



# miguilim

revista eletrônica do nefli

volume 9, número 3, set.-dez. 2020

## O BUCOLISMO NEOCLÁSSICO NAS VEREDAS DO *GRANDE SERTÃO*



## THE NEOCLASSICAL BUCOLIC IN GREAT DEVIL IN THE *WHIRLWIND: UPLANDS*

Gregory Magalhães COSTA  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR

RECEBIDO EM 22/06/2020 • APROVADO EM 18/08/2020

DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v9i3.2489>

---

### Resumo

---

Muito se tem falado sobre a confluência de gêneros da obra de João Guimarães Rosa, em sua fortuna crítica, porém o caráter bucólico de seu *Grande sertão* jamais foi abordado, provavelmente por esse espaço simbólico raramente se mostrar como um *locus amoenus*. Também Riobaldo raramente apresenta uma *aurea mediocritas* ou *carpe diem* ou *fugere urbem*. O narrador-protagonista dificilmente demonstra afeição ao estilo simples. É necessário, portanto, evidenciar o bucolismo rosiano do entendimento barroco de uma natureza viva e proliferante, a partir de uma poética comparada com a obra de Virgílio e de Claudio Manuel da Costa. Os antigos pastores poetas são convertidos em vaqueiros sertanejos por Rosa e Riobaldo possui dor de amor semelhante à de Claudio Manuel, em que o destino desdenha de seu amor, tal qual Galateia do de Polifemo.

---

## Abstract

---

Many critics have been spoken about confluence of genders in João Guimarães Rosa's work. The pastoral literature in *Great devil in the whirlwind: uplands* had never been studied though. Probably because this symbolic place rarely shows itself as a *locus amoenus*. Also Riobaldo rarely shows an *aurea mediocritas* or *carpe diem* and *fugere urbem* as pastoral philosophies. The narrator-character hardly reveals affection to simple way of life. For this reason, it's necessary rethink the pastoral literature in Rosa's work who understands baroque as an alive and growing nature from a comparative poetic with Virgílio and Claudio Manuel da Costa's works. Acient poet herdsmen have becoming backcountry cowherds in Rosa's work. Riobaldo takes pain of love as well as in poems by Claudio Manuel. In both, destiny disregards love as Galatea used to despise the love of Polyphemus.

---

## Entradas para indexação

---

**PALAVRAS-CHAVE:** Bucolismo. *Grande sertão: veredas*. Pastor poeta. Vaqueiro. Natureza proliferante.

**KEYWORDS:** Pastoral Literature. *Great devil in the whirlwind: uplands*. Poet herdsman. Cowherd. Growing Nature.

---

## Texto integral

---

Guimarães Rosa é um escritor que não esconde o gosto pelo trabalho com a palavra – a ponto de unir a popular com a erudita, a clássica com a barroca, e assim por diante. Não é à toa que ele intitulou algumas de suas anotações de *Ave, palavra*, a qual Paulo Rónai fez questão de publicar postumamente sob o mesmo título. Um dos capítulos trata da questão bucólica na obra rosiana, abordada pelo próprio autor.

No capítulo “Pé-duro, chapéu-de-couro”, Rosa revela que o tema da poesia pastoril é antiquíssimo, sem data, bíblico e até bem anterior: “antigo veio o tema: o de estrênuos pegureiros, que lutavam com anjos, levantavam suas tendas e vadeavam os desertos – Caldeia e Canaã um rastro de rebanhos, e o itinerário do espírito” (1970, p. 123). Vale lembrar que Hesíodo, um dos poetas originários, era pastor. Rosa liga o tema pastoril com o itinerário do espírito. O *Grande sertão* narra o itinerário do espírito de Riobaldo (do bem ao mal), que, com sua palavra poética, pretende fazer o caminho inverso (do mal ao bem).

