Da razão desse encoberto, nem resumi curiosidades”. (GSV, 150) A curiosidade de Riobaldo arrefece por aceitar uma face do objeto. Na verdade, como se sabe, o Menino encobre o nome Reinaldo que encobre o nome Diadorim que encobre o nome Deodorina. Assim, incluindo *Grande sertão*, na obra de Guimarães Rosa a “verdade ou a realidade que a aparência oculta tem várias configurações” (LEONEL, 2005, p. 108).

A partir da tragédia final, o narrador-protagonista tenta refazer sua história de vida pela narração, questionando a verdade de tudo que pensava conhecer, razão pela qual afirma ao doutor: “Olhe: jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de eu poder explicar ao senhor. Assim – sendo uma sabedoria sutil, mas mesmo sem juízo nenhum falável.” (GSV, p. 160)

Na releitura da vida, Riobaldo vê os fatos como talhados por esta regra: nada do que se conhece está iluminado; os caminhos para a verdade têm muitas veredas eternamente encobertas. O romance traz elementos da história e episódios em que essa regra se faz

presente: os missionários que vêm fazer um reavivamento espiritual no Arraial de São João Leal, “tinham de Deus algum encoberto poder” (GSV, p. 213), afinal, desvelaram a maldade; as ordens que Riobaldo cumpria com o amigo Diadorim, sob o comando de Joca Ramiro, são uma tarefa “de muito encoberto” (GSV, p. 270); o amor que Riobaldo sente por Diadorim está velado pela amizade: “fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (GSV, p. 274); a liberdade humana oculta-se noutra nível: “Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade” (GSV, p. 290); as razões que motivam Zé Bebelo a pedir socorro na guerra na Fazenda dos Tucanos, às autoridades da cidade, são obscuras: “Tudo em encoberto. Então – se Zé Bebelo guardava uma tenção honesta – por que, dito e feito, era que não punha todo o mundo ciente do tramado?” (GSV, p. 328); o sentimento por Nhorinhá dissimula-se no íntimo de Riobaldo: “eu produzia no coração, o encoberto e o esquecido. Nhorinhá – florzinha amarela do chão” (GSV, p. 356); a vida, em geral, é uma incógnita, um enigma indecifrável: “E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é: que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto” (GSV, p. 456); para Diadorim, no entanto, nada se mostra escondido sobre a vida de Riobaldo, como se pode observar na afirmação deste: “Ah, o que era meu logo perdia o encoberto para ele [Diadorim], real no amor.” (GSV, p. 498)

Sendo assim, para encontrar a verdade não se pode adotar o signo “sem sentimento”, isto é, o *logos* dissociado do *pathos*. A razão não é contra a paixão; é parceira. Para conhecer, ou seja, para buscar o encoberto, Riobaldo-narrador interroga todas as fontes, pois, como se apresenta no primeiro capítulo, a ordem comum da natureza, a ordem necessária e livre contém aspectos muito encobertos; em muitas situações, não se sabe de fato como e por que os conflitos da natureza acontecem, o que pode gerar conclusões inadequadas sobre as causas da ordem natural das coisas.

Para Riobaldo, como protagonista e narrador, tudo está encoberto, provisória ou definitivamente: sua paternidade, o nome do Menino, a maternidade, a paternidade e a

sexualidade de Diadorim, o amor por Reinaldo, a missão pedagógica na fazenda Nhanva – quando enviado por Mestre Lucas para dar aulas a Zé Bebelo – e o diabo nas Veredas Mortas. A causa de todas as histórias inseridas no relato é também misteriosa. Cada uma dessas situações é espaço ou ocasião para revelar que o herói é um ser que tem medo. Sua narração, portanto, tende não a construir, mas a “decifrar as coisas que são importantes”, dentre elas, o medo, uma vez que Riobaldo está consciente de que as pessoas e os fatos do passado estão sempre em “balancê”, ou seja, “tudo miúdo recruzado” (GSV, p. 175). O protagonista quer tudo “preto no branco”, todos os pastos do saber demarcados. Mas quando vê o corpo nu de Diadorim, já não tem certeza desse seu desejo, porque outros enigmas nascem dessa descoberta e são lacrados pela morte.

Os comentários de Riobaldo-narrador, sobre o modo de relatar, aproximam-se dos de Guimarães Rosa, pois este afirma na abertura do primeiro prefácio de sua obra *Tutaméia*: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História.” Como se sabe, o romancista mineiro usa a variante arcaica “estória” (relato fictício) para estabelecer a distinção com a “História” (relato científico) (MARTINS, 2001, p. 209).

A estória, isto é, a ficção, também busca o conhecimento da realidade:

Em sua maioria, os romances são, num certo sentido, comunidades cognoscíveis. Faz parte de um método tradicional – uma postura e abordagem subjacentes – o romancista se propor a mostrar pessoas e relacionamentos entre elas de modos essencialmente cognoscíveis [...]; o que é cognoscível não é apenas uma função dos objetos – do que há para ser conhecido –; é também uma função dos sujeitos, dos observadores – do que é desejado a se conhecer. (WILLIAMS, 1990, p. 228).

O romance tem a faculdade de trabalhar com o conhecimento. Até certo ponto, o narrador de *Grande sertão* corresponde ao que afirma Raymond Williams sobre as “comunidades cognoscíveis”; o que se segue ao assassinato de Diadorim é a descoberta, pelo protagonista-narrador, da incompletude do desejo para se conhecer. Se o objeto recusa-se a ser conhecido ou, se, de fato, ele instala-se num âmbito incognoscível, provoca a impossibilidade de conhecer-se parcial ou completamente.

Nesse sentido é que Antônio Pécora (1987, p. 72), a propósito da revelação do sexo de Diadorim, afirma: “o conhecimento confunde-se com o temor de que os acontecimentos, diabolicamente, apenas simulem seus nexos”. Temendo assumir-se como detentor do saber, Riobaldo-narrador conta admitindo as incertezas de seus desejos e a amplitude de seu objeto (o homem e o mundo), consciente da ausência de causalidade imanente no que relata: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.” (GSV, 22) Definitivamente, ele declara a inabilidade para criar nexos causal na sua narração: “Como vou achar ordem para dizer ao senhor a continuação [...]?” (GSV, p. 50)

Em certo sentido, isso corresponde a sua vida real: “O mais que eu podia ter sido capaz de pelear certo, de ser e de fazer; e no real eu não conseguia. Só a continuação de airagem, trastejo, trançar o vazio”. (GSV, p. 381). Caso se pressuponha que “trastejar” (FERREIRA, 1999) pode ser tanto “gaguejar, por hesitação, ao responder” quanto “andar de um para outro lado”, e que “trançar” se refere a “andar seguidamente para diversos lados” e a “enredar-se”, apreendem-se melhor as palavras de Riobaldo concernentes às metáforas possíveis que ele estabelece para os feitos da vida e a narração desses feitos. “Trastejar” e “trançar o vazio” figurativizam a faina jagunceira e a narração dessa lida, no afã de compreender a si e ao objeto de sua busca: Diadorim que concentra os demais objetos.

Ao descobrir o verdadeiro sexo de Diadorim, Riobaldo descobre várias dimensões do ato de conhecer, das quais se destacam quatro.

Primeira: descobre-se a si mesmo, isto é, entende que não conhece sua história, assim como desconhecia parte de seu objeto de busca. Se não tivesse acontecido a revelação do corpo de Diadorim, Riobaldo permaneceria considerando que seu amor por ela era proibido o que causaria novas revelações no relato. O processo da re-escritura corresponde ao do retorno de Riobaldo, mesmo desconfiando de que não as encontrará mais, às Veredas Mortas: “De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido” (GSV, p. 565). Como é impossível refazer os fatos no tempo, só se pode

representá-los, ele resolve narrar, juntando os cacos dos eventos, procurando “o que não tinha sido”, para descobrir alguma coisa do que poderia ter sido; para isso, precisa voltar, revendo e refazendo os roteiros de sua vida, seu poder de comandante pelos mares do sertão; em alguns momentos, encontrará apenas os vazios.

Essa atitude do narrador-protagonista corresponde à missão do *Angelus Novus* de Klee, conforme metáfora de Walter Benjamin (1994, p. 230) do método histórico da história dos oprimidos. Não significa que o narrador construa uma verdade inteiramente nova, mas que revele algo que poderia ter sido e não foi (GAGNEBIN, 19[...], p. 80); aquilo que não se revelou no limite do desejo, não pela fraqueza ou incapacidade, mas por causa da ordem imperiosa do objeto.

Segunda: o conhecimento processa-se acompanhado de medo, desespero e estranhamento:

E disse. Eu *conheci!* Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... *Estarreci*. A dor não pode mais do que a surpresa. (GSV, p. 563; grifos nossos)

As reações de Riobaldo ao conhecimento inesperado e surpreendente vêm acompanhadas de estarrecimento, pois outro saber subjaz aos fatos. A certeza de uma nova história que vislumbra, isto é, que desencanta, é motivo de medo: “Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão *terrível!*” (GSV, p. 563; grifo nosso). Desencanto e encanto, desilusão e descoberta são simultâneos. De dentro do protagonista brota dor: “eu soluzei meu desespero.” (GSV, p. 563) Os gestos, por estarem sob efeito do medo, são contidos, impedidos de se realizarem: “*estremeci*, retirando as mãos para trás” (GSV, p. 563). Estremecendo de medo, surpreso e espantado, Riobaldo não consegue tocar o corpo nu, real do objeto. A história do homem não comporta apenas uma perspectiva sobre os fatos.

Não é só a descoberta da outra face do objeto do desejo que atemoriza Riobaldo, mas a

certeza de que todas as suas interpretações acerca da verdade “apenas simulam seus nexos”. Ele teme diante da descoberta e é nesse estado que narra esse episódio, com coração e pulso acelerados (GSV, p. 550). A narração culmina com os mesmos embaraços das ações: “E o senhor no fim vai ver que a verdade referida serve para aumentar meu pejo de tribulação” (GSV, p. 143). A verdade nem sempre elimina o medo, pode aumentá-lo. Diante da revelação do corpo de Diadorim, Riobaldo descobre que sua chefia (“eu era o chefe”) e seu poder glorioso, no centro da história que comanda, exigem uma revisão.

Terceira: seu relato não se encerra numa leitura crítica que dê uma resposta cabal do sertão brasileiro: “Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.” (GSV, p. 564) A verdade revelou a inverdade, pois o sertão é fugidio, quando “menos se espera” (GSV, p. 271) ele vem e vai. A persistência da dúvida e o que parecia certo revertem a memória do narrador; esta exige outras realidades além de “minha verdade”. Uma revisão de tudo o que foi, um abrir de arquivos onde está trancafiada a verdade, motiva a narração, em busca de uma revelação no átimo, condensada.

Quarta: para narrar, a primeira coisa que Riobaldo faz é abandonar o poder de chefia do sertão jagunço: “Desapoderei”³⁵ (GSV, p. 565), afirma ele, após o sepultamento de Diadorim. Nessa outra posição, ou seja, fora do poder, assume uma perspectiva diferente na visão dos fatos; a visão redentora e salvadora cede lugar ao recolhimento paciente dos cacos da história pessoal e da dos jagunços sertanejos.

