

O destapar do demônio: violência e trauma em *Grande sertão: Veredas*

Doutoranda Giselle Buenoⁱ (USP)

Resumo:

Em Grande sertão: Veredas, às vezes, a violência, exibida em sua fisionomia codificada e rotineira, quando não estetizada, situa-se ainda um tanto do lado de cá da fronteira entre o representável e o irrepresentável. E, mesmo em algumas ocasiões, quando ela é trazida ao leitor na sua condição de cena hedionda e terrível, Riobaldo convoca a linguagem (ou anuncia ser capaz de fazê-lo) para que esta diga ou pareça dizer tudo. Finalmente, em outros momentos, a linguagem esbarra mais explicitamente em seus próprios limites e titubeia ante uma ferocidade a tal ponto desnordeante que se apequenam melancolicamente as possibilidades de comunicá-la. Esse desamparo lingüístico pode assumir literariamente as feições de um trauma. É desta noção, portanto, de que lançaremos mão para analisar algumas das imagens e (des)construções formais atadas à truculência e guerra no sertão rosiano.

Palavras-chave: *Grande sertão: Veredas*, Guimarães Rosa, violência, mal, trauma.

“A morte é corisco que sempre já veio.” (ROSA, 1988, p. 186)

Um problema que se manifesta àquele que se propõe relatar cenas brutais é o risco de promover o gozo na abjeção. Favorecer não a auto-reflexão nem a do leitor/ouvinte, mas a intoxicação própria e/ou alheia. Como discernir o difícil limite que separa a expressão do horror dentro de uma perspectiva ética e o comprazimento com a destruição?

A questão da violência, neste sentido próxima à do mal e à do demônio, impõe àquele que narra um duplo imperativo: de um lado, é preciso falar dela. De outro, é preciso calar sobre ela. O próprio Riobaldo especula ambas as injunções. Conquanto não haja no livro uma conformação entre violência e ruindade, nem entre aquela e o Sujo, algumas observações do narrador sobre o demônio e a maldade se ajustam perfeitamente ao nosso tema. No início do livro, o ex-jagunço afirma: “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele – dizem só: o *Que-Diga*. Vote! não... Quem muito se evita, se convive.” (ROSA, 1988, p. 2). E logo abaixo: “E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças!”. Riobaldo aponta para o fato de que o tabu, a censura, as evasivas ou circunlóquios receosos sobre a malignidade contribuem para que ela “forme forma”, se realize. Articular com coragem a experiência da violência é necessário para que não se conviva intensamente com ela. Entretanto, o ex-jagunço também chama a atenção para a exigência de manter-se um distanciamento em relação à perversidade: “O senhor nunca pense em cheio no demo. O mato é dos porcos-do-mato...” (ROSA, 1988, p. 432). O lugar exato da odiosidade pertence àqueles que se identificam ou distraem nela. Dizer precisa e completamente do mal é comungar com ele. Enfim, postos lado a lado, esses trechos nos sugerem que a estrema entre símbolo e silêncio é o espaço ético.

Apesar dessas ponderações, a postura do narrador ante o nefando não é tão obediente a medidas decorosas. Riobaldo é um ex-jagunço que sente atração e repulsa pelo ato de matar (GINZBURG, 1993, p. 35) e que possui uma compreensão ou impressão da guerra que vai do horror mais absoluto, passando pelo costume, até a alegria e o entusiasmo celebrante. Essas visões e sentimentos contraditórios transparecem também na forma pela qual desfia os acontecimentos.

No embate entre Diadorim e Fancho-Bode, por exemplo, em contraste com outros episódios, predomina a vivacidade e leveza da exposição. É como se a descrição da luta estivesse incitada pela ligeireza, abrasamento e gracilidade dos movimentos marciais de Diadorim, em quem os inimigos, aliás, não “achavam (...) jeito de macheza.” (ROSA, 1988, p. 136). Riobaldo glamoriza e enaltece a virilidade do amigo e sua presteza na faca. O leitor, eventualmente empolgado pela narração amena, mas também calorosa e emocionante, cujo fim pode ser o aniquilamento do personagem ao qual é dirigida sua empatia, anseia pelo desenlace heróico:

Aquilo lufou! De rempe, tudo foi um ão e um cão, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sopapo: - um safano nas queixadas e uma sobarbada – e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou dantinho da goela do dito, bem encostado no gogó, da parte de riba, para se cravar deslizado com bom apoio, e o pico em pele, de belisco, para avisar do gosto de uma boa-morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se dava. (...) – Diadorim mandou o Fancho se levantasse: que puxasse também a faca, viesse melhor se desempenhar! Mas o Fancho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só duma brincadeira (...). (ROSA, 1988, pp. 137-138).