O moderno escritor mineiro remete o tema bucólico não só à travessia simbólica e diabólica como em seguida evoca os idílios bucólicos e a sua origem etimológica: “o velho idílio – ‘*eléláthei bouíkos*’ – retente, trescantado: o ruo, o zagal, as faias, um vão amor e a queixa, de ‘quanto gado vacum pastava e tinha” (1970, p. 123). A palavra “bucólica” vem do grego *βουκόλος*. João Pedro Mendes

traduz *βούκολοι* como “pastores de boi” (1985, p. 37). Quem explica o significado etimológico da palavra como empregada por Rosa, reflexo da de Virgílio, é Ronaldo de Melo e Souza: “no mito grego, vaqueiro poético se diz *βουκόλος*, plural *βουκόλοι*, que são boieiros iniciados na religião de mistérios, a que se reportam as *Bucólicas* de Virgílio” (2008, p. 132).

Nas bucólicas rosianas do ser tão, todo signo linguístico precisa ir da divisão da palavra diabólica para a união da palavra simbólica – jogo de vida e morte da linguagem sertaneja. Rita Marnoto observa que “o funcionamento semiótico do signo linguístico caracteriza-se por uma dupla referencialidade. À relação entre significante e significado que Saussure designava como não motivada [...] vem a sobrepor-se outra”; desse modo, “ele funciona como signo e como símbolo, simultaneamente, sem que o significado simbólico anule o significado institucionalizado que lhe é próprio” (1996, p. 19).

Depois de remeter à origem etimológica e poética do seu bucolismo, Guimarães Rosa principia uma espécie de avaliação do desenvolvimento do tema dentro da literatura brasileira, por meio da figura do vaqueiro coincidente com a do pastor poeta, como vimos na poesia de Gregório de Matos e na etimologia da palavra *βουκόλοι*. Rosa começa por Tomás Antônio Gonzaga, que desacertava das medidas clássicas: “de começo, nossa volumosa lida pastoril, subalterna e bronca, desacertava das medidas clássicas, segundo se sente do árcade” (1970, p. 123).

O motivo bucólico da literatura alcança nosso Romantismo por meio da figura do vaqueiro sertanejo, em formato pitoresco, romanticamente idealizado: “assim a apanhou Alencar – a figura afirmativa do boieiro sertanejo – passando-a na arte como avatar romântico, daí tomado, bem ou mal, por outros, à maneira regional ou realista, mas indesviado da sugestão são de epopeia” (1970, p. 124). Na visão rosiana, o motivo bucólico do sertanejo como vaqueiro pastor poeta penetra na literatura brasileira por meio dos versos desacertados de alguns árcades, como Gonzaga, e passa ao Romantismo de forma pitoresca e descritiva, ou realista e regionalista. O vaqueiro começa a ganhar contornos artísticos no começo do século XX, com Euclides da Cunha, que desce a sua profunda humanidade para o mitificar:

Todavia, foi Euclides que tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro – não mais mero paisagístico, mas ecológico –, onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões funcionais sobressai. Em *Os sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro, como se de sua superfície, já estatuaado, dissesse de se desprender. E as páginas, essas, rodaram voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude (1970, p. 125).

Euclides, ao encenar o apocalipse sertanejo de Canudos teria sido profético em relação à figura do boieiro em nossa literatura: “aí, porém, se encerrava o círculo. De então tinha de ser como se os últimos vaqueiros houvessem morrido no assalto final a Canudos. Sabiam-se, mas distanciados, no espaço menos que no

tempo, que nem mitificados, diluídos” (Rosa, 1970, p. 125). Talvez seja esse um dos motivos do resgate desse tema literário por Guimarães Rosa. Essa é a análise e interpretação do caminho, da travessia do motivo bucólico em nossa literatura até alcançar Euclides. Pretendemos mostrar como esse motivo chegou até o autor do *Grande sertão*.