Essas quatro dimensões, das muitas que estão no romance, ajudam a entender a atitude de Riobaldo, ao reconhecer o corpo desnudo de Diadorim: debruça-se na janela “para poder não presenciar o mundo” (GSV, p. 563) – ação explicada pela descoberta de que estivera num

³⁵ O verbo “desapoderar” é explicado por Nilce Sant’Anna Martins (2001, p. 156), no seu *Léxico de Guimarães Rosa*, assim: “Fora de si; desenfreado” ou “Perder o autodomínio, ficar fora de si, descontrolar-se”, exemplificando com a mesma referência que usamos do romance. Já o mesmo verbete no *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1999) aparece com os seguintes significados: 1º (V. t. d. e i): “Privar da posse, do poder, do domínio; desapossar, privar”; 2º (V. p.): “Privar-se da posse, do poder, do domínio”. Com isso, queremos dizer que, em *Grande sertão: veredas*, podemos ler “desapoderar” nesses dois sentidos. De fato, diante do êxtase trágico, Riobaldo pode ter ficado “fora de si” o que se comprova também pela palavra “doidagem” na frase subsequente: “Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem.” (GSV, p. 565) Mas o lemos também com o sentido de “privar-se do poder”, uma vez que, no parágrafo que antecede a “desapoderei”, Riobaldo toma a decisão de abandonar a jagunçagem: “aí ultimei o jagunço Riobaldo! Disse adeus para todos, sempremente” (GSV, p. 564). Assim, “ultimar” está relacionado com “desapoderar”, pois ele põe fim ao comando do bando, para sempre.

erro; em face da situação pela qual labutara, descobre que desconhecia o objeto que pensava que conhecia. É uma cegueira dos sentidos que não deram a perceber, por completo, a mulher em Diadorim. Sendo assim, a busca que Riobaldo empreende pela narração é uma possibilidade de encontrar outras verdades.

Ao fincar-se a leitura do romance na descoberta do real sexo de Diadorim – que habilita os olhos do leitor para uma melhor compreensão da malha narrativa –, pode-se cair fora da proposta do romance. É preciso ir além e buscar o sentido dos fatos, como faz o narrador-protagonista que se liga a Reinaldo até a alma. No entanto, essa atitude do protagonista leva a uma questão: será que foi por causa dessa ligação que Riobaldo não conheceu a verdade do amigo e, conseqüentemente, de tudo o mais ligado a Diadorim? A paixão obscureceu o entendimento de Riobaldo a ponto de impedi-lo de conhecer?

Essa idéia está na direção apontada por Pécora (1987, p. 71): “A insegurança a que conduz a descoberta de Deodorina é tão constitutiva da peculiaridade de *Grande sertão: veredas*, quanto o que nela há de estritamente esclarecedor.” Uma das particularidades desse romance está em tecer uma rede de mistérios que se revelam e, instantaneamente, encobrem-se, pelo nível de ambigüidade e reversibilidade das quais fala Antonio Candido (1964).

A paixão e a razão, assim como a proximidade e o distanciamento, são passos importantes para o conhecimento. Agora que, definitivamente, o narrador-protagonista não pode consumir o amor com Diadorim, é o momento da razão a que conduzirá ao conhecimento? Em que momento está situada a razão? Antes ou depois da descoberta da outra realidade do objeto da busca? Esse é um dilema platônico do conhecimento (MEYER, 2000, p. XXII) que ressoa na narração de Riobaldo: “se [o senhor] não sabe, como vai saber?” (GSV, p. 201)

A paixão obscureceu o entendimento de Riobaldo a ponto de impedi-lo de conhecer? Ele buscou o objeto do conhecimento, mas este esquivou-se continuamente, por conseguinte, o mesmo aconteceu com toda a rede de sentidos e práticas vinculados a ele. O dilema

platônico, no que se refere ao conhecimento, está em demonstrar a passagem da ignorância à razão; problema complexo, pois Riobaldo (protagonista enamorado) não sabe que está sob o domínio da ignorância e, não sabendo que se encontra sob tal domínio, não sabe que tem a possibilidade de saber. Ele então deveria saber o que ignora e isso seria contraditório. Se Riobaldo não sabe que não sabe, isto é, que seu objeto de busca é outro, diverso daquilo que ele lhe insinua, então não há como ele saber o que deve saber. Ou o protagonista sabe e já não precisa temer ao final do romance ao ficar sabendo, ou ignora e não sabe nem mesmo que deveria ficar sabendo, nem o que pode saber.

De fato, *Grande sertão* traz o saber ou o conhecer trançados ao desejo e ao medo que estão em jogo. Se o distanciamento racional do objeto é a condição do conhecimento, isso não se concretiza no romance. Riobaldo quer saber porque não conheceu o objeto da busca, ou entender porque o objeto se esquivou o tempo todo. Após a tragédia do Paredão, vai a Lassance, nos gerais, onde indaga a cada porta na esperança de encontrar alguma velha, ou velho, que desse alguma informação da origem de Diadorim. Se lograsse êxito, haveria de saber muita coisa, “muito mundo” (GSV, p. 454). Malgrado árdua procura, nenhum rastro sequer sinaliza o encontro. Depois de pesquisar em várias localidades, num batistério depositado na capelinha da matriz de Itacambira, depara com o nome de *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* e com a data de batismo: “Em um 11 de setembro” da era de 1800 e tantos...”. Continua a inscrição do batistério, “nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo”. Essa nova descoberta encobre também o conhecimento, posto que as datas são indefinidas (“um 11” de “1800 e tantos”) e a ascendência familiar não aparece. Quais as origens do pai Joca Ramiro e que mulher concebeu Deodorina?

A indefinição dessa localização, bem como a da sepultura selada de Diadorim, em campo do sertão, “adonde ninguém ache, nunca se saiba” (GSV, p. 564), incita o leitor à exigência da busca do sentido da trama na narração de Riobaldo. O protagonista e o narrador preservam estrategicamente a localidade do objeto, encerrando-o em definitivo. Sua narrativa,

no entanto, aponta não para a incognoscibilidade do objeto, mas para sua contingência. Deodorina foi concebida, existiu “de fato”, sua história é “real”, a relação de amizade com Riobaldo é um acontecimento incontestável, a aproximação amorosa entre ambos aconteceu.

Com efeito, algum aspecto de sua existência foi descoberto por Riobaldo, mas tal existência, como tudo em *Grande sertão: veredas*, “era e não era” (GSV, p. 524); a “razão” da existência de Diadorim é que se imiscui no processo de conhecer, revelando que o objeto é infinito, o desejo insaciável, as formulações do conhecimento, qualquer que seja ele, são nexos em processo de formulações e o que se ignora é muito mais do que se conhece.

Nesse sentido, vive-se num erro que, se não encarado enquanto se pesquisam novas facetas do objeto, abre-se a todo tipo de medo que leva à ignorância total. Assim, não é esta que produz o medo, mas este é que abre ensejo àquela. A servidão fica à espreita. Desistir da busca? Não se pode recusar a indagar na esperança de outras verdades, como afirma Leonel (2005, p. 107) a propósito das aparências e realidades em Guimarães Rosa:

Como a ninguém é dado saber com absoluta certeza onde se encontram a verdade e a realidade, cabe à condição humana, ao homem comum e principalmente ao filósofo e ao artista, fixarem-se na reflexão sobre esse ponto, ainda que constatando a fragilidade do pensamento diante da força dos fatos.

O narrador-protagonista reconhece que o objeto – as coisas que se deseja conhecer – existe astutamente: “no estado do viver, as coisas vão enqueridas com muita astúcia” (GSV, p. 387). Se as coisas reais têm astúcia, mais ainda tem a narrativa que se ocupa delas, pois as palavras são mais astutas que os fatos aparentes aos olhos: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas” (GSV, p. 175). Certos aspectos das coisas e algumas coisas completas têm astúcia. Por exemplo, o principesco pai de Diadorim, “Joca Ramiro, [é] astuto natural” (GSV, p. 245), o demo também o é: “Ah, o demo bem me conhecia! Devia de estar no astuto, ali por perto” (GSV, p. 446), da mesma forma Diadorim: “Aí ele [Diadorim] era mestre nisso, de astuto se certificar só com um rabeio ligeiro de

mirada.” (GSV, p. 78) Mas a astúcia pode ser enfrentada com a esperança, pelo desejo humano de autoconservação.

5.2 Formas do desejo e conhecimento

Como se percebe, o conhecimento tem relação direta com o desejo. No âmbito da filosofia espinosista, o desejo é a própria essência do homem e é entendido como todos os esforços e impulsões, conscientes ou não, dirigidos à realização de atos que servem para a conservação do ser. (*Ética-III*, Def. das Afec. I, Explic.) O desejo pode ser frustrado, fugidio, resguardado em imagens do passado, não ser mitigado, e reproduzir-se em miragem, no além, sempre no encoberto. Ainda que não se consiga desfrutar do objeto desejado, a busca dá satisfação e sentido à vida do sujeito.

Das coisas encobertas, a imortalidade é a busca principal. Por isso, às vezes, o homem corre riscos além do aceitável e do imaginável para saciar a curiosidade do que não se conhece. O desejo desobedece aos fantasmas do medo primitivo; até certo ponto, isso ocorre com Riobaldo, por isso se aventura no desconhecido, o que faz com temor: “No começo, aquilo [o pacto] me corria só os calafrios de *horror*, a idéia minha refugava. Mas, a pouco, peguei às vezes uma ponta de *querer saber* como tudo podia ser.” (GSV, p. 220; grifos nossos) É empreendimento natural o homem desejar o conhecimento que proporcione o desfrute da paz e da felicidade – razão da existência – como afirma Hobbes (*Leviatã-I*, Cap. XI):

ao homem é impossível viver quando seus desejos chegam ao fim [...]. A felicidade é um constante progresso do desejo, de um projeto para outro, não sendo a obtenção do primeiro outra coisa senão o caminho para conseguir o segundo. Sendo a causa disto que o objeto do desejo do homem não é gozar apenas uma vez, e só por um momento, mas garantir para sempre os

caminhos de seu desejo futuro. Portanto as ações voluntárias e as inclinações dos homens não tendem apenas para conseguir, mas também para garantir uma vida satisfeita, e diferem apenas quanto ao modo como surgem [...] e em parte das diferenças de conhecimento e opinião que cada um tem das causas que produzem os efeitos desejados.

Os desejos de Riobaldo viajam (progridem) pelo sertão. A nudez exposta de Diadorim inquieta o herói rosiano e faz com que ele se quede. Mas sua narração repõe o desejo de prosseguir a busca do conhecimento. O desejo do jagunço não se compraz com o batistério; o do leitor não se esgota com o final da narração. A travessia acode ao avanço progressivo do desejo do jagunço Riobaldo, a narração, ao do velho narrador. A insaciabilidade do narrador – revelada em querer saber mais obsessivamente (“Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” [GSV, p. 389]) – tem no sertão fonte privilegiada. A avidez pelo saber e bem-estar não é condenável, a bem da preservação do ser, deve-se promovê-la “de modo que os apetites inesgotáveis não mais se destruam” (RIBEIRO, 1984, p. 114). A esperança precisa ser mantida pelos laços fortes do desejo.

O protagonista adquire o conhecimento do sertão por experiência, navegando nesse “mar de territórios”, obedecendo à especificidade do objeto-sertão: “Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele” (GSV, p. 354). Riobaldo obedece a ele, margeando-o, como se vê, ao assumir a chefia: “eu nas margens do mar” (GSV, p. 450); observando sua amplitude: “grotão onde cabe o mar, e com tantos enormes degraus de florestas” (GSV, p. 474). O narrador, por sua vez, procura refazer o percurso de conhecimento do protagonista: “O senhor espere o meu contado. [...], só aos poucos é que o escuro é claro” (GSV, p. 182); “aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido” (GSV, p. 188).

Com a admissão da falta e do erro (“estou contando errado”), a narração de Riobaldo acolhe a essência do homem, com o desejo, enquanto *desiderium* – “força que se faz para

recuperar o que se teve quando sua presença é, de novo, requisitada pela alma [...], vontade de reaver e reter o que se foi” (ZANETA NETO, 1996, p. 91). O narrador-protagonista procede assim em sua narração:

Tudo isto, para o senhor, meussenhor, não faz razão, nem adianta. Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava. Tão mixas coisas, eu sei. Morreu a lua? Mas eu sou do sentido e reperdido. Sou do deslebrado. Como vago vou. E muitos fatos miúdos aconteceram.