O uso das onomatopéias, das palavras de pronúncia e escrita breves ou brevíssimas (“lufou”, “de rempe”, “ão”, “cão”), das aliterações e assonâncias, dos significados e sonoridades associáveis a “vento” ou “ar” e o tom contagiado de elogio à valentia conferem à linguagem um aspecto vaporoso e lesto (tal como o arrojo de Diadorim) que desenha antes um instante ludicamente dramático de contenda corporal do que a densidão funesta da violência de outros passos ou de um outro desafio, famigerado: aquele contra Hermógenes. Uma continuação imaginada para a estória (tal como se dá nos floreios dos livros) seria ainda mais espirituosa e divertida porque os dois inimigos permaneceriam ali, tocaiando e aguardando azo para mais maldades: “A ver, em surpresas constantes, e peripécias, para se contar, é capaz que ficasse muito e mais engraçado.” (ROSA, 1988, p. 139).

Outras vezes, Riobaldo não se detém diante da abominação, fornecendo-nos motivo para conjecturar sobre o sadismo de sua narrativa (e do gesto feroz). É o caso do duelo contra Treciziano, na segunda travessia do Liso do Suçuarão. O chefe vê no jagunço uma encarnação do demônio a atacá-lo:

E ele endireitou pontudo para sobre mim, jogou o cavalo... O demo? Em mim, danou-se! Como vinha, terrível, naquele agredimento de boi bravo. Levantei nos estribos. – ‘E-hê!...’ Esse luz-luziu a faca, afiafe, e urrou de ódio de enfiar e cravar, se debruçando, para diante todo. Tirou uma estocada. Cerrei com ele... A ponta daquele pegou, por um mau movimento, nas coisas e trens que eu tinha na cintura e a tiracol: se prendeu ali, um mero. Às asas que eu com a minha quicé, a lambe leal – pajezeira – em dura mão, peguei por baixo o outro, encortei-recortei desde o princípio da nuca – ferro ringiu rodeando em ossos, deu o assovião esguichado, no se lesar o cano-do-ar, e mijou alto o sangue dele. Cortei por cima do adão... Ele Outro caiu do cavalo, já veio antes do chão com os olhos duros apagados... Morreu maldito, morreu com a goela roncando na garganta! E o que olhei? Sangue na minha faca – bonito brilho, feito um verniz veludo... E ele: estava rente aos espinhos dum mandacaru-quadrado. Conforme tinha sido. Ah-oh! Aoh, mas ninguém não vê o demônio morto... O defunto, que estava ali, era mesmo o do Treciziano! (ROSA, 1988, p. 452).

O narrador não retrocede ante o execrável da cena. Primeiramente, registra, passo a passo, os movimentos do jagunço endemoninhado: o ato de luzir a faca e de fazê-la cortar o ar, o urro de ódio, a inclinação para o ataque e a estocada. Depois refere, com menos detalhes, sua defesa e o desfecho da agressão. Num terceiro momento, faz-nos ver seu contra-ataque. É aí que o personagem

principal não se esquivava de uma fala cruenta e até mesmo sádica. Começa com o gabo da eficácia e da origem da quicé. A construção “a lambe leal”, bastante expressiva, enfatiza o caráter flagicioso que parece estar no próprio instrumento, fiel ao dono, e, pela repetição da consoante constrictiva lateral [l], já antecipa o deslizar da faca como uma língua que lambe e fere o corpo de Treciziano, numa mistura de prazer gustativo e destruição. Esse deslize será, então, recuperado de maneira redundante, “encortei-recortei”, e minuciosa, com alusões a seus aspectos táteis, sonoros e visuais: o pegar por baixo, num ponto bem específico (o início da nuca), o chiar da pajeú que atinge os ossos, o assovio do sangue que sai da garganta (“cano-de-ar”) num esguicho alto, e a exatidão última do talho: “cortei por cima do adão”. Em seguida, Riobaldo condensa, numa única expressão, a forma maldita da morte de Treciziano (“morreu com a goela roncando na garganta”) e termina a enunciação da luta atinando, em primeiro lugar, para seu olhar fascinado, atraído pelo brilho e beleza úmida e aveludada da imagem fálica que funde o sangue e a faca, e, em segundo lugar, para a posição final de Treciziano: subjugado, entre duros e secos espinhos.

Se já não bastasse esse quadro pungente da degola, dois parágrafos adiante, o ex-jagunço volta ao corpo morto de Treciziano:

Dentro de pouco, todos iam ficar cientes da proeza daquele homem tão morto: das beiras do corte – lá nele – a pele subia repuxada, a outra para baixo tinha descaído tamanhamente, quase nas maminhas até, deixavam formado o buraco medonho horrendo, se aparecendo a toda carnança. (ROSA, 1988, p. 453).