Guimarães Rosa parece dar muita importância para o vaqueiro pastor enquanto expressão de uma dimensão fundamental da natureza humana. O couro os liga à terra e aos animais, à vida terrestre vegetal, animal ou mineral, o couro se faz símbolo telúrico: “são de couro. Surgiram da ‘idade do couro’. Os ‘encourados’. *Homo coriaceus*: uma variedade humana” (1970, p. 129). O homem só permaneceu na terra por irmanar-se com os animais: o boi serviu como amigo, alimento e roupa para lhe proteger das intempéries naturais, forneceu-lhe cordas e outros instrumentos fundamentais para o seu desenvolvimento.

Rosa aprofunda o entendimento dessa natureza que é o vaqueiro, explanando o sentido que o torna universal: “vaqueiros, o que redirman-os, soforma de soldados certos ou de *scouts* sertanejos, na universalidade histórica, ou na pura expressão humana, é um espírito glório e contreito, uma séria hombridade maior, um *tonus* conquistado de existência” (1970, p. 135). É neste sentido que ele declara a Günter Lorenz desejar que o mundo fosse todo composto só de vaqueiros: “sou meio vaqueiro, e [...] digo-lhe apenas isto: ‘Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!’ Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor” (1973, p. 323).

Ao equivaler à natureza humana, a alma do sertanejo funciona pelos mesmos processos que a natureza, assim, Rosa liga a natureza bucólica ao conhecimento poético dos pastores, que remete à essência humana e à sua condição primitiva, a poesia. Diz Rosa: “é a condição primordial da cultura, e que verdadeiramente a caracteriza: a dominação da natureza, mas da natureza humana” (1970, p. 143). Ele não deixa de unir claramente o vaqueiro ao pastor – a começar pelo aboio: “aboio, obsessivo – boo e reboo – um *taurophthongo*; vibrado, ondeado, lengalongo, bubúlcito” (1970, p. 126).

Rosa dá a entender que em sua linguagem poética, a figura do vaqueiro e do pastor não se desliga jamais, como numa poesia bucólica. Seus sertanejos são “atavicamente boólatras e grandes pastores” (1970, p. 131). A seguir, o escritor mineiro delinea o território do vaqueiro como pastoril, inclusive abordando o tema do mando, central no *Grande sertão*: “não cumprem mando ostensivo, nem se destaca nenhum cabo cavaleiro, cabeça-de-campo, vaqueiro alferes [...]. E joga, eficaz, a regra não escrita, o estatuto do campeio, vivo em suas poucas cláusulas em todo o território pastoril, acertando o convívio dos chapéus-de-couro” (1970, p. 134).

Além de ligar o vaqueiro ao território pastoril, Rosa também aborda sua lei não escrita e o poder de mando, elementos centrais da narrativa de Riobaldo. O sertanejo escritor mineiro não deixa de declarar textualmente que vaqueiro e pastor são indissociáveis: “o vaqueiro é o pastor do boi, do boi bravo” (1970, p. 136) – passagem lapidar que comprova a tese da ligação inexorável entre pastor e

vaqueiro na poética de Rosa, consistindo no traço bucólico por excelência dessa obra.

Outra ligação fundamental e reveladora é a que Rosa faz entre o pastor poeta e a primitiva sabedoria poética: “boi, que, sendo um dos primeiros animais que o homem soube prender a si e que pelo planeta o acompanhou, deles é o único que fortuitamente pode encontrar-se restituído, perto do homem, à sua vida primitiva e natural, no regime pastoral” (1970, p. 136). Eis que o próprio escritor mineiro desvenda a ressonância do motivo bucólico na literatura brasileira, desde o Arcadismo até a sua obra moderna. Além disso, o boi se liga ao eterno Brahma, como bem lembrou Benedito Nunes.