Conforme foi. Eu conto; o senhor me ponha ponto.

Pelo que, do trecho, voltamos. Para mais poente do que lá, só uruburetamas. E o caminho nosso era retornar por *essas* gerais de Goiás – como lá alguns falam. O retornar para estes *gerais* de Minas Gerais. Para trás deixamos várzeas, cafundão, deixamos fechadas matas. O João-congo piava cânticos, triste lá e ali em mim. Isto é, minto: hoje é triste, naquele tempo eram as alegrias. (GSV, p. 499; grifos do autor)

Esse trecho, dentre tantos, mostra claramente a analogia que o narrador crava entre suas andanças pelo sertão e a arte de contar. A locução verbal “estou repetindo” refere-se aos volteios da narração. Os verbos “voltar”, “retornar” e “deixar” aplicam-se aos roteiros do bando nos gerais. Já o período “Sou do deslebrado”, isto é, do esquecimento de alguns detalhes, une-se a “do trecho, voltamos”, ou seja, os jagunços refizeram o caminho de volta para os gerais. Assim é que as andanças e a narração, algumas vezes, são análogas, prosseguindo sem sentido aparente, o que força o narrador a rever o que falta, reviver o sentido, estabelecendo laços entre caminhar e contar. A falta que ele sente (“estou vivendo o que me faltava”), a narração procura suprir. Ambos, protagonista e narrador, “vão num vago”. A vontade frustrada do protagonista, de rever ou reaver e reter a história de sua vida, corresponde ao desejo que puxa o homem em sentidos diversos.

Todavia, a narração de Riobaldo concretiza-se também buscando um outro saber: a certeza da existência do demo. É a manifestação, às avessas, do desejo enquanto *cupiditas* – esforço para conquistar-se algo inédito, ainda misterioso, para atingir-se um equilíbrio ideal e, assim, aumentar a capacidade do ser. O narrador-protagonista possui também em Diadorim uma figura emblemática do mistério: “Diadorim vivia só um sentimento de cada vez. Mistério que

a vida me emprestou: tonteei de alturas.” (GSV, p. 294) Sem dúvida, o mistério causa medo: “Medo mistério. O senhor não vê?” (GSV, p. 59). O temor mostra alguma faceta do misterioso que não aparece a descoberto. É próprio do homem temer o desconhecido, o estranho e o encontro, especialmente, do inusitado.

Há ainda outra feição do desejo. O trabalho árduo com a palavra desemboca no desejo enquanto *conatus* – uma força interna àquilo que se move, sem a especificação do objeto desejado, mas que ganha importância por causa dessa força. Em *Grande sertão: veredas*, o objeto que ganha importância é o sentido da vida, possível pelo verbo criador. O universo poetizado expressa-se pela palavra ou pelo silêncio.

Em relação ao silêncio, a paz de espírito que poderia surgir dele não existe; ele pode ser um objeto ameaçador gerado pelo espaço (o “Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade feito pessoa!” [GSV, p. 50]) e por uma pessoa (“Diadorim me agarrava com o olhar, corre que um silêncio de ferro. Assombrei de mim” [GSV, 274]). Em qualquer um desses casos, o silêncio afeta o ânimo de Riobaldo. Quando o bando, sob a chefia de Zé Bebelo, perdeu-se no roteiro da Virgem-Mãe e Virgem-da-Laje, lê-se: “Faltava era o sossego em todo silêncio, faltava rastro de fala humana. Aquilo perturbava, me sombreava” (GSV, p. 361). O silêncio provoca ameaça, quando sinaliza o abandono e o fracasso total.

Riobaldo prefere falar, ainda que falhando: “Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso.” (GSV, p. 133) Sua narração, mesmo que importunando o interlocutor – que, por ser também “de cidade”, supostamente espera relato teleológico –, procura entender a ordem que se parece sempre encoberta. Narrar é resistir à negatividade e à finitude; conservar a vida a todo o custo. Narrando, resiste-se ao poder da morte/temor.

Como se vê em Espinosa (*Ética-III*, Def. das Afec., I e XXXII), o *appetitus* é o desejo daquilo que aumenta a potência da ação e da existência, portanto, orientador do *conatus*. A narração de Riobaldo reveste-se dessa potência, pois narra para vencer o tempo que se esgota;

tempo cultural – do doutor que tem de partir – e tempo primordial – do jagunço avançado na idade e meio adoentado.

Entendendo-se dessa forma, nada nas ações de Riobaldo deveria ser estranho ao interlocutor/leitor, posto que o desejo é a própria essência do homem. Os desejos do protagonista já não significam que ele esteja diante duma insaciabilidade somente, mas de uma vontade de preservar o que sabe e, por esse meio, buscar o equilíbrio entre os elementos que o (des)orientam – o amor por Diadorim, o sentimento por Nhorinhá, e a veneração por Otacília –, mas que simbolizam o equilíbrio das fontes do conhecimento: a razão, a paixão e a fé. A busca por esse equilíbrio recebe a denominação de *cupiditas* – pensamento com o atributo do sentimento do desejo, necessário para aumentar a capacidade do “ser-realizando-se”, como potência de agir em busca de uma utopia qualquer, um conhecimento que, por mais misterioso que seja, impele à preservação da existência.

5.3 O Liso e as configurações do desejo

O desejo desconhece fronteiras. O espaço sem fronteira, em *Grande sertão*, tem no Liso símbolo precioso: “Nada, nada vezes [...], Liso do Sussuarão, é o mais longe – pra lá, pra lá, nos ermos” (GSV, p. 34). Assim é que, enquanto *desiderium*, o desejo de Riobaldo, na condição de chefe, é executar o projeto da travessia, um desejo frustrado para os jagunços sob a liderança de Medeiro Vaz, cuja imagem do possível sucesso não lhe sai da memória.

A travessia é vista por Willi Bolle (1998, p. 268) como um projeto político brasileiro. Já este trabalho considera-o como objeto do desejo ilimitado de conhecimento perseguido pelo narrador e, do protagonista, de “inventar” o medo para a dominação, não só dos jagunços, mas do homem em si, universal, pois, segundo Hobbes (*Leviatã-I*, Cap. XI), uma volição primária é “um perpétuo e irrequieto desejo de poder e mais poder, que cessa apenas com a morte”. Riobaldo lança mão da travessia como momento da coroação de seu poder. Para Willi Bolle (2004, p. 67), o Liso – espaço emblemático da travessia – é um lugar de extremos em vários sentidos, dentre os quais representação dos “limites do conhecimento”. Isso acontece, porque

“o Liso é *terra ignota*, o *tópos* euclidiano [...] em que a descrição científica chega a seus limites”. Não se pode esquecer da dimensão do comprimento do Liso que se espraia nos ermos.

O “nada” do Liso mete medo; seu vale é uma garganta pronta a devorar qualquer coisa. Mas o *cupiditas* não leva em conta o extremo como este “escampo dos infernos” onde “forma calor de morte” (GSV, p. 34). Sua topografia é simbólica, mas, segundo Willi Bolle (2004, p. 67), não pode ser desvinculada do real, sob pena de as interpretações míticas e culturais neutralizarem o conteúdo crítico da obra. Assim, o ensaísta aplica a sua análise a proposta de Walter Benjamin de dissolver a mitologia no espaço da história, ou seja, elucidar a mitologização da Terra em Guimarães Rosa. Nesse viés, ele empreende uma interpretação comparativa e histórica da obra, relacionando o paradigma naturalista de representação do sertão com a descrição sertaneja do romance, para, em seguida, fazer uma analogia da travessia sertaneja de Antonio Conselheiro, de *Os sertões* de Euclides da Cunha, com a travessia do Liso por Riobaldo e seu bando, sendo que a deste é uma contrafação daquele.

Depois de estabelecer comparações entre esses dois protagonistas – ambos, por exemplo, têm projetos religiosos para o sertão –, o ensaísta caracteriza como labiríntica a escrita de Guimarães Rosa (BOLLE, 2004, p. 81) e conclui pela defesa da ficção como protetora dos valores políticos emancipatórios:

A “dissolução” ou “análise” não significa, contudo, que a informação ficcional possa ser reduzida a um enunciado, supostamente mais claro, de teoria política. Pelo contrário: os valores políticos emancipatórios, para serem preservados do desgaste retórico, necessitam também do manto protetor da mitologia e da ficção. Por isso, a dissolução de tais mitologias jamais se pode dar como a fixação, mas apenas como um relampejar de um sentido histórico. (BOLLE, 1998, p. 268)

A reversibilidade entre os pólos externo e interno, desenvolvida por Willi Bolle nessa análise do *Grande sertão*, deixa uma questão reflexiva: por que as formas de pensamento tão essencial ao homem precisam ser preservadas com o “manto protetor” da ficção? É que de tempos em tempos, a arte usa seu discurso para preservar o conhecimento e não destronar definitivamente o *conatus* do homem, salvaguardando-o da mais forte aversão: “o temor à morte violenta” (RIBEIRO, 1984, p. 50). A ficção mostra-se como modelo de discurso que quer resistir às ameaças de eliminação e escravização dos sonhos humanos.

Como se sabe, depois da obra *Sagarana*, publicado em 1946, Guimarães Rosa leva dez anos para publicar *Grande sertão: veredas*; como esse intervalo compreende o período das ruínas do pós-guerra, Riobaldo nasce numa “antecâmara da morte” – para usar uma expressão de Janine Ribeiro (1984, p. 51) –, de corpos partidos, num período fétido, de esperanças cinzentas, cujos espaços representativos no romance são muitos, como por exemplo, a Fazenda dos Tucanos, no momento do cerco, que pode ter valor de símbolo, especialmente, se se pensar na época da criação dessa obra³⁶.

Os projetos de Riobaldo – parafraseando as palavras de Drummond de Andrade – surgem num “tempo de homens partidos”; eles estão calados no fundo do romance, porque já carregam sobre si o peso dos discursos desgastados que, mesmo sem credibilidade, dispõem do poder de coagir e se impor. A narração de Riobaldo, aparentemente absorvendo os discursos messiânicos e libertários, traz latente o direito de sonhar e propor soluções para o progresso, melhor, a inclusão do discurso do sertão, daquele que entra para a história como uma peça exótica somente.

³⁶ Para Eric Hobsbawm (2004, p. 30), “a civilização do século xx desmoronou nas chamas da guerra mundial. Não há como compreender o Breve Século xx sem ela. Ele foi marcado pela guerra. Viveu e pensou em termos de guerra mundial”. Para esse historiador, “quase todo o globo foi beligerante ou ocupado” (p. 32); este século “foi a era do massacre”; “uma máquina de massacre provavelmente sem precedentes na história da guerra.” (p. 33) O autor mostra ainda que, nesse período, as lutas foram contados em anos e os mortos, em milhões de corpos misturados com lama.

A idéia de “retratos do Brasil” – que Willi Bolle, constantemente apresenta em seus ensaios, ressaltando em *Grande sertão: veredas* componentes de composição do retrato do Brasil, – tem início com o ensaísta Paulo Prado. Este mostra em seu “*Post-scriptum*” que o medo do sertão, o temor de desenvolvê-lo, interfere decisivamente no meio esclarecido republicano brasileiro. Na análise que faz da situação da incipiente República, quanto ao sertão, Paulo Prado (1997, p. 106) afirma que esse espaço “ainda hoje [está] inexplorado”; isso em 1928. Uma das causas é seu abandono pelo Estado: “O Exército, caríssimo, desaparece [do sertão], desorganizado pelo ódio e pelo medo” (PRADO, 1997, p. 203). O exército, símbolo da ordem, mudança e presença do poder central em todos os lugares do país, sente medo e foge. O confronto com soldados é uma constante nos Gerais de Riobaldo. O medo vige dos dois lados, mas Riobaldo sonha com tempo sem guerra.