O narrador Riobaldo, que já se afastara da cena violenta propriamente dita e falava das conseqüências imediatas do caso - a louvação dos jagunços, a chegada de Jiribibe, o tiro dado a esmo por Diadorim -, é como que enfeitado novamente pela imagem repulsiva de Treciziano, insistindo nos pormenores atrozés até chegar à ausência de contorno do corpo do cadáver, ao sem-limite do abjeto.

Uma passagem diferente é aquela em que o ex-jagunço conta a morte de Marcelino Pampa. Aqui parece haver não um sadismo do discurso, mas algo próximo à literalidade da recordação da cena traumática¹, isto é, a um extremado (e não absoluto) realismo.² Com efeito, o narrador vai, literalmente, até as entranhas da abjeção. Traz à memória, de maneira precisa, uma a uma, toda sorte de substâncias expelidas pelo corpo do companheiro, acrescentando a elas ainda, pela imaginação consoladora, a secreção lacrimal, que deveria vir de alguma mulher:

- *Av'ave!* Marcelino Pampa, logo esse. Nem olhou ninguém. Curvou o corpo quase se quebrando em dois, ia encostar testa no chão; e largou tudo, espairoseu as mãos, e bofou da boca diversos dois feixes de sangue. Sangue dele. Semelhava que um boi nele tivesse pisado... E eu desfechei dez, para a frente, vingando fosse. Daí, vigiei. Um homem morre mais que vive, sem susto de instantaneamente, e está ainda com remela nos olhos, ranho moco no nariz, cuspes na boca, e obra e urina e restos de de-comer, nas barrigas... Mas Marcelino Pampa era ouro, merecia lágrimas dalguma mulher perto, mão tremente que lhe fechasse bem os olhos. (ROSA, 1988, p. 514).

Porém nem sempre Riobaldo descreve com essa crueza e, às vezes, esclarece que a sua fala é um resumo, que se recusa a contar mais, encarregando o interlocutor de arrematar a estória e meditar sobre ela. Ou seja, ele escolhe recuar. É o que sucede quando relata a investida contra a

¹ Para Sigmund Freud, o termo trauma aplica-se a uma experiência que “em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal, e isto só pode resultar em perturbações permanentes da forma em que essa energia opera.” (FREUD, 1996, p. 283).

² “A recordação do momento de transbordamento é, na maioria dos casos, extremamente acríbica.” (NESTROVSKY e SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 85).

fazenda de Hermógenes: “Digo franco: feio o acontecido, feio o narrado. Sei. Por via disso mesmo resumo; não glosa. No fim, o senhor me completa.” (ROSA, 1988, p. 454).

Um passo notável do ponto de vista do artifício retórico é aquele em que o ex-jagunço desfia uma série de combates contra os bebelos, quando integrava o bando de Hermógenes:

Certo que a guerra ia indo. Demos um tiroteio mediano, uma escaramucinha e um meio-combate. Que isso merece que se conte? Miúdo e miúdo, caso o senhor quiser, dou descrição. Mas não anuncio valor. Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja. Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. (ROSA, 1988, p. 198).

Riobaldo deixa claro que não vê razão em contar as minúcias da guerra e que está interessado, sobretudo, na reflexão sobre os fatos, no que está por detrás deles, não pretendendo demorar-se, de maneira vã, nos tontos movimentos do que presenciou. No entanto, a passagem é mais atilada. Como é extensa, selecionaremos apenas alguns trechos de sua continuação:

Agora, o senhor exigindo querendo, está aqui que eu sirvo forte narração – dou o tampante, e o que for – de trinta combates. Tenho lembrança. (...). Contar? Do que se agüentou, de arvoados tiros, e a gente atirando a truz, no meio de pobre roça alheia, canavial cortante, eito de verde feliz ou palhada de milho morto, que se pisava e quebrava. (...). De se olhar em frente o morro, sem desconfiança, e, de repente, do nu do morro, despejarem descarga. (...). E de companheiro em sopas de sangue mais sujeira de suas tripas, lá dele, se abraçando com a gente, de mandado da dor, para morrer só mesmo, seja que amaldiçoando, em lei, toda mãe e todo pai. (...). Isso é isto. Sobejidão. O senhor mais queria saber? Não? Eu sabia que não. Menos mortandades. Aprecio uns assim feito o senhor – homem sagaz solerte. (ROSA, 1988, p. 199).