Guimarães Rosa entendia o bucolismo arcáde não como mera transferência dos riachos sussurrantes e dos belos campos europeus, com suas ninfas e deuses gregos, para o cenário poético do sertão, mas, de um modo profundo, ancestral, que remete a Virgílio, como um motivo literário da antiguidade agrícola que se civiliza em cidades e o do pastor poeta, com seus desafios líricos, nos quais vencia o melhor verzejador, tudo de repente, de improviso. João Pedro Mendes descreve assim a paisagem vivida por Públio Virgílio Maro: “são estas ‘realidades rústicas’ e a paisagem humana, mítica e animal que povoa – pastores, deuses e semideuses, faunos e ninfas, rebanhos de bois, ovelhas e cabras [...] – em perfeita simbiose de ritmos vitais e partícipes de um concerto interminável de música e poesia” (1985, p. 16).

A intuição intelectual dos pastores – que concretizam seu conhecimento poético em canto, por uma imaginação criativa altamente ativa – constrói cenários bucólicos habitados por deuses e ninfas. Também Rosa privilegia a imaginação criadora inspirada nas musas e ninfas dos riachinhos de seu sertão. Ele soluciona a questão de assimilação das sereias de modo muito mais consistente do que Cláudio Manuel da Costa, pois institui uma visão mitopoética que permite misturar os mitos regionais brasileiros aos estrangeiros do mundo inteiro.

Certamente, é por conta dessas recriações da Antiguidade clássica que Antonio Candido foi provavelmente o primeiro a classificar Cláudio Manuel como poeta neoclássico, sem prejuízo da sua herança cultista. O neoclassicismo foi um estilo que se desenvolveu por volta do século XVIII e XIX, sobretudo na França e norte da Europa, originando-se pela insatisfação com a tradição artística vigente na época: o barroco e o rococó. Parecia necessário realizar um reexame da Antiguidade para regenerar as normas criativas consagradas, de modo a se tornar um movimento de renascimento dos ideais e das imagens antigas.

O projeto neoclássico consistia em trabalhar com formas e cores simples, evitando toda complicação desnecessária, de modo a restituir uma arte mais geométrica, rejeitando o movimento dos estilos barrocos anteriores – gerando o propósito de reproduzir as formas de arte grega e romana, sujeitando-se a normas muito restritas. Como a arqueologia na época engatinhava e os conhecimentos sobre a Antiguidade eram mais esparsos, esse estilo varia da postura séria (para se contrapor ao rococó) ao resgate de temas heroicos. O neoclassicismo assimilou ainda as influências de artistas do Alto Renascimento, como Rafael e Michelangelo.



Hans Tintelnot observa que “o iluminismo, cuja influência se exercera tanto sobre as teorias estéticas e a ciência histórica como sobre a arqueologia, abriu finalmente o caminho da reviravolta política, pois as críticas dirigidas contra o absolutismo tinham levado ao nascimento de uma ideologia burguesa que rompia com o passado” (1972, p. 9). Para ele, com o declínio do rococó, a arte europeia se viu invadida por teorias com intenção normativa. Onde havia reinado o barroco sentia-se necessidade de substituir a redundância por qualquer coisa nova, gerando uma tensão entre o cristianismo predominante e o resgate dos deuses da Antiguidade. Tintelnot conclui que “surge então uma arte nova, uma arte puramente subjetiva, correspondente ao individualismo ébrio de liberdade nascido deste período de transformações súbitas” (1972, p. 10).

Um dos escritores mais importantes e famosos da época neoclássica certamente foi Joachim Winckelmann, que viu o culto grego ao corpo como um meio de expressar o desenvolvimento de uma beleza espiritual interior e que o escultor de *Laocoonte* teria aprendido a retratar. Winckelmann convidou os artistas seus contemporâneos a examinar as grandes obras da Antiguidade a fim de conseguir expressão igualmente elevada – de sentimentos heroicos. Ele afirmava que a escultura grega evitava qualquer distorção facial e corporal, cujo supremo ideal seria o *Laocoonte* com seu estoicismo, porque, mesmo atormentado até a morte, ainda sabe conservar a grandeza e a serenidade exterior.