Extrapolando a geografia nacional, o protagonista representa o homem que deseja a paz, por isso, visualiza um mundo fora do estado da selvageria de guerra perpétua. No cenário e no novo tempo que se vislumbram, Riobaldo sente-se dotado de uma vocação para “uma lei nova.” (GSV, p. 282)”, diversa da que ele vê fragmentada no sertão; era “o que minha vocação pedia” (GSV, p. 57), afirma ele ao mentalizar um sertão sem guerra, pois “Para trás, não há paz” (GSV, p. 42), só maldade, desde o tempo do perverso Gramacedo. Assim é que, depois do encontro com o lazarento e logo em seguida à deserção dos cinco urucuianos, a viagem rumo ao Liso segue, em “dias de caminho” (GSV, p. 471).

Retomando esse trajeto, o narrador especula idéias, expondo os projetos arquitetados pelo protagonista que abandona a vontade de que alguém reze por ele; não quer socorro de rezas nem de conterrâneos antigos, nem da mulher a quem ajudou no parto; retira, assim, o aspecto místico de seu projeto: “Às voltas e revoltas, eu pelejava contra o meu socorro” (GSV, p. 472) de preces. A narração de tal atitude, podendo soar como uma profanação, o narrador arremata: “Figuro que estava em meu são juízo. Só que andava às tortas, num lavarinto”. (GSV, p. 472) Ao mesmo tempo em que Riobaldo sente-se no controle de suas idéias, afirma que está num

lavarinto, isto é, num emaranhado, tanto nas andanças quanto nas reflexões que desenvolve. Futuramente, descobre que não se mantém a glória sem o louvor e a religião. Juízo torto, caminhada em lavarinto, mas com desejo de conhecer, instituir poder e viver em paz.

Mas, à medida que o jornadasar prolonga-se e as reflexões tecem-se, o narrador lembra ao doutor que amadurece as idéias: “Tarde foi que entendi mais do que meus olhos, depois das horrorosas peripécias, que o senhor vai me ouvir. Só depois, quando tudo encurtou. Dei decreto de fim em essas esquisitices.” (GSV, p. 472) O entendimento a que chega não acontece senão depois de “horrorosas peripécias”; seu pensamento transcende as paisagens que os olhos vêem. As esquisitices abandonadas referem-se ao aspecto místico da travessia: ele rejeita os socorros de rezas para o empreendimento.

Enquanto ele perscruta projetos, Diadorim o interrompe: “No que não perguntei, Diadorim me respondeu? – “... *A muita coragem, Riobaldo... Se carece de ter muita coragem...*”. Ainda que a fala do amigo seja descontextualizada, pois se refere a um evento remoto, Riobaldo conclui para si: “Ah, eu sabia. A coragem, eu? [...] Tinha mãos e ações [...]. Mas, o que Diadorim disse, não me fez moça. [...] Que: coragem – é o que o coração bate; se não, bate falso. Travessia – do sertão – a toda travessia.” (GSV, p. 472) Pelas “mãos e ações”, o empreendimento da transposição do Liso deveria se realizar; o medo pode ser enfrentado com ações deliberadas e mão de poder soberano. Estão suspensos outros auxílios que não humanos, numa realidade cruel:

Só aquele sol, a assaz claridade – o mundo limpava que nem *um tremar d'água*. Sertão foi feito é para ser sempre assim: alegrias! E fomos. Terras muito *deserdadas, desdoadas* de donos, *avermelhadas campinas*. Lá tinha um caminho novo. Caminho de gado.

Arte que eu achei o meu projeto.

Só digo como foi: do prazer mesmo sai a estonteação, como que um perde o bom tino.

Porque, viver é muito perigoso... Diadorim [...], a boca de amor; mas o orgulho dele condescendia uma tristeza. Matéria daquilo que me desencontrava; motivo esse que me entristeceu? A nenhum. Eu já estava chefe de glórias. Nem Diadorim não duvidava do meu roteiro – que fosse para encontrar o Hermógenes. (GSV, p. 473; grifos nossos).

Agora, o senhor saiba qual era esse o meu projeto: eu ia traspasar o Liso do Sussuarão!
(GSV, p. 320)

Chefia “em glórias”, o poder sobre o medo, a ausência de tristeza e estabelecimento de roteiro certo para enfrentar tudo o que mete medo no sertão, personificado em Hermógenes, são os atributos que o herói está consolidando. A glória, na qual Riobaldo regozija-se, é desejo recorrente em seu currículo; de fato, ele busca a glória: “o que minha vocação pedia era um fazendão de Deus, colocado no mais tope.” (GSV, p. 57) De certo modo, a chefia já lhe pode conceder esse privilégio. O roteiro para glória passa pelo roteiro do Liso, pela aprendizagem da paixão, do poder e da manipulação do medo.

5.4 Amor e poder: roteiro da glória

Riobaldo é um jagunço que se envolve com mulheres, apaixona-se por algumas, como se pode ver no conjunto daquelas por que se sente atraído: Miosótis, Rosa’uarda, Deodorina, Otacília, Nhorinhá, a filha de Malinácio, Hortência e Maria-da-Luz. A convivência de Riobaldo com várias paixões e sua passagem por mais de um bando culminam com o projeto da travessia do Liso e têm como alvo a concretização do desejo de glória, em cujo percurso há o amor e o poder a conquistar:

A que, no bando de Joca Ramiro, eu havia de prestar toda a minha diligência e coragem. E nem fazia mal que eu não relatasse a respeito de Zé Bebelo mais, porquanto o prejuízo que disso se tivesse, por ele eu também padecia e pagava. No caso, em vista de que agora eu estava também sendo um ramiro, fazia parte. *De pensar isso, eu desfrutei um orgulho de alegria de glória.* (GSV, p. 145; grifos nossos)

Riobaldo não vê prejuízo em abandonar Zé Bebelo. Deste, já aprendera a praticidade da liderança, por ocasião do pacto, e a invenção da coragem: “Nem eu cria que, no passo daquilo [do pacto], pudesse se dar alguma visão. O que eu tinha, por mim – só a invenção de coragem.

Alguma coisice por principiar” (GSV, p. 387). O desejo de conquistar o “orgulho de alegria e glória” leva Riobaldo a renunciar a amizade por Diadorim (BOLLE, 2004, p. 256) e o amor de algumas mulheres que conheceu. Todo amor, afirma Riobaldo, “é uma espécie de comparação” (GSV, p. 150), e ele compara seu amor com o ouro, a prata, o latifúndio e os bens. Assim, a amizade de Diadorim leva os adjetivos de rico minério: “Meu amor de prata e meu amor de ouro” (GSV, p. 51) ou ainda: “Se amor? Era aquele latifúndio” (GSV, p. 184). Pergunta e resposta do narrador-protagonista quanto à amizade por Diadorim.

O amor, dito genuíno e espiritual, por Otacília é expresso, desde o primeiro momento, dentro do desejo que leva à glória:

Por breve – pensei – era que eu me despedia daquela abençoada fazenda Santa Catarina, excelentes produções. Não que eu acendesse em mim ambição de teres e haveres; queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor. Mas, com um significado de paz, de amizade de todos, de sossegadas boas regras, eu pensava: nas rezas, nas roupagens, na festa, na mesa grande com comedorias e doces; e, no meio do solene, o Sr. Amadeu, pai dela, que apartasse – destinado para nós dois – um buritizal em dote, conforme o uso dos antigos (GSV, p. 188).

Ironicamente, Riobaldo apaga a relação entre “teres e haveres” e o amor à bela Otacília, mas deseja que o pai da moça conceda-lhe “um buritizal em dote”. Não é sem intenção de posse que a fazenda é considerada abençoada, santa e excelente – atributos relativos também à paixão pela filha do fazendeiro. As atitudes do herói não significam descrença no amor, mas na base da paixão subjaz o *conatus* que não descuida do clamor pelo poder.

Volte-se à fase adolescente desse herói e veja-se o desejo de glória existindo desde sempre como manifestação do *cupiditas* humano. Não há, nesse caso, violação da ética espinosana. Desde as primeiras “bandalheiras” que Riobaldo aprende com Rosa’uarda, no fundo do quintal da casa dela, no Currealinho, pulula inconscientemente, no futuro herói, o desejo de chefia em glórias, de posse e de poder, como se percebe nos versos que seus pensamentos evocam e intenta dizer à menina:

*Seu pai fosse rico, tivesse negócio,
eu casava contigo*

e o prazer era nosso... (GSV, p. 120)

O amor vem-lhe acompanhado não só da visão espiritualizante: “amor é a gente querendo achar o que é da gente” (GSV, p. 341). Achar “o que” e não só “quem”; amor quase esquecido de espiritualidade. O amor pela filha do fazendeiro Amadeu, com toda a pureza e castidade que se revela, turbilhona também o desejo de posses.

Já por ocasião do pernoite em amores com Hortência e Maria-da-Luz, no Verde Alecrim, a paixão não é só sexual, não se passa sem a avaliação de Riobaldo da condição econômica das meretrizes e da ingerência delas em todo o Vale: “Porque as duas minhas-damas eram ricas” e “Hortência era filha de grande fazendeiro”, possuíam fazendas em outra localidade; as duas “Eram donas de terras,” além das do Vale: “Ali mesmo no Verde Alecrim, delas era toda a terra plantável.” De fato, elas são latifundiárias e controlam a mão-de-obra: “os moradores e suas famílias serviam a elas” (GSV, p. 495). Como se percebe nesses casos, o desejo amoroso não vem sem os de assuntos de negócios. Amizade, amor, prazer e negócio pautam o roteiro amoroso de Riobaldo e realizam-se também com espanto e o temor: “O amor [...] muito forte, *espanta*” (GSV, p. 417; grifo nosso). E o espanto³⁷ também é caminho para o conhecimento.

A boa amizade de Diadorim – estágio do amor primitivo e caótico, conforme Benedito Nunes (1969) – oscila entre o medo e a esperança: “O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? – desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor [...]; aí, outra esperança já vem.” (GSV, p. 220), afirma o narrador, avaliando a postura de Diadorim diante do jagunço Riobaldo.

Observe-se outra situação. A análise que Riobaldo faz de Malinácio – pai da mulher casada, com a qual se deita, logo após fugir do bando de Zé Bebelo – passa pelo crivo do

³⁷ “O espanto é *páthos*. Traduzimos habitualmente *páthos* por paixão, turbilhão afetivo. Mas *páthos* remonta a *páskhein*, sofrer, agüentar, suportar, tolerar, deixar-se levar por, deixar-se convocar por. É ousado, como sempre em tais casos, traduzir *páthos* por dis-posição, palavra com que procuramos expressar uma tonalidade de humor que nos harmoniza e nos con-voca por um apelo. [...] Somente se compreendermos *páthos* como dis-posição (*dis-position*) podemos também caracterizar melhor o *thaumàzein*, o espanto. No espanto detemo-nos (*être en arrêt*). [...] O espanto é a dis-posição em meio à qual estava garantida para os filósofos gregos a correspondência ao ser do ente.” (HEIDEGGER, 1983, p. 219)

negócio: “Mas o pai dessa mulher era um homem finório [...]. A casa dele – espaçosa, casa-de-telha e caiada [...]. Se chamava Manoel Inácio, Malinácio dito, e geria uns bons pastos, com cavahada pastando, e os bois” (GSV, p. 131).