Valendo-se de algo próximo à estratégia da preterição, o ex-jagunço acaba citando vários dos suplícios dessa série de recontros. Porém, menciona-os rapidamente e prova que sua narração poderia estar muito mais empachada de sangue. Esse ardil funciona também como uma provocação ao apetite do próprio interlocutor por estórias violentas. Riobaldo deixa ao outro a alternativa de ouvi-las em seus detalhes ou não, mas, ao mesmo tempo, faz com que ele vislumbre até onde pode ir a imundície da guerra – até o insuportável. Ou melhor, faz com que o interlocutor se depare com os limites do seu desejo de escutar os causos ou, quem sabe, entreter-se com eles; guia-o em direção à resposta negativa, ficando feliz com ela. Reúnem-se, portanto, a recusa da pintura das pelejas e o mergulho nela para sair-se com a idéia de que o homem perspicaz, a um certo ponto, recua e opta por “menos mortandades”.

No que toca à irrepresentabilidade do ato violento, há outros lugares que a explicitam, ao contrário dos analisados por nós anteriormente. Contudo, apesar dos atributos plástico e expressivo da linguagem, da virulência (associada por nós ao sadismo) com que é exibida a morte de Treciziano, da rememoração acurada da ruína de Marcelino Pampa e da “sobejidão” narrativa recusada, mas anunciada como possível, nos dois exemplos seguintes (o da invasão da casa de Hermógenes e o da série de combates a Zé Bebelo), não podemos presumir que, nesses passos, Riobaldo representa (ou recusa-se a representar) a atrocidade tal como foi, diz todo o real, nu e cru (ou poderia dizê-lo), porque, ao longo do livro, o discurso do personagem-narrador nos faz sobretudo distinguir o trabalho cosedor, pessoal e precário da memória e da imaginação, as dúvidas infundas quanto à recuperação e interpretação dos acontecimentos – sejam eles quais forem: “Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi.” (ROSA, 1988, p. 432).

A dificuldade ou impossibilidade última de ver (e, por conseguinte, ordenar e figurar) o pandemônio da guerra aparece referida no Tamanduá-Tão. Urutu-Branco coloca-se na posição de espectador da batalha, uma “polvorada” em que até “o capim dava assovio”:

E, por tudo se desejar de ver, tantamente demorava e ficava custoso, para em alguma justa coisa se afirmar os olhos. O que era feito grande mesa posta, cujos luxos motivos, por dizer, alguém puxa a toalha e, vai, derruba... Quem era que ia poder botar naquilo uma ordem, para um fim com vitória? (ROSA, 1988, p. 489).

Mas uma cena em que caminham lado a lado, de maneira exemplar, o desarranjo irrepresentável da violência e a forma da narração é aquela extremamente tensa da tomada da chefia. Riobaldo questiona três vezes quem seria o chefe. À espera de uma resposta, persiste encarando Zé Bebelo e João Goanhá, calados. Faz, então, a pergunta pela quarta vez:

– “Quem é qu’...”

E... Ao que o pessoal, os companheiros todos, convocados, fechavam roda. Eu felão. Não me entendessem? Foi que alguns dos homens rosaram. E foi esse Rasga-em-Baixo, o principal deles, esse, pelo que era, pelo visto, oculto inimigo meu – que buliu em suas armas... Sanha aos crespos, luziu faca, no a-golpe... Meu revólver falou, bala justa, o Rasga-em-Baixo se fartou no chão, semeado, já sem ação e sem alma nenhuma dentro. E aí o irmão dele, José Félix: ele tremeu muito lateral; livrou o ar de sua pessoa; outro tiro eu também tinha dado...

- “... é o Chefe?!...” (ROSA, 1988, p. 384).

A (des)configuração atrai o interesse porque se estabelece um corte, uma fissura no meio da fala de Riobaldo, acentuando-se o estranhamento lingüístico já tão típico do texto. É como se o fluxo narrativo experimentasse dar conta da simultaneidade dos fatos: no triz em que perguntava “Quem é qu’ é o Chefe?”, Riobaldo percebia a ameaça dos jagunços inimigos e fulminava-os. Como é impossível reportar-se a duas coisas concomitantemente (e tão intensas e instantâneas), há uma manobra de sobreposição de planos: o da pergunta e o da narração das mortes. Isto é, a artificialidade inventiva da quebra funciona como uma débil tentativa de transmitir uma imagem do que ocorreu a um só tempo. Obviamente, essa debilidade não é um defeito estilístico. Muito pelo contrário. A dificuldade em exprimir o tumulto ajusta-se a uma característica essencial dos eventos: sua irrepresentabilidade.

Antes de prosseguirmos, gostaríamos de fazer algumas observações sobre a captação temporal do fenômeno violento. Este, como sabemos, pode ser considerado lento ou rápido a partir de uma perspectiva objetiva. Todavia, no “Grande sertão: Veredas”, predomina a percepção subjetiva do tempo por Riobaldo.