Quem, posteriormente, aceitou a provocação de Winckelmann foi Lessing, para quem, em *Laocoonte*, o propósito do mestre era representar o mais alto grau de beleza com a condição accidental da dor física até a contorção. Ele observa que “hay pasiones y grados de pasión que el rostro traduce por las contracciones más desagradables y que dan a todo el cuerpo actitudes tan violentas, que destruyen totalmente la bella armonía de líneas de los contornos en estado de descanso” (1945, p. 18). Mesmo sem representar o grito, por expressar baixeza da alma, o escultor consegue demonstrar compaixão pela beleza unida ao sofrimento.

Para analisar o mito grego em toda a sua complexidade, Lessing se debruça sobre o estudo da representação do *Laocoonte* nas obras de Homero, Sófocles e de Virgílio, modelos clássicos por excelência. Segundo Lessing, Homero lança seus heróis acima da natureza humana. Em sua poesia épica, o heroísmo no bárbaro é uma chama devoradora. Assim, na luta entre gregos e troianos, ouve-se os gritos selvagens dos troianos e o silêncio civilizado dos gregos. O *Laocoonte* de Sófocles se perdeu. Já Virgílio é o primeiro e único que faz as serpentes matarem pais e filhos. Seu *Laocoonte* está revestido de adornos sacerdotais e aparece com os braços soltos para dar mais expressividade. Por fim, Virgílio descreve o escudo como parte de seu herói e não como mero objeto.

Os principais modelos da Antiguidade retrabalhados por Cláudio Manuel são os poetas pastores Hesíodo, Teócrito e sobretudo Virgílio. O neoclássico árcade mineiro principiou na poesia imitando Virgílio, de modo a tentar inserir as maravilhosas musas e ninfas europeias, de rios e riachos exuberantes, em seu cenário devastado do corregozinho do Ribeirão do Carmo. A poesia de Cláudio cresce quando ele abandona a ingênua tentativa de mera transposição dos mitos europeus para as suas Minas de Ouro Preto, mantendo o traço bucólico da alma

amena, mesmo nos ambientes mais terríveis da exploração da terra e do homem pelo homem.

Ele renova seu pastoril verso neoclássico com as influências barrocas de Quevedo, mas sobretudo Góngora, tanto em seus sonetos de tom bucólico como nos seus poliestilísticos idílios. Essa mistura seria, inclusive, típica do estilo bucólico, segundo Rita Marnoto: “o gênero bucólico não se encontra vinculado nem a um modo enunciativo específico, nem a uma forma de expressão fixa. Nas éclogas de Teócrito e de Virgílio, o modo narrativo, o modo lírico e o modo dramático intersectam-se continuamente através de complexos processos articulatórios” (1996, p. 17).

É importante lembrar que muitas das éclogas de Virgílio são baseadas nos *Idílios* de Teócrito, verdadeiras recriações poéticas, estratégia consonante com a usada tanto por Cláudio Manuel quanto por Guimarães Rosa, sendo talvez essa a principal característica bucólica dessas poéticas obras brasileiras. No poeta latino, a paródia é declarada, a fonte é textualmente citada; Cláudio cita suas fontes no prólogo de suas obras; já Guimarães Rosa esconde ao máximo suas fontes. Virgílio, representado no universo ficcional por Menalcas, chega a citar nominalmente Teócrito em vários de seus versos:

Menalcas

Se assim é para nós, divino poeta,  
O teu verso, tal é a grama ao sono  
No estio, a água a saltitar no rio  
E a flauta a modular. Tua voz  
Iguala-se à de Teócrito. Ditoso  
E hábil, serás de perto o segundo.  
Conduziremos Dáfnis aos astros,  
Exaltaremos a quem nos amou (2008, p. 61/63).

Sileno

Louvo Thalia, que habita o bosque,  
E o siracusano verso imito  
De Teócrito. Ao cantar reis e batalhas,  
Apolo adverte-me admirar em troca  
Pelos campos o gado e as ovelhas (2008, p. 69).

Galo

[...].