A atração que o herói sente pela filha casada de Malinácio, pelas meretrizes do Verde Alecrim e por Otacília são estágios pelos quais passa na conquista – palavra que remete tanto ao triunfo no amor quanto ao ato de subjugar povos e territórios pelas armas – da glória, do poder e da honra. Conquista amorosa, adestramento em armas, religiosidade e casamento santo, “leito sem mácula”, sintetizam o objeto do desejo do herói: o poder, que passou de mão em mão foi conquistado com o jogo entre medo primordial e inventado: “Mas, então, eu carecia de armar um *poder* [...]. Eu tinha de encher de *medo* as algibeiras de Zé Bebelo. Só isso *era o que valia*.” (GSV, p. 329; grifos nossos).

Os territórios que pretende conquistar não são menos desafiadores que a empreitada amorosa. Com todas as artimanhas, o “caminho novo” que ele cogita localiza-se não numa Canaã mística, mas nas terras “deserdadas”, “desdoadas”, “de campinas avermelhadas” pelo sol causticante, sem “nem um tremer d’água” do Liso.

A realidade daquela terra vem aos olhos do protagonista como resultado da conquista desbravadora, sertão à dentro. O que Riobaldo vê jornadeando pelo sertão? “vi meus Gerais” onde há “tanta cruz! Pena não paga cantar” (GSV, p. 290 e 23), mas conta e mostra mazelas, guerras, misérias, injustiça, bruteza, maldade, gente medrosa, curral eleitoral, topografia terrível, mas também, alegria, festas, nascimentos, belos pássaros, rios, flores, plantações, buritis, enfim: “Ave, vi de tudo, neste mundo!” (GSV, p. 15) Tudo misturado que dá medo. O importante dessa atividade é o resultado desse olhar: “Aí, vi, aprendi.” (GSV, p. 129) A aprendizagem não acontece como geração espontânea, mas advém de um gesto intencional de praticar o olhar: “eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado.” (GSV, p. 276) O olhar³⁸ alia-se ao processo cognitivo que conduz o

³⁸ “O trabalho dos olhos que vêm combina-se [...] com um processo muito complexo do pensamento. Quaisquer que sejam, porém, o nível de profundidade e o grau de generalização desse processo cognitivo, este

protagonista a desmanchar as falsas idéias sobre o sertão. A “imagem falsa” vai além do amor por Diadorim, alcança tudo aquilo com que ele se relaciona, desde as desgraças às belezas dos gerais.

Conquistando o mando, Riobaldo vê dois momentos e espaços distintos: os contrastes acentuados entre as extremidades opostas do Liso. A terra ressequida contrasta com o que existe do outro lado da travessia: boa fazenda, muito gado, lavoura, prosperidade. É a imagem da esperança. O outro lado não se refere apenas a um espaço, mas a um tempo, que se dissolve naquele espaço, um tempo novo, cuja força orienta as idéias do narrador. Nos contrastes que vê, ele lê o potencial daquela região. Evidentemente, não sem medo – força que o narrador ainda sente só em lembrar o Liso ao doutor:

Ainda hoje, eu mesmo, disso, para mim, eu peço *espantos*. Qu' é que me acuava? Agora, eu velho, vejo: quando cogito, quando relembro, conheço que naquele tempo eu girava leve demais, e assoprado. [...] Eh! – o que o senhor quer indagar, eu sei. [...] Eh. Do demo? [...] No nada disso não pensei; como é que pudesse? A invenção minha era uma [...]. Atravessar o Liso do Sussuarão. Ia. Indo, fui ficando airoso. (GSV, p. 473; grifo nosso)

O narrador não quer perder a força que impulsionou o protagonista a pensar. Por isso mesmo, pede espantos para manter as cogitações. Já o termo “airoso” refere-se à atitude de amantes e comandantes, liga-se ao amor e ao poder. O indivíduo airoso é garboso, elegante nos gestos, mas também honroso. O espanto, ou o medo – que perpassa as idéias de Riobaldo e que afeta o narrador já velho –, resulta do cheiro de morte, que habita o grotão fundo do Liso, e da lembrança da tentativa fracassada em atravessá-lo, anteriormente, sem se excluir, como se sabe, o medo de ter feito o pacto com demo e o castigo de Deus.

A nova travessia do Liso simboliza o destronamento do fracasso (*desiderium*) e a conquista de uma etapa do *cupiditas* que, no romance, se desenvolve pela busca do amor e do

nunca se separa totalmente do trabalho a que se dedicam os olhos, não se separa do indício sensível e concreto, não se separa da palavra viva e imaginativa.” (BAKHTIN, 1992, p. 244)

poder como “paixões alegres”, nas quais o herói fixa-se, como forma de expulsar a “paixão triste”, porém forte, do medo: “Minha tristeza é uma volta em medida; mas minha alegria é forte demais. Eu atravessava [o sertão] no meio da tristeza” (GSV, p. 146), desbravando e conquistando.

O amor, portanto, em *Grande sertão: veredas*, trança-se com a problemática da instituição do poder, este advindo em amálgama com o medo. Benedito Nunes, que faz uma leitura espiritualizante do amor nesse romance, mostra que o amor de Riobaldo segue uma trajetória – um “movimento ascensional” de conquista e alcança “um fim plenificador de seus desejos [...] como um fecho venturoso de uma seqüência de erros e enganos, de casuais descaminhos” (NUNES, 1969, p. 147 e 156) – que culmina com Otacília.

Mas, numa outra perspectiva, percebe-se também que há, no *Grande sertão*, a personificação de eros não como “um deus todo-poderoso”, mas como uma força que mostra “uma carência sempre em busca de uma plenitude” que aspira ao poder: “O globo que ele [Eros], por vezes, tem nas mãos, exprime sua universalidade, seu poder” (BRANDÃO, 1991). Riobaldo revela a força de eros, quando usurpa o poder de Zé Bebelo, momento a partir do qual sente “em mão o brinquedo do mundo” (GSV, p. 414), o poder representado pela chefia e pela liderança.

Para sustentar o poder, o herói precisa dominar o fogo da pura paixão sexual. Na vida guerreira, Riobaldo sente dificuldade de controlar essa paixão como, por exemplo, o envolvimento com duas meninas: “A primeira, que foi, bonita moça, eu estava com ela somente. [...]. Daí, abriu os olhos, aceitou minha ação, arfou seus prazeres” (GSV, p. 165). A segunda: “Mas, depois, num sítio perto da Serra Nova, foi uma outra, a moreninha miúda” (idem). Enquanto desfruta os prazeres da carne com a primeira menina, o protagonista sente medo (“eu entrevia medo” [GSV, p. 165]); e não é diferente em relação à segunda, pois, assim como com a outra, ele estava “nos medonhos” (idem). Também o amor cheio de “lavaredas” é o que se deu com a filha de Ana Duzuza:

Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo [...]. Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas [...]. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca.” (GSV, p. 96)

O tempo decorrido deixa entrever que o “sentir trivial do momento” virara amor, mas que não pode mais ser concretizado; ficou o gosto bom, suscitado pela carta. As recordações desses momentos vêm ao narrador desprovidas de desejo de poder e glória, apenas de medo. Nesse sentido, o protagonista reconhece ter superado essa fase: “Deus me livrou de endurecer nesses costumes perpétuos” (GSV, p. 165).

As outras travessuras do amor, associados a bens, como se mostrou, o herói precisa superar: as “bandalheiras” com Rosu’arda, a “fogueira” da filha de Malinácio, o perfume das do Vale e o caos de Diadorim. Por quê? Para manter o poder aurático, pois, segundo o mito de Eros, na idade da razão – atributo exigido do comandante –, o *logos* é incompatível com o amor: “Dois seres que se dão e reciprocamente se entregam encontram-se um no outro, desde que tenha havido uma elevação ao nível de ser superior e o dom tenha sido total, sem as costumeiras limitações ao nível de cada um, normalmente apenas sexual.” (BRANDÃO, 1991, p. 358) Somente Otacília reúne os elementos próprios para a plenitude do poder; ela não é só terrena.

5.5 Medo, glória e esperança

5.5.1 Otacília, Diadorim e a glória do poder

Riobaldo encontra a plenitude somente na união com Otacília. Com ela, consegue até especular idéias, coisa que não podia enquanto em enlevos eróticos: “Mesmo fui muito tolo!” (GSV, p. 63) – momento do Eros arcaico “o qual enlouquece nossas mentes da cabeça aos pés” (BRANDÃO, 1991, p. 358). Às profecias da mãe de Nhorinhá, que são “Loucura duma” (GSV, p. 27), Riobaldo-narrador contrapõe as rezas apreciadas pela esposa: “Reza é que sara da loucura. No geral” (GSV, p. 17) e, “agora [...], me inventei neste gosto, de especular idéia.” (GSV, p. 11) Nesse sentido, o casamento de Riobaldo com Otacília fortalece o lastro do poder ideal: o casal reúne a fé, as idéias, o perfume da natureza (alecrim), os bens, as armas e as letras: “Inda hoje, apreceio um bom livro, despaçado.” (GSV, p. 16)

A conquista do poder com tais ingredientes gesta-se nas longas lutas empreendidas pelo sertão:

Mesmo com a minha vontade toda de paz e descanso, eu estava trazido ali, no extrato, no meio daquela diversidade, despropósitos, com a morte da banda da mão [...]. Sem Otacília, minha noiva, que era para ser dona de tantos territórios agrícolas e adadas pastagens, com tantas vertentes e veredas, formosura dos buritizais. (GSV, p. 334)

O protagonista tem a guerra nas mãos, ao passo que a futura mulher cultiva os bens e a fé: “Otacília, mel do alecrim. Se ela por mim rezava? Rezava.” (GSV, p. 297) Logo, ela está apta a ser uma dona (*domina*) e ele, seu cavaleiro, matrizes da sociedade burguesa cristã. A

guerra que se trava de todos os lados tem como objetivo final a conquista da mulher que está “no camarim do Santíssimo” (GSV, p. 294); da mesma forma que não falha na mira, o herói acerta o bom partido amoroso. O percurso de Riobaldo não é inusitado, remete ao Brasil que se espelha nos feudos da Idade Média na Europa e, mais profundamente, nos tempos imemoriais que legam às gerações um modelo de poder em que se conjugam o amor, a guerra e a adoração a divindades.

Já Diadorim é o amor que corre por caminhos diversos dos de Riobaldo: “Dois rios diferentes – era o que nós dois atravessávamos?” (GSV, p. 335); labutam juntos na jagunçagem, mas, ao mesmo tempo, separados. O papel de Diadorim nessa intriga é, dentre outros, de orientar Riobaldo à glória do poder e do amor. Não há como saber por que ele não revelou seu sexo ao herói. No entanto, não se pode negar que ele/ela desempenha o papel de guia do filho de Bigrí, desde a primeira travessia do Rio São Francisco, conduzindo-o na travessia do sertão, nas armas, na montaria, no asseio pessoal, na linguagem e gestos cortesês, no respeito às mulheres e à família e no amor. Assim é que, por um lado, reprova a paixão puramente carnal que Riobaldo tem por Nhorinhá, cuidando de separar os dois, com a ameaça de matar Ana Duzuza, a pretexto desta ter ludibriado Medeiro Vaz. Diadorim recompensa Riobaldo – por ter aceitado a separação de Nhorinhá – com fiel amizade e segurança, tomando-lhe a mão; por outro lado, exige dele fidelidade na empreitada de vingança da morte do pai Joca Ramiro e na conquista da glória.