Assim, algumas vezes, o ato violento é apreendido como vagaroso, tal como se dá quando Hermógenes se prepara para executar um inimigo capturado. (ROSA, 1988, p. 147). Frequentemente, porém, ele é sentido como extremamente veloz, sobretudo, nas cenas guerreiras. De qualquer maneira, independentemente do modo pelo qual a duração dos fatos é vivenciada, o tempo mostra-se, algumas vezes, insuficiente para a absorção da experiência; constituído de estímulos desmedidos, inassimiláveis, numa palavra, traumatizantes.

É o que vamos ver em uma passagem em que se destaca o fluir extremamente ligeiro da ação, muito comum no livro. Tudo é percebido como ocorrendo “num átimo”, e a forma narrativa busca exteriorizar, por meio de vários recursos, tal sensação. O passo integra o relato do embate final entre os ramiros e os bebelos, logo antes da captura e julgamento do proprietário da Nhanva, cuja sorte e destino muito importa a Riobaldo:

Terrível, tido, por causa da ligeireza com que aquilo veio. Surpresa a gente sempre tem, o senhor sabe, mesmo em espera: dá a vez, e não se vê, à parva. Não se crê que é. Tão de repente. O vento vinha bom, da parte d’ eles chegarem, de formas que

o galope pronto se ouviu. Escoramos as armas. Assim que eles eram uns vinte. Passaram o ribeirão, com tanta pressa, que a água se esguichou farta, vero bonito aquilo no sol. Demos fogo.

Do que podia suceder. Vi homem despencando demais, os cavalos patatrá! Dada a desordem. Só cavalo sozinho podia fugir, mas os homens no chão, no cata, cata. Ao que, a gente atirava! Se morria, se matava, matava? Os cavalos, não. Mas teve um, veio, à de se doidar, se espinoteava, o cavaleiro não agüentava na rédea, chegaram até perto de nós, aí todos os dois morreram de repente. Meu senhor: tudo numa estraga extraordinária. Mas aqueles eram homens! Trampe logo que puderam, os sobrantes deles se desapearam e rastejaram, respondendo ao fogo. (ROSA, 1988, p. 218).

Antes de qualquer coisa, há a explicitação da celeridade dos acontecimentos por meio do acúmulo de expressões como: “ligeireza com que aquilo veio”, “dá a vez e não se vê”, “tão de repente”, “galope pronto”, “com tanta pressa”, “morreram de repente”, “trampe logo que puderam”. Mas também a própria enunciação procura adequar-se a esse curso precipitado de tudo por meio de curtas orações e períodos e rápidas onomatopéias que, em sua concisão e sonoridade, têm alta carga evocativa: “patrapás”, “cata, cata”.

O trecho é curioso pelo que há nele de mescla de tonalidades: o narrador guarda a esse momento ainda uma coloração carregada de excitação guerreira e enfrentamento viril e façanhoso, mas também inscreve, sobretudo no plano do conteúdo, a não-recepção de seu núcleo terrível. Há uma marcada plasticidade da linguagem para descrever a difícil inferneira da luta, ao mesmo tempo em que esponta a impressão de um choque impossível de ser incorporado (“Não se crê que é”) e de um caos cujo centro permanece irrepresentável, como indica a interrogação: “se morria, se matava, matava?”. A resposta, “Os cavalos, não”, de maneira alguma, retira a bizarrice extrema da pergunta, dada a evidência do fato de que se matava e morria. A questão está aí, antes, para conotar o sentimento de absurdo, a não-assimilação desse excesso de realidade. Algo inerente à vivência – o próprio meio dela – ecoa estranho a Riobaldo: “se morria, se matava, matava?”.

No que diz respeito especificamente ao trauma e à forma da narração, faremos alguns comentários tendo como foco um episódio mais extenso: o da Fazenda dos Tucanos. Na realidade, já após presenciar pela primeira vez um combate, sob comando de Zé Bebelo, o personagem-narrador declara: “Aquele dia tinha sido forte coisa.” (ROSA, 1988, p. 115) E a primeira prova de guerra é o fogo tocaieiro ao lado de Hermógenes. Após a batalha, há indícios abundantes de traumatização. Riobaldo sente-se extremamente perturbado e culpado pelas mortes de Garança e Montesclarenses embora, em alguns momentos, negue; tenta dormir, e três vezes acorda com pesadelos, os quais são seguidos de insônia e inquietação cismada sobre o futuro: “Ou se fosse que algum perigo se produzia por ali, e eu colhia o aviso?”. (ROSA, 1988, p. 189). A explicação do companheiro Jõe Bexiguento, que há seis anos padece do mesmo mal, tem um quê freudiano: “O que eu purgava era ranço nervoso, sobra da esquentação curtida nas horas de tiroteio.” (ROSA, 1988, p. 190). Riobaldo fica triste também pelo ferimento e ausência de Diadorim, lamentando que ele o abandone na pior hora. Atordoado pelos próprios pensamentos, acaba por dormir um sono de doença e “malaventurança”: “Dormi tão morto, sem estatuto, que de manhã cedo, por me acordarem, tiveram de molhar com água meus pés e minha cabeça, pensando que eu tinha pegado febre de estupor.” (ROSA, 1988, p. 198). Evidentemente o ambiente hostil do sertão inibirá o abrandamento do trauma.