Ali irei com o verso calcídico,  
A flauta e o canto a imitar Teócrito,  
Pela floresta, entre covis de feras,

João Pedro Mendes revela o confronto estabelecido entre o autor desse poema e o idílio I de Teócrito, em que “o pastor Tírsis, mestre na arte do canto bucólico, canta a ‘paixão de Dáfnis’, e os cantos de Mopso sobre a morte de Dáfnis, e de Menalcas sobre a sua ressurreição, Virgílio teria conservado seu modelo”. Mendes completa que “o hino composto por Menalcas responde a Mopso e ao silêncio de Teócrito celebrando a ressurreição e apoteose de Dáfnis. Neste aspecto, não existe modelo conhecido, havendo brotado do coração e do entusiasmo fervoroso do poeta” (1985, p. 69). Esse comentário mostra claramente como Virgílio mantém certos traços de Teócrito e inova ao inventar outros.

O verso final, que fala da brandura dos amores, se propaga por toda a tradição arcádica, alcançando também Cláudio Manuel da Costa. Acontece que o amor brando, expresso pela alma terna e o peito sem dureza, ao não ser realizado, se torna amor tirano, corroendo o amante. O amor tirano, que submete o peito singelo, tem a dureza das pedras e o perigo profundo dos penhascos. Essa consciência de pedra com seus perigosos penhascos se expressa sobretudo nos abismos rosianos, que levam a verdadeiras descidas ao inferno da morte da amada, do apocalipse sertanejo, da primeira travessia ao Liso do Sussuarão, da sede irrefreável de vingança, mas sobretudo do pacto demoníaco, instaurador do diabólico poder de mando e comando.

Como Dante escolheu Virgílio para guiar seus versos rumo ao inferno, não é demais inferir que Rosa faz referência a isso, assim como Cláudio. O próprio Virgílio é um dos poetas a encenar um *descensio ad inferos*. Segundo Mendes, “à famosa catábase da *Enéida* (VI, 268-898) é impossível negar uma filiação na descida de Pitágoras ao Hades [...]. A *κατάβασις* de Pitágoras filiar-se-ia, por sua vez, na *κατάβασις* de Hércules, da qual seria réplica” (1985, p.147).

Os pastores poetas de Virgílio, além de cantar reis e batalhas, nomeiam juízes para seus desafios líricos em que vencedores e perdedores saem todos vitoriosos pelo intenso aprendizado poético. No seu pastoreio, os guardiões da poesia e das ovelhas se intimizam tanto com a natureza que conseguem perceber sua vida, seu movimento e substância vital – e do diálogo com a natureza viva surge a poesia. O rosiano pastor jagunço poeta Siruiz deve ter sintonizado tanto com a natureza telúrica do sertão que Riobaldo jamais esqueceu sua música, saindo, qual Quixote, em busca dessa Arcádia prometida, dessa natureza viva, ativa e encantadora. Quem ensina Riobaldo a ler essa natureza telúrica que o encantou no canto de Siruiz é Reinaldo menino e o jovem jagunço Diadorim.

Foed Chamma ressalta essa intimidade: “os pastores desenvolviam a integração com a natureza nas diferentes modalidades de união dos opostos, transformada em igualdade e plenitude do belo. O modo simples de viver possuía como fundamento a complexa relação natural entre os seres e as coisas, projetada na prática afetiva” (2008, p. 10). Nesse sentido, João Pedro Mendes ressalta que Virgílio tinha uma “sensibilidade apuradíssima em relação ao mundo circundante, que lhe fazia captar o lado interior das coisas e dos seres vivos. E a sensação



amorosa que se desprende de muitas de suas descrições envolve tudo e todos, viventes e inanimados, numa aura radiante” (1985, p. 21).