Do mesmo modo que a fidelidade nas armas e na guerra deve ser cumprida, Diadorim exige dele fidelidade no amor (por quem?). Deduz-se que Diadorim ama Riobaldo. Otacília seria, pois, rival; ou seria símbolo do lugar que Diadorim deseja ocupar nos sentimentos de Riobaldo? Esses lances de amor entre os dois jagunços são textualizados com a ambigüidade peculiar ao romance de Guimarães Rosa. Como um pai que escolhe a consorte para o filho, Diadorim, paradoxalmente, cuida do companheiro, confirmando o amor dele por Otacília, ora alertando-o do compromisso com a filha de Amadeu (como ocorre ao ele retornar do Verde

Alecrim, onde dormiu com uma prostituta: “ – ‘Você já está desistido dela?’ – em fim ele [Diadorim] indagou. [...] E ele cerrou a conversa, porque eu entendi: que a referida era Otacília” [GSV, p. 499]), ora mantendo a noiva informada das condições do jagunço no campo de guerra: “Diadorim tinha expedido o recado, para minha Otacília, mediante o arrieiro de uma tropa” (GSV, p. 471).

No papel de aio, Diadorim vislumbra a plenitude do companheiro com Otacília, “misto de princesa e castelã” (NUNES, 1969, p. 146), bem prendada:

– “... Você se casa, Riobaldo, com a moça da Santa Catarina. Vocês vão casar [...]; ela é bonita, reconheço, gentil moça paçã, peço a Deus que ela te tenha sempre muito amor... Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de cassa branca, com muitas rendas... A noiva, com o alvo véu de filó...”

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor. E me embebia – o que estava me ensinando a gostar da minha Otacília. Era? Agora falava devagarinho, de sonsom, feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse. [...] Ele falava de Otacília. Dela vivendo o razoável de cada dia, no estar. Otacília penteando compridos cabelos e perfumando com óleo de sete-amores, para que minhas mãos gostassem deles mais. E Otacília tomando conta da casa, de nossos filhos, que decerto íamos ter. Otacília no quarto, rezando ajoelhada diante de imagem, e já aprontada para a noite, em camisola fina de ló. Otacília indo por meu braço às festas da cidade, vaidosa de si feliz e de tudo, em seu vestido novo de molmol. Ao tanto, deusdadamente ele discorresse. [...] De meu juízo eu [...] eu não podia entender. [...] No tempo, não apareci no meio daquilo. (GSV, p. 356)

Todo esse cenário da glória de Riobaldo, que culmina no casamento com Otacília, é-lhe desvendado por Diadorim em tom quase profético misturado com ciúme: a beleza da moça, as vestes de núpcias, a paz do labor cotidiano, o cabelo com “óleo de sete-amores”, as cuidadosas prendas domésticas, a devoção perseverante, a vida social refinada, enfim, a felicidade do casal. Riobaldo não consegue “entender”, isto é, entender todas as palavras de Diadorim sobre a cena prognosticada. Mas Diadorim sabe que o poder glorioso eficiente exige uma aspiração, símbolo do poder que desce até a terra e domina os homens e inspira o poeta. O poder com essa sincronia responde aos anseios do homem pela unidade, razão pela qual é venerado e temido.

O desejo de Riobaldo de representar publicamente esse poder, vivido privadamente, na

intimidade, vem desde a fase adolescente. Na ocasião em que foge de casa e rumo ao Curralinho, e é rejeitado por todos os conhecidos, ao insinuar algum pedido de emprego assalariado, caindo na suspeição deles, imagina: “eu entrei no que imaginei – na ilusozinha de que para mim também estava tudo assim resolvido, o progresso moderno: e que eu me representava ali rico, estabelecido. Mesmo vi como seria bom, se fosse verdade.” (GSV, 119) De fato, a glória e o poder são coisas agradáveis: “Ser chefe – por fora um pouquinho amarga; mas, por entro, é rosinhas flores.” (GSV, p. 81), afirma ele. É também atributo de seu casamento, as “rosinhas flores”.

Quando estabelecido na nova ordem, faz questão de mostrar a diferença entre seu modo de vida e daqueles que ainda se prendem ao velho sistema de jagunço: “que aqui já é terra avinda concorde, roncice de paz, e sou homem particular” (GSV, p. 107). O aqui e o agora ligam-se ao sertão transformado, ou em transformação, mas ele mantém os jagunços a sua volta.

Símbolo da unidade, do *conatus* ascendente, a representação do poder no romance mostra, assim, o desejo humano de glória. Homem fiel ao casamento, que busca rezas, oração e “moral”, Riobaldo não deixa descendente, seu filho é a comunidade; assim como representante do poder glorioso, apresenta-se como um pai e salvador dum grupo social:

Não me envergonho, por ser de escuro nascimento. Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. [...] O senhor vê: o Zé-Zim, o melhor meeiro meu aqui [...]. Está aí, está com uma mocinha cabocla em casa, dois filhos dela já tem. Belo um dia, ele tora. É assim. Ninguém discrepa. Eu, tantas, mesmo digo. Eu dou proteção. (GSV, p. 41)

Assim, mesmo sendo homem particular, sua vida privada propaga-se no espaço público, para que a glória seja consolidada. A melhor definição da honra de Riobaldo está na glória do poder conquistado. Sua vida responde pela manifestação dos poderes *arcana*. Sua fase de sedução pelas sertanejas passa, restando, no entanto, a sedução da linguagem, com a qual embebeda o interlocutor/leitor. Todo homem espera a paz, e o poder glorioso responde por

esse anseio. Os atos de Riobaldo-velho conquistam a fidelidade de seus ex-combatentes sertanejos; salva-os de caírem na mendicância, desonra e esquisitice: “Tempos foram [...]; muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola. Mesmo que os vaqueiros duvidam de vir no comércio vestidos de roupa inteira de couro, acham que traje de gibão é feio e capiau.” (GSV, p. 26) Os companheiros residentes na fazenda São Gregório são salvos desse vexame, pois são socorridos da miséria no feudo de Riobaldo.

A fazenda é a representação do poder que se fortalece pela *ecclesia*. Se o poder não pode ser exercido por todos os homens, estes cultivam-no com veneração, pois é esperança de paz que, suprida, exigirá sempre outros desejos a saciar. O poder, entre os homens, ligado ao céu, é a certeza da felicidade: “ . Tudo o justo” (GSV, p. 36). Riobaldo torna-se um ramiro, para substituir Joca Ramiro que não simbolizava a unidade dos *arcana naturae* e *arcana Dei*. O desejo de glória ascendente de Riobaldo culmina nessa conjugação do poder+terra (bens e posses) + religião+família:

Todo assim, o que minha vocação pedia era um fazendão de Deus, colocado no mais tope, se braseando incenso nas cabeceiras das roças, o povo entoando hinos, até os pássaros e bichos vinham bisar. Senhor imagina? Gente sã valente, querendo só o Céu, finalizando. Mas diverso do que se vê, ora cá ora ali lá. (GSV, p. 57)

O trinômio (religião, tradição e autoridade) dá-lhe ascendência sobre o grupo. O poder desvinculado da religião e dos valores da família comprometeu a autoridade dos líderes que o precederam. O trecho acima aponta também para o domínio de “pássaros e bichos”, assim, revelando o desejo de controlar as forças da natureza, na esperança humana de aplacar o temor delas. O herói aspira a esse poder em glória completa, “diverso do que se vê, ora cá ora ali lá”, ou seja, diferente dos modelos de poder que ele observa nos chefes jagunços.

Cada um de seus ex-chefes tem algum ingrediente do poder glorioso, nenhum deles, no entanto, reúne a virtude e os atributos essenciais que formam a unidade. Zé Bebelo tem a praticidade, a lógica, a razão, *inventa* medo, mas não a religiosidade e a família; Joca Ramiro é homem de bom caráter, liderança, religiosidade, *inventa* medo, mas é desprovido de laços

de família; da mesma forma, Medeiro Vaz *inventa* medo, mas, ainda que altruísta, também é sem vínculo com o modelo familiar constituído; os judas dispõem de posses, muitas fazendas e família, mas encarnam o poder diabólico; Hermógenes é o príncipe de toda a maldade, opositor dos céus.

A maioria desses sai pelo sertão objetivando justiça e paz, e adota a figura do líder pai, trata os subordinados de “meus filhos”, “meus meninos”; os líderes são, no entanto, destituídos da imagem da completude do poder divino-humano. Mas Riobaldo, além de todos os atributos já mencionados, desde a época de chefia do bando guerreiro, assume na imagem paterna o símbolo real de deus-pai dos súditos: “entendiam em mim uma visão gloriã. Não queriam ter cobiças? Homens sujos de suas peles e trabalhos. Eles não arcavam, feito criminosos? – ‘O mundo, meus filhos, é longe daqui!’ – eu defini.” (GSV, p. 419) Os companheiros que ele comandava, tomam a função de filhos e de irmãos:

Agora, em hora [de enfrentar o Hermógenes]. Que era que faltava? Comigo – redor de mim! – quem quisesse guerra...

Todos. E, todos, tinha vez eu achava que queria-bem o meu pessoal, feito fossem irmãos meus, da semente dum pai e na madre de uma mãe gerados num tempo. Meus filhos. (GSV, p. 511)

A vida de Riobaldo com Otacília, isto é, o casamento, coroa, ou melhor, santifica o trajeto público elaborado por ele. O roteiro percorrido para a glória do poder leva-o ao recato. Mas esse modelo de poder, como qualquer outro, não escapa ao medo que exige vigilância constante para o desfrute do conforto e paz, como se observa na gestão da fazenda São Gregório: “Estão aí [os companheiros], de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamada, ajuntamos” (GSV, p. 25). A disposição para a guerra é prerrogativa para a esperança de sossego a comunidade. A gestão do poder disposto à autodefesa ganha plenitude

na adoção do recurso religioso que se relaciona, no fundo, com o medo inventado ou primordial:

Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, *virtudes* e exemplos [...]. Eu gosto muito de *moral*. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo. Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: *muito reza*. Ela é uma abençoável. Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu *temer* de consciência, que sendo bem-assistido, *terríveis* bons-espíritos me *protegem*. (GSV, p. 16; grifos nossos)

O motor comportamental é motivado pela possibilidade de infortúnio virtualizado no medo confundido com angústia; Riobaldo vive obcecado pela paz e segurança. A moral, o bom caminho e a religião associados ao poder, nessa nova fase pós-jagunça, objetivam “aquietar o temer”. E assim, ele produz e mantém a glória. Desejo ambíguo, porquanto saciado e insatisfeito o que faz o herói desejar uma pátria gloriosa não só aos jovens e crianças: “Na feira de São João Branco, um homem andava falando: – ‘A pátria não pode nada com a velhice...’ Discordo. A pátria é dos velhos, mais.” (GSV, p. 95) Riobaldo acaba em glória, fama e poder.

Por fim, a presença, na literatura, do amor que se amalgama ao medo, à fama, ao poder e à glória não é uma prerrogativa de Guimarães Rosa; é tradição literária que enraíza o romance ocidental: “É a glória, e não o amor que Dom Juan visa, a apoteose que ele prepara a cada caso” (RIBEIRO, 1984, p. 54) de amor.

5.5.2 A esperança vence o medo?

Duas premissas devem ser observadas em qualquer análise que se faça a respeito do estágio em que se dá a narração de Riobaldo “penseroso” – fase contemplativa do herói depois da aventura ativa (FRYE, 1957, p. 199). A primeira refere-se à condição interinata do protagonista que, como qualquer humano, “não passa de ser homem muito provisório” (GSV, p. 389); a segunda diz respeito à concepção do narrador de que o homem, historicamente, está em transição: “Travessia perigosa, mas é a da vida” (GSV, p. 510); da mesma maneira, a

realidade não pode ser vista só na perspectiva de fatos consolidados ou no futuro: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.” (GSV, p.46) Acrescente-se, às duas premissas, o assentimento do caráter inconcluso do homem, pois, para o narrador, as pessoas não “foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam” (GSV, p. 24). Além disso, não se pode esquecer, nessa travessia humana, das formas do medo sempre presentes: “Purguei a passagem do medo: grande vão eu atravessava” (GSV, p. 146).