A acentuação, em algumas cenas de violência, do desconcerto formal próprio do “Grande sertão: Veredas”, a despeito da sugestão de irrepresentabilidade, não é necessariamente indicadora, para nós, de um evento traumático (*vide* o exemplo da tomada da chefia): a análise daquilo que é dito também é decisiva. Por outro lado, estremamos, no conteúdo da obra, sinais de uma sobreexcitação a que não fizemos corresponder nenhuma particularidade ou desarranjo lingüístico

mais radical. Finalmente há trechos em que linguagem e realidade se casam singularmente para distinguir uma barbárie sem limite e impactante, como o desafio de Hermógenes e Diadorim, que culmina com mútua supressão, e o instante que nos dispusemos agora a abordar.

O clímax do episódio da Fazenda dos Tucanos, em termos de violência, é o extermínio dos cavalos. A malevolência absoluta aparece ali não quando o assanhamento guerreiro é endereçado a seres humanos, mas a animais. Isso ocorre muito em virtude da percepção daqueles bichos como seres inocentes e da agressão como gratuita. Para Riobaldo, especificamente, reduz-se, de modo sensível, a preciosa possibilidade de um entendimento último do sofrimento baseado no binômio culpa/castigo. Aquele trucidamento denuncia assustadoramente a falta de razão de tudo.

Na descrição do ataque aos cavalos, ressalta a relação bastante sugestiva entre a forma e a inabsorvibilidade do trauma. Há uma sucessão rara de períodos longos (alguns deles longuíssimos para o padrão do livro). É como se a unidade temporal dos períodos mais curtos, tão freqüentemente utilizados no “Grande sertão: Veredas”, não fosse suficiente para dar conta da carga excessiva de estímulos recebidos de modo que os períodos se alargam e estendem, numa tentativa de exprimir a sobra de informação:

Arre e era. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo fogo! Ânias, ver aquilo. Alt’-e-baixos – entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio – os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboleou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas! 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. Curro que giraram, trompando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembesto – naquilo tudo a gente viu um não haver de doidas asas. Tiravam poeira de qualquer pedra! Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dor – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados. (ROSA, 1988, p. 297).

No interior dos períodos, há um acúmulo de orações que se vão sucedendo sem a chegada imediata de uma pausa longa, de sorte que o leitor é arrastado para um redemoinho de imagens que procura conformar-se ao narrado.

Riobaldo, pondo em relevo a qualidade não assimilável da cena traumática, “Onde olhar e ouvir a coisa inventada mais triste, e terrível – por no escasso do tempo não caber” (ROSA, 1988, p. 298), deixa-nos entrever o desafio enfrentado por aquele que narra, seja o personagem ou o autor: como relatar algo que, pelo transbordamento de informações, não “coube no tempo”, se a enunciação, por natureza, decorre num fluxo que se fecha em começo, meio e fim? Como contar o trauma (in)vivido se cada frase cristaliza sonora e visualmente um estímulo que, por definição, não foi completamente absorvido? A descrição da morte dos cavalos, pelo artifício do esgarçamento dos períodos, parece apontar, com engenho, para esse dilema.

A passagem ilustra também, pelas assonâncias, aliterações, neologismos, etc., o quanto a originalidade e a riqueza do estilo roseano cooperam para a presentificação sensorial daquele ato execrável, e como isso já demarca, por outro lado, sua indizibilidade. A violência ali perpetrada dificilmente será vista como outra a mais ou qualquer. A excepcionalidade da linguagem impede a

banalização do narrado e o distanciamento emotivo do leitor. A representação alia-se à invenção e à sugestão de modo inextrincável, estando profundamente problematizada.

Um pouco adiante, a força de aproximação emotiva daquilo que se (não) vê é figurada também nas reações dos camaradas:

(...) e o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles, que levantava os couros, mesmo uma voz de coisas da gente: os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dor também. Antes estavam perguntando por piedade. (ROSA, 1988, p. 298).

O senhor não sabe: rincho de cavalo padecente assim, de repente engrossa e acusa buracões profundos (...), traz a dana deles no senhor (...). (ROSA, 1988, p. 299).