Em seus versos, Virgílio diz tocar flauta, mesmo instrumento que Riobaldo diz tocar o diabo. Primeiro, o Range-Rede diz que seu modo de contar é às flautas, e por isso mesmo original: “se estou falando às flautas, o senhor me corte. Meu modo é este. Nasci para não ter homem igual em meus gostos” (2006, p. 60). Não por acaso, nesse momento o narrador está falando de deus e demo, e um pouco antes fizera um poema para um riachinho, qual árcade poeta bucólico: “tendo até bandinha-de-música, como vieram com todos, parecendo nação de maracatu! Iam para os diamantes, tão longe, eles mesmo dizendo: ‘...nos rios...’ Uns tocavam jumentos de almocreve, outros carregavam suas coisas – sacos de mantimentos, trouxas de roupa, rede de coroá a tiracol” (2006, p. 58).

Trecho que liga o vaqueiro, pastor, como sugerido desde Gregório na literatura brasileira, à religião por meio do padre, com o mesmo chapéu de couro que reaparece em *Ave, palavra*: “o padre, com chapéu-de-couro prà-trasado. Só era uma procissão sensata enchendo estrada, às poeiras, com o plequêio das alpercatas, as velhas tiravam ladainha, gente cantável. Rezavam, indo da miséria para a riqueza” (2006, p. 58). Nessa passagem, o poema ganha um tom singelo pela sua assonância em “a” ao fim dos versos (outro tema virgiliano, como também de Cláudio), e insere no poema ao riachinho o dom curativo da palavra divina. Podemos perceber como, na concepção rosiana, a reza eleva da miséria à riqueza. Seria o elemento secreto da fórmula alquímica para converter qualquer metal em ouro, provocando uma nova idade dourada pela intuição mística da mistura alquímica.

O pequeno poema para o riachinho liga o tema bucólico à estrutura carnavalesca. A música e a poesia não podem vir sozinhas, sem serem acompanhadas pela dança, dos corpos e das palavras: “lá venta da banda do poente, no tempo-das-águas; na seca, o vento vem deste rumo daqui. O cortejo dos baianos dava parecença com uma festa. No sertão, até enterro simples é festa” (2006, p. 58). Há nesses versos a ligação dos elementos opostos, do seco vento demoníaco com a água purificadora, batismal, renovadora.

Fato interessante é que a flauta, ao evocar o motivo bucólico, remete simultaneamente ao diabo, já que Riobaldo diz que o Mefisto fala com uma flauta: “o diabo falou com uma flauta” (2006, p. 475). Se o protagonista sertanejo fala às flautas como o diabo, ele tem em si a dicção diabólica. Qual seria a ligação do diabo com a motivação bucólica? Se Dioniso corresponde ao Hades, como dizia Heráclito, então o inferno dionisíaco tem a dupla face da vida e da morte, é metamórfico, do mesmo modo que a terra. Seria essa a dimensão telúrica do inferno, que em geral se situa no interior da própria terra. Essa seria uma das dimensões do homem do interior.

Do mesmo modo que um rio leva ao Hades, é nas águas do rio Jordão que Jesus é batizado – é a ambiguidade simbólica dos rios. O rio árcade tanto pode levar ao céu quanto ao mundo subterrâneo. No *Grande sertão*, o maior deus sertanejo, o chefe dos chefes, Joca Ramiro, morre próximo a um córrego. A poesia fúnebre vem do motivo bucólico do rio, dos riachinhos e dos córregos: “a desgraça

foi num lugar, na Jerara, terras do Xanxerê, beira da Jerara – lá onde o córrego da Jerara desce do morro do Voo e cai barra no Riachão... Riachão da Lapa... Diz-se que foi sido de repente, não se esperava” (2006, p. 297). Essa música bucólica encena as águas do rio descendo ao inferno, como que para chorar a morte de Joca Ramiro.