Posto isso, pode-se falar da esperança e do temor que interagem no poder representado por Riobaldo. Antes, tenha-se em mente que é o temor ou a esperança, tanto no estado natural quanto no civil, que “leva o homem a fazer isto ou aquilo”, com a diferença de que no civil o homem, em conjunto, pode julgar, realizar certos desejos, exercer o amor, ter segurança, conforto e paz como afirma Espinosa (*Tratado político*, Cap. III, § 3). Refrear o medo é condição para a esperança. Sendo impossível extingui-lo, necessita-se de uma força contrária mais forte (que, paradoxalmente, se viabiliza pelo recurso do medo [idem, § 8]), traduzido na lei assegurada pelo poder (Cap. II, § 21) instituído entre os homens. O exagero de medo é aterrador e o excesso de esperança – bem-estar e conforto – gera medo novamente: “O prazer muito vira medo” (GSV, p. 220).

Sendo assim, a lei que julga o homem põe limite ao medo e acode a esperança: “Julgamento – isto, é o que a gente tem de sempre pedir! Para quê? Para não se ter medo!” (GSV, p. 264) – fala Zé Bebelo no momento de sua absolvição principiada por Riobaldo que delibera solene, forte e “terrivelmente” (GSV, p. 262), a favor da liberdade do candidato a deputado. Este, por sua vez, relativamente ao julgamento, pode ter esperança: “Agradeço sem tremor de medo nenhum, nem agências de adulação! Eu. José, Zé Bebelo” (GSV, p. 263). A esperança não é contra a coerção da lei. “Zé Bebelo”, afirma o narrador, “Dava uma esperança forte” (GSV, p. 64), mas não suficiente, pois detém poucas virtudes básicas de um poder que aplaque o temor. Do mesmo modo, o “poder de Medeiro Vaz, única esperança”

(GSV, p. 150), fracassa, bem como a glória de Diadorim, pois era “uma surda esperança” (GSV, p. 182), que confundia os propósitos do poder heróico.

Com o político José Rebelo Adro Antunes, Riobaldo aprende a construir algumas facetas do poder – razão e liderança, por exemplo – que controlam o medo (“levantei o meu entender para Zé Bebelo – dele emprestei uma esperança, apreciei uma luz” [GSV, p. 368]). De igual modo, o herói vivencia muitos aprendizados – de outros líderes jagunços, relativamente à construção da esperança firmada no poder – dos quais tira lições para orientar-se em seu governo presente.

O protagonista adota uma forma diversa de governo de seus ex-líderes e não representa nenhum dos três gêneros (democrático, aristocrático e monárquico) destacados por Espinosa, mas a virtude e atributos a que o vulgo aspira, a saber, que conforma a família com liderança máscula (*Tratado político*, Cap. XI, § 3 e 4), a celebração de cerimônias religiosas públicas (Cap. VIII, § 46), o amparo social (Cap. III, § 8 e 10), a segurança pelas armas (Cap. V, § 4), em síntese, as feições que remetem aos poderes transcendentais que promovem a glória, pois “nada excita mais a virtude do que a esperança a todos permitida de atingir as maiores honras, pois todos somos movidos principalmente pelo amor da glória” (Cap. VII, § 6). E “o sujeito da glorificação” afirma Hobbes é “o poder” (*Leviatã-II*, XXXI). Além disso, “a virtude necessária ao estado é a segurança”, segundo Espinosa (*Tratado político*, Cap. I, § 6).

Na imagem do poder com esses atributos, o homem tem esperança. Assim, o narrador de *Grande sertão* não se atreve a indicar claramente nenhuma forma cabal de governo que garanta a felicidade do homem universal, em todas as épocas; põe Riobaldo num estágio em que o herói representa o fim de um processo de guerra perpétua e o início de um período de acordo e de convivência mútua. A extinção da guerra não é o fim do medo, mas este assume formas políticas (ROBIN, 2004, p. 29) sob o manto da lei.

Nesse sentido, Riobaldo distancia-se da proposição espinosista que considera a democracia o único tipo de governo capaz de neutralizar o medo totalmente e aproxima-se da que Hobbes entende, relativamente à esperança, como diferença básica entre as três espécies de poder: “não reside numa diferença de poder, mas numa diferença de conveniência, isto é, de capacidade para garantir a paz e segurança do povo, fim para o qual foram instituídas” (*Leviatã-II*, Cap. XIX).

Diz-se “distancia” e “aproxima”, pois não há como apreender decisivamente se Riobaldo é mais afeiçoado à família ou ao espaço público, não se sabe de quem ele busca conselho sobre o poder, não possui filhos nem uma assembleia para deixar seu modelo de governo, os ex-jagunços da fazenda são e não são seus subalternos, não são mais guerreiros, mas estão dispostos a pegar em armas para defenderem-no, enfim, o que interessa na fase atual do herói é a interpretação de que ele necessita e que suscita ao leitor, que não se esgota, sendo, por isso, provisória como o estilo do narrador – uma representação da extinção da guerra perpétua.

Com efeito, observando-se os dois momentos (o final da guerra no Paredão e a posse de São Gregório) em que o poder atual do herói inicia-se, vêem-se os elementos que lhe asseguram concórdia e conforto: decisão de parar a guerra, extinção da prática de despojo, busca de sossego e paz, manutenção da competência de defesa contra ataques inimigos, liberdade para comungar várias religiões, tempo para raciocinar “a eito” e possibilidade de ação “por toda a lei”. Além disso, os habitantes de São Gregório não foram capturados nem são cativos de guerra, mas decidiram entrar em acordo para recomeçar outro tempo sob “decreto de uma lei nova” (GSV, p. 24, 238, 525 e 526), o que possibilita o controle do medo, pois “sobre uma população livre a esperança exerce maior influência que o medo”, segundo Espinosa (*Tratado político*, Cap. V, § 6).

Assim, o herói rosiano não precisa ficar mais procurando fugir à guerra do jagunço-homem no sertão-mundo, ainda que provisoriamente, pois o medo não arreda definitivamente. A plenitude da esperança ainda é desejo. O homem artificial pode praticar o culto da vida, propiciado pela esperança.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise que fizemos permite afirmar que o medo faz parte da constituição de *Grande sertão: veredas* e que as formas do temor são atualizadas nesse romance.

O itinerário que descrevemos da vida de Riobaldo revelou-nos que o medo que ele descobriu na travessia – do rio São Francisco com o Menino – acompanha-o em toda a travessia do sertão, símbolo da travessia da vida. Nas andanças sertanejas, o protagonista desenvolve a habilidade de ler o medo de outras pessoas, o que o capacita a manipular os temores humanos para o exercício do poder sobre o semelhante. A ascensão ao comando do grupo está vinculada ao oportunismo do herói e não só a sua coragem nem à doação dos deuses aos escolhidos dentre os homens. O medo está em estreita relação com a forma de Riobaldo pensar sobre si mesmo, seu espaço e o modo de ordenar seu estilo moral de viver. Nesse sentido, o inventado/construído pode ser reprimido e abrir espaço à esperança.

Analisando o papel das duas vertentes (primordial e inventada) do medo na busca do herói pelos atributos dos *arcana Naturae e arcana Dei*, a relação do medo com a esperança fica mais evidente em *Grande sertão: veredas*. Na fase de “penseroso”, Riobaldo adota uma vida de rezas e orações; no estilo de vida comedido e temperante, o protagonista desfruta a paz, pois o medo inventado pode ser controlado na fazenda São Gregório, onde se estabelece uma nova ordem.

O medo primordial, no entanto, amalgama-se ao inventado; a ascese espiritual não consegue banir o medo da morte e o poder glorioso intenta responder ao desejo de vida longa, ou mesmo eterna, do herói Riobaldo. A esperança traduz-se na paz e no sossego social em que vive presentemente. Ele faz questão de revelar uma vida ascética, mas, como o medo primordial é inarredável, aflige-se; a conquista do poder no passado e sua

consolidação no presente, bem como a amizade de Diadorim, nos tempos de guerra jagunça, não acalmam sua angústia da existência.

No amor e na amizade de Riobaldo e Diadorim também subjaz o medo como um dos *topoi* importantes do romance de Guimarães Rosa e, por conseguinte, impregnando-se na narração desse relacionamento e de outros relatos na obra. Além da paixão de Riobaldo por Diadorim, o medo intervém na missão de vingança, pois a vitória sobre Hermógenes seria a consolidação do poder de Urutú-Branco. Nem a paixão nem o poder glorioso abrigam o herói do medo primordial. Resta-lhe a palavra com a qual busca entender a finitude humana.

A narração de Riobaldo, no entanto, converte-se em armadilha e não elimina sua angústia. Além de descobrir a impossibilidade de conhecer cabalmente as razões da finitude, sua palavra não alcança o controle das forças do medo e continua a insaciável busca por respostas. Como resultado, suas palavras são tortas e a narração é tecida em falso encoberto.

Na narração, percebemos que o medo de Riobaldo – de ter cumprido o pacto e da morte – apresenta-se como um dos elementos motivadores de sua palavra. O modo como o narrador-protagonista tece a narração de sua vida jagunça tem estreita relação com o medo inventado e da finitude. Ele apresenta especulações sobre a presença do medo na representação do exercício do poder entre os homens.

O romance de Guimarães Rosa não nos permite sugerir uma posição conclusiva sobre o medo instaurado na obra, pois o deslizamento do dizer/desdizer e do simular/dissimular do narrador torna seu discurso ambíguo como também é paradoxal o caráter do medo. Mesmo assim, não admitindo que tem medo, sabemos que a razão pela qual Riobaldo resolve contar é o medo da condição finita do homem, da mistura das coisas, do amor proibido, do pacto.

Na base da estrutura do romance, o medo incomoda o protagonista, tirando-lhe o repouso, e inquieta o narrador, impelindo-o a contar. Sua palavra faz uma reflexão cujo

conteúdo é remexido pelo medo. Com ela, faz dessa obra uma discussão filosófica do medo, dentro da natureza da ficção.

As várias nuances do medo estão presentes nas reflexões do narrador. O ouvido, a visão e olfato do protagonista estão atentos ao medo que se manifesta na natureza e no interior das historietas e causos dos jagunços. O medo sacoleja, mexe e balança na mente e na palavra do narrador, razão dos motivos do modo dificultoso de ele narrar. A experiência do narrador-protagonista é e não é como está na narração, pois afirma que não sente medo na guerra, mas as recordações dela apavoram-no. O medo provoca em Riobaldo-personagem e em Riobaldo-narrador interrogações de todo tipo para as quais não encontra resposta cabal. Sua narração marca-se pela presença íntima do medo em suas diversas formas observáveis e propriedades secretas; estas, perceptíveis no nível do discurso.

Quanto mais conta, mais a memória entorta as palavras e ele não consegue o objetivo principal que é entender a condição humana. Sua palavra aparece-lhe com sentidos recruzados e diversos. Conseqüentemente, Riobaldo nem sempre consegue restabelecer a história que teria, de fato, vivido. Talvez, jamais consiga, levando-se em conta que essa sua atitude tem por finalidade alterar o curso da morte, pois não admite a existência da extinção completa da identidade do ser. Tal medo motiva as ambigüidades do romance, cuja imagem principal é o pacto que simula a ousadia humana contra o poder da morte para entendê-la. O medo inventado também gera ambigüidades, pois, buscando a glória, o herói recorre tanto ao pacto demoníaco nas Veredas Mortas quanto ao divino no Itambé.