A voz dos cavalos – como que o chamado lúgubre do Nada, da Loucura, da Morte ou do Mal - funde-se à dos jagunços, e os bichos são humanizados: possuem voz e choram, identificam-se com os homens na dor e no fato de não a compreenderem, perguntando por piedade. Em outras palavras, o padecimento atroz dos cavalos é de tal ordem invasivo e intenso que não é possível uma separação entre a dor do outro e a dor do eu. Os seus rinchos e o sofrimento que eles transmitem não encontram barreiras na subjetividade de Riobaldo: acusam “buracões profundos” na própria consciência do jagunço e invadem-na com sua dana. A já frágil identidade do personagem principal é completamente desestruturada. Todos estão a um passo da loucura: “De certo seria tenção deles deixar aqueles relinchos infelizes em roda da gente, dia-e-noite, noite-e-dia, dia-e-noite, para não se agüentar, no fim de alguma hora, e se entrar no inferno?”. (ROSA, 1988, p. 299).

A experiência dolorosa, física e espiritual, faz-se notar como um forte traço generalizador ao qual estão adscritos os acontecimentos da Fazenda dos Tucanos (já um pouco antes da chegada, Riobaldo leva um tiro e passa boa parte daqueles dias afligido por inchaços e sangramentos). Os seres, por meio desse denominador comum, deixam de apartar-se. Os homens sofrem tanto quanto os animais, e as coisas tanto quanto os homens. Com efeito, a dor é liada à própria concretude da casa: “Um pudesse narrar – falo para o senhor crer – que a casa-grande toda ressentia, rangendo queixumes, e em seus escuros paços se esquentava.” (ROSA, 1988, p. 301). E o tempo ali passado foi integrado na memória pelo sentimento doloroso: “A ser que aqueles dias e noites se entupiram emendados, num ataranto, servindo para a terrível coisa, só. Aí era um tempo no tempo.” (ROSA, 1988, p. 301). A experiência amorosa está quase que completamente ausente do episódio. Diadorim aparece pouco e, logo quando se dá a fuga, Riobaldo afirma: “Aquilo, de verdade, e eu em mim – como um boi que sai da canga e estrema o corpo por se prazer. Assim foi que, nesse arraiar de instantes, eu tornei a me exaltar de Diadorim, com esta alegria, que de amor achei. Alforria é isso.” (ROSA, 1988, p. 325).

A subjetividade da recepção do tempo fica clara quando Riobaldo, na tentativa de estipular o correr das horas, mistura duas sensações extremas, estando a segunda em clara contradição com a primeira:

(...) – mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerreantes dentro da Casa dos Tucanos (...). (...). Só foi um tempo. Só que alargou demora de anos – às vezes achei; ou às vezes também, por diverso sentir, acho que se perpassou, no zuo de um minuto mito: briga de beija-flor. (ROSA, 1988, p. 301).

Quer dizer, essas duas intuições radicais evocam, de maneiras diferentes, a mesma realidade. A linguagem traduz a quantidade e a qualidade dos estímulos (desmesurados e terríficos) na impressão incompatível de um tempo que tem algo de infinitesimal, porque breve demais para que se pudesse absorver o que se via e vivia, e eternal, porque longo demais para que se pudesse suportá-lo.

Ante uma situação tão pesarosa, não é de espantar-se que Riobaldo se socorra com um subterfúgio que a recusa. “ ‘A faz mal, não faz mal, não tem cavalo rinchando nenhum, não são os cavalos todos que estão rinchando – quem está rinchando desgraçado é o Hermógenes, (...) como um dia vai ser, por meu conforme...’ ”. (ROSA, 1988, p. 299). Essa arte de negar os fatos contra todas as injunções racionais não é alheia ao personagem. Aparece muito frequentemente vinculada a contextos de violência, oculta ou explícita. Para tentar escapar à perturbação psicológica causada pela chacina, ele busca produzir uma outra visão do real (é Hermógenes quem está rinchando) e outra percepção temporal: uma espécie de presente que vai acontecer ou um futuro vingativo que se dá agora. Isso não se sustenta muito ante o imperativo da realidade. Logo em seguida, volta ao que acontece: “Aqueles cavalos suavam de derradeira dor.” (ROSA, 1988, p. 300). De qualquer maneira, parece que, diante da ininteligibilidade última dessa cena imane, o sujeito é posto feito criança, estranhando um mundo destituído de sentido original. A imaginação de Riobaldo tem seu paralelo nas lágrimas de Fafafa: “(...) e cheio chorou, feito criança – com todo o nosso respeito, com a valentia ele agora se chorava.” (ROSA, 1988, p. 300).