Hugo Bauza lembra que a maioria das teofanias musais ocorreu próxima a riachos, fontes, correntes d’água. Numa inversão paródica, ao invés de narrar uma teogonia ou uma teofania próxima ao córrego, Riobaldo narra a teocriptia do deus maior do sertão, Joca Ramiro, perto de um breve curso de água. Sempre que o personagem Riobaldo cruza com um córrego ou riacho, o narrador Range-Rede faz uma poesia em homenagem a ele, com cantos festivos, fúnebres, teofânicos, teocrípticos, hinos, odes e elegias. Cada corrente de água ganha uma música própria por fluir num ritmo próprio. Homenagem necessária, já que o motivo do rio se impregna inclusive na formação do nome do narrador-protagonista.

Bauza lembra as três dimensões em que as musas podem ser representadas no texto: “tal hecho [...] se daría en três direcciones diferentes: 1) un sentido *personificado*: Musa pensada como divindad; 2) un sentido *concreto* o *objetivo*: ‘canto, poesía, música’, es decir, composición musical o poética; y 3) un sentido *abstracto* o *subjetivo*, entendido como ‘inspiración, entusiasmo, facultad poética” (1981, p. 8). As duas últimas dimensões musais sobressaem no *Grande sertão*, já que a narrativa alude muitas vezes ao fato de ser formada por canto, palavra e dança, assim como pela intensa inspiração poética, e também uma vez que a personificação das musas só se dá pela assimilação de algumas de suas características por alguns personagens.

Outra observação de Bauza que ajuda a elucidar o motivo musal do *Grande sertão* é a da estrutura ternária das musas em que cada uma das três sereias originárias representa uma das três dimensões fundamentais do canto poético, vindo do ritmo dos rios, do farfalhar das folhas, do grunhido dos animais. Em suma, dos sons da natureza surgiram os dons humanos da imaginação poética, como forma de entender o mundo, gerando a capacidade de comunicar simbolicamente esse mundo por meio da palavra cantada e da dança, que Vico chamou de hieróglifo, ou seja, gerando a linguagem, sendo a primeira linguagem humana a poesia.

Ronaldes também remete a esses traços significativos das musas: “na dança, que é mito em atos, e no canto, que é rito em palavras, elas instituem o sentido do mundo, dos deuses, dos homens e dos entes intramundanos” (2008, p. 172). Bauza ressalta que as três musas pré-hesíodicas Meléte, Mneme e Aoide representam respectivamente a invenção, a memória e o canto. Essas três musas expressam as três dimensões fundamentais da narrativa musal e bucólica de Riobaldo: vigor de imaginativa intuição criativa (Meléte); rigor de composição poética sinfônica (Mneme), numa tensão harmônica unindo ambas (Aoide).

No seu trabalho sobre as musas, Walter Otto fornece conhecimentos importantes sobre os aspectos musais da literatura. Para ele, as ninfas eram deusas, benfeitoras, que os gregos acreditavam encontrar na solidão dos bosques e montanhas. A flauta que aparece em Virgílio e Riobaldo é o instrumento de Pan. Quando ele toca sua flauta é o silêncio primevo que se escuta. Exatamente como a

flauta diabólica de Riobaldo, que toca o silêncio primevo da poesia ancestral. Também o crítico alemão remete a linguagem primitiva à imitação da natureza. Ele lembra que Pan é o deus dos rebanhos, certamente é por isso que Virgílio o considera o deus da Arcádia, junto com Apolo:

Também o digno e formoso Apolo  
 Apascentou ovelhas junto aos rios.  
 Outros pastores vieram com Menalcas  
 A indagar sobre o amor de Galo,  
 E veio Apolo consolar e ainda  
 O deus Silvano, com o ornato agreste  
 E a coroa de folhas na cabeça,  
 Brandindo canas com os grandes lírios,  
 E Pan veio sanguíneo, o deus da Arcádia (2008, p. 105).

O próprio Apolo era pastor e músico, como também Orfeu, poeta e músico. O canto do poeta virgiliano também lamenta a perda irreparável da amada e toda a natureza chora essa perda junto com o amante. Mopso e Apolo cantam a perda definitiva de Dáfnis, como Riobaldo canta a