A forma global do romance recebe influência do medo. A narrativa “em falso”, o gosto “pelo encoberto”, a rejeição de respostas cabais, a dificuldade – na verdade, a resistência – em dar uma linearidade aos fatos, a demora em inserir-se no fio da urdidura, as intensas anacronias – o modo como estas são realizadas faz personagens “desaparecidas” na história reaparecem muitas vezes no discurso, dificultando o

acompanhamento do itinerário do herói. Do mesmo modo, a quebra incessante na sintaxe, a alteração de provérbios e máximas, a decomposição de palavras, a criação de vocábulos, a junção de termos na tentativa de dizer o impossível, a mistura e a movência das formas, a abundância de causos, a reversibilidade, a ambigüidade, são índices impostos ao narrador também pelo medo que a temporalidade impõe, demarcando e atraindo tudo a si, aos “vazios”. Em certa medida, o medo primordial incita Riobaldo a falar, utilizando formas simples e complexas de relatos.

Posto isso, podemos afirmar que em *Grande sertão: veredas* as formas do medo são atualizadas tanto na história principal quanto em certas ações do protagonista; na enunciação, nas formas de narrar; em algumas situações e causos; na geografia do sertão, nos mistérios da natureza; em odores que lembram o demo e a morte e na mistura de espécies e gêneros de animais que formam seres monstruosos.

Em várias passagens desse romance, o objeto do medo é construído e abate-se na vida do protagonista e sobre o estado de espírito do narrador – ainda que tenha ascendido à glória – , a ponto de sentir a necessidade de narrar sua vida e especular sobre ela, como meio de lutar contra a angústia.

Tomado por muitas formas do medo, o narrador amiúda causos temerários, fazendo do sertão um espaço sitiado pelo temor, impregnando o protagonista, os outros jagunços, causos e fatos na narração da história do herói: no encontro com o Menino no São Francisco: medo da travessia; nas advertências de Titão Passos: medo de traição; na inquietação com Ana Duzuza: medo da mulher feiticeira; em gritaria e xingamentos: medo de ter medo; na morte de Medeiro Vaz: medo da assunção de Diadorim à chefia do bando; na aproximação de Reinaldo: medo de perder o amor; na separação fatal de Diadorim: medo de não conhecer o objeto conquistado; na expulsão de Zé Bebelo: medo de legisladores estranhos; no cerco na Fazenda dos Tucanos: medo de morte violenta; no fundo do Chapadão: medo da ausência e do vazio; no ato de tapar os ouvidos no Cafundó: medo das forças da natureza; no encontro com

o leproso: medo da maldade dos doentes; na caça a Hermógenes: medo da naturalização do mal; no pacto nas Veredas Mortas: medo do desconhecido e do limite; no desmaio no Paredão: medo da guerra; nas preces aflitas na travessia do Sucruíú: medo do contágio de doença; no encontro com os catrumanos: medo de mau presságio; no arregimento forçado dos homens do Pubo: medo de miséria e sedição; na topografia circular das casas da Fazenda São Gregório: medo de sobressalto externo; nas orações e nas rezas contratadas: medo do fim da vida; nas rezas rotineiras de Otacília: medo do castigo de Deus; no ato de humilhar são Habão: medo do pacto entre fazendeiros e políticos; na subida ao Itambé: medo do mistério; na assunção de Riobaldo ao poder legitimado pelos *arcana*: medo da ruína e de não reaver a unidade; na violência da família de Aleixo e de Pindó: pavor do sadismo; na prisão da moça milagreira: medo do fanatismo; nos causos: medo de “desfalar” no nome do demo; nas confissões de Maria Mutema: temor do profano no interior do santo; nas narrativas gloriosas: medo de rebaixamento moral e de ausência da fama; na recorrência a Quelemém: medo de não saber narrar sobre a reencarnação dos espíritos; na forma de o protagonista narrar em falso: medo da causalidade arranjada; na acolhida da mistura e do paradoxo: medo de respostas cabais à questão da morte; nas palavras tortas: medo de errar; no impedimento às respostas do doutor: medo de aumentar a confusão mental.

O empecilho a ser vencido pelo herói Riobaldo e pelo narrador é, portanto, o temor, cujas forças terríveis encarnam-se na imagem do diabo, símbolo da finitude. As formas do medo detentoras de forças secretas, que ameaçam o herói, jogam com a temporalidade, influenciando a forma de seu relato. O medo do nada, do não-ser, é uma das forças que motivam a narração de Riobaldo. Dos causos torvos derivam as interrogações do herói, cuja narração desvela o conflito do embaraço de suas idéias, por causa da consciência da finitude de que a angústia é uma tradução peculiar.

Na mão do herói, o medo vira instrumento de poder sobre o semelhante, não apenas no aspecto manipulador, mas também como meio de controlar os excessos e exigir a

temperança para uma vida equilibrada de conforto e paz dentro da condição humana. Nesse sentido, o medo coaduna-se com as estruturas canônicas do herói que busca o amor, a fé, o poder a esperança e a glória. A palavra é o fiel da balança entre o medo aterrador e seu controle sobre o herói.

7 REFERÊNCIAS

Obra de Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

Textos sobre Guimarães Rosa

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **O roteiro de Deus**. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos**, São Paulo, CEBRAP, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

BOLLE, Willi. Diadorim: a paixão como *médium*-de-reflexão. **Revista USP**, São Paulo, n.50, p.80-99, jul./ago. 2001.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2004. (Coleção Espírito Crítico).

BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 259-271, 1998.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estrutura e visão em *Grande sertão: veredas*. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 458-477.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1972. p. 147-179.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1964.

CHAVES, Loureiro Flávio. Perfil de Riobaldo. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 446-457

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARBUGLIO, José Carlos. **O mundo movente de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1972.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. Aparência e realidade em Guimarães Rosa. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (org). **Verdade e mentiras**: 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseu. Ijuí: UNIJUL, 2005. p. 105-129.

- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In:_____. **O dorso do tigre: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 143-171.
- OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa: a revolução rosiana. In: COUTINHO, A. (Org.) **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 1997. v. 5. p. 475-527.
- PÉCORA, Antônio Alcir Bernárdez. Aspectos da revelação em *Grande sertão: veredas*. **Remate de males**, Revista do Departamento de Teoria Literária da Unicamp, Campinas, IEL/Unicamp, 1987. p. 69-74.
- PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.) **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 37-46.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Trilhas no Grande sertão. In:_____. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p. 154-241.
- RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- ROSENFELD, Kathrin. A dimensão do trágico em *Grande sertão: veredas*. In:_____. **Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993. p. 159-175.
- SPERBER, Suzi Frankl. Amor, medo e salvação: aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa. **Revista do IEB**, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, n. 41, p. 97-120, 1997.
- SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- STARLING, Heloísa. **Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: UCAM / IUPERJ, 1999.

Textos filosóficos

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e Arte poética**. Introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CASSIRER, Ernst. **O mito do estado**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Espinosa: vida e obra. In: ESPINOSA, Baruch. de. **Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. VI–XXIV. (Os pensadores)

CHAUÍ, Marilena de Souza. Sobre o medo. In: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 35-74.

DELBOS, Victor. **O espinosismo**. Trad. Homero Silveira Santiago. São Paulo: Discurso, 2002.

DESCARTES. As paixões da alma. In: _____. *Discurso do método*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 101-232.

ESPINOSA, Baruch de. Ética. In: _____. **Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência**. Trad. Marilena de Souza Chauí et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. São Paulo: Brasiliense, 19[...].

HEIDEGGER, Martin. A determinação do ser do ente. In: _____. **Conferências e escritos filosóficos**. 2. ed. São Paulo: Abril, 1983. p. 213-229. (Os Pensadores)

HEIDEGGER, Martin. Que é isto – a filosofia? In: _____. **Conferências e escritos filosóficos**. 2. ed. São Paulo: Abril, 1983. p. 7-24. (Os Pensadores)

HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril, 1974.

MAQUIAVEL, Niccolo. **O príncipe**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 19[...].

MEYER, Michel. Aristóteles ou a retórica das paixões. In: ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NUNES, Benedito. Angústia e liberdade. In: _____. **Passagem para o poético**. São Paulo: Ática, 1986. p. 106-116.

RIBEIRO, Renato Janine. **Ao leitor sem medo**: Hobbes escrevendo contra o seu tempo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROBIN, Corey. *Fear: the history of a political idea*. Oxford: University Press, 2004.

ZANETA NETO, J. Espinosa: Deus, bem e mal numa ética moderna. **Cadernos espinosanos**, n. 2, p. 87-96, 1996.

Outros textos

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de psicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- BAKHTIN, Mikhail. O romance de formação na história do realismo. In._____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 221-276
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 106-164.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A tragédia grega: consciência e aceitação do limite como meio de alcançar o conhecimento. **UNILETRAS**, Ponta Grossa, n. 22, p. 25-40, dez. 2000.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In._____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-234.
- BOSI, Alfredo. Interpretação da obra literária. In._____. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988. p. 274-287.
- BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 6. ed. São Paulo: Nacional, 1980.
- CÍCERO. **República**. www.ebooksbrasil.org/nacionais/ebookpro. Acesso em 16/02/2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores e números. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DODDS, Eric Robertson. **Les grecs et l'irrationnel**. Paris: Flammarion, 1985.
- DOMENACH, Jean-Marie. **Le retour du tragique**. Paris: Seuil, 1967.
- DUBY, Georges. **Ano 1000, ano 2000**: na pista de nossos medos. Trad. Eugênio Michel da Silva, Maria Regina Lucena Borges-Osório. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.
- DURAND, Gilbert. O cetro e o gládio. In._____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.123-190.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**. São Paulo: Globo, 2000.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio**: dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FIKER, RAUL. **Mito e paródia**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Araraquara: Laboratório Editorial, 2000.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In._____. **Além do princípio de prazer; Psicologia de grupo e Outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v.18, p.11-85 (*Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*).

FREUD, Sigmundo. Animismo, magia e a onipotência de pensamentos. In._____. **Tabu e totem e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v.13, p.97-123 (*Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*).

FRYE, Northrop. Crítica arquetípica: teoria dos mitos. In._____. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GALACHE, Gabriel (Dir.). **A Bíblia**. São Paulo: Loyola, 1995.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GUINSBURG, J. (Org.). Espinoza. In._____. **Súmula do pensamento judeu**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 699-718.

HANS-GEORGE, Gadamer. O exemplo do trágico. In._____. **Verdade e método**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

HERNÁNDEZ, Elena; BACCALARIO, Pierdomenico. **Descobrimos a literatura**. Trad. Zenaide Romanovsky da Silva e Eduardo Brandão. São Paulo: Ática, 2003.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século xx**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In. CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paul: Companhia das Letras, 1987. p.17-33.

LUFT, Lya. História de gente e anjos. In: STRAUZ, Rosa Amada (Org.) **13 melhores contos de amor da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. p. 53-65.

MAGRIS, Cláudio. A intolerância como obstáculo da universalidade (Entrevista a Ubiratan Brasil), **O Estado de São Paulo**, p. D5. Caderno 2/Cultura, 16 de jun. 2002.

MIRA Y LOPEZ, Emílio. O medo. In._____. **Quatro gigantes da alma humana: o medo, o amor, a ira, o dever**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 27-110.

MONTAIGNE, M. E. de. Ensaio-I. In._____. **Ensaio**. Trad. de Sérgio Milliet. 2. ed.. São Paulo: Abril, 1980. (Os Pensadores) p. 7-155.

NUNES, Benedito. **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**. São Paulo: Ática, 1986.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **Prisma do teatro**. São Paulo: Perspectiva / EDUSP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TODOROV, Tzvetan. **Poética**. Lisboa: Teorema, 1973.

TORRES, Alexandre Pinheiro (org.). **Antologia da poesia portuguesa**. Porto: Lello e Irmão, 1977. v.1.

VERNANT, Jean Pierre. Tensões e ambigüidades na tragédia grega. In.____. VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 7 – 24.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.