Apesar dos eventuais fracassos desse artifício que contesta as circunstâncias e as molda à vontade, há um comentário do narrador que alude à sua eleição consciente como forma de pensamento por excelência:

Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor – se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso. Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo... Quem me entende? O que eu queira. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual – e é o que é. Isto, já aprendi. A bobéia? Pois, de mim, isto o que é, o senhor saiba – é lavar ouro. Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade? (ROSA, 1988, p. 301).

É lançada a esquisita idéia de que os acontecimentos, apresentados com a força da piedade horrorizada de Riobaldo, são vistos pelo ex-jagunço como imagens mentais formosas.

Pela própria descrição agoniada que o personagem-narrador faz da matança, não podemos interpretar a palavra “formoso” como belo em sentido absoluto. A lembrança atual é bela se relacionada ao lembrado, isto é, àquilo que foi vivido. “Formoso” significa também cheio de forma. Riobaldo considera que o aspecto “furiável” do evento, isto é, seu caráter amorfo e intraduzível, não corresponde ao que hoje vê cristalizado na sua consciência e memória, isto é, revestido de algum significado mínimo, de alguma “forma” mínima. A cena, a rigor, não foi representada.

Além disso, como dissemos acima, o processo em que a reminiscência demuda de valor é resultado de um esforço ou aprendizagem de Riobaldo. Alcançar o pensar direito significa, paradoxalmente, um não-ver, uma perda, e não um ganho de visão; apanhar um pensar que segue reto desprezando as árvores das beiradas e entrevendo o que quer: “O que eu queira”. Os fatos vividos na Fazenda dos Tucanos foram paulatinamente obedecendo à sua vontade autoprotetora de apreender um “decorrido formoso” em lugar da enfuração de tudo. E esse zelo lhe parece tão poderoso que nem mesmo o presente, ainda que reconhecido em sua condição furiável, pode a ele sobrepor-se. Enfim, o preço dessa estratégia preciosa, que lhe salva a vida, é a assunção de uma compreensão parcial das coisas e de si mesmo, uma perda da consciência de si e, por outro lado, um des-esperar da divina verdade: “Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?”. Assim como a verdade daquele episódio está perdida para sempre, o presente obedece ao desejo de seu pensar.

O presente furiável faz-nos lembrar outra passagem em que o personagem-narrador esboça uma concepção temporal que bem poderia ser meditada ao lado do que concebemos neste texto como instantes traumáticos: “Tempo? Se as pessoas esbarrassem, para pensar – tem uma coisa! -: eu vejo é o puro tempo vindo de baixo, quieto mole, como a enchente numa água... Tempo é a vida da

morte: imperfeição.” (ROSA, 1988, p. 520). Aqui o tempo é algo oculto que, de repente, chega à consciência num transbordamento, numa inundação; esse excesso repentino não é associado à abundância ou à vida, mas à morte e incompletude. É um tempo como que vivido traumáticamente. E é difícil não ver aí algo da “matéria vertente” dessa narrativa torrencial.

Referências Bibliográficas

- [1] BUENO, Giselle. *A luzinha dividida: violência e trauma em “Grande sertão: Veredas”*, 2007. 120 p. (Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo).
- [2] COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise*. 3. ed. RJ, Edições Graal, 2003.
- [3] FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. RJ, Imago, 1996. v. XVIII.
- [4] _____. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. RJ, Imago, 1990. v. XII.
- [5] _____. Reflexões para os tempos de guerra e morte. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. RJ, Imago, 1996. v. XIV.
- [6] _____. O mal-estar na civilização. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. RJ, Imago, 1974. v. XXI.
- [7] _____. Conferências introdutórias sobre psicanálise (parte III). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. RJ, Imago, 1996. v. XVI.
- [8] GINZBURG, Jaime. *A desordem e o limite: a propósito da violência em “Grande sertão: veredas”*, 1993. 177 p. (Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo).
- [9] KRAMER, Sven. *Sobre a relação entre trauma e catarse na literatura*. In: DUARTE, R. et al. (orgs.). *Kátharsis: reflexos de um conceito estético*. BH, Editora C/Arte, 2002.
- [10] MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. SP, EDUSP, 2001.
- [11] NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. SP, Escuta, 2000.
- [12] PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. (orgs.). *Linguagens da violência*. RJ, Rocco, 2000.
- [13] ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 36. ed. RJ, Nova Fronteira, 1988.
- [14] SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.
- [15] _____. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: *Rivista di studi portoghesi e brasiliani* III. Pisa e Roma, pp. 103-118, 2001.

Autor(es)

ⁱ **Giselle BUENO, Doutoranda**
Universidade de São Paulo (USP)
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
gimim@uol.com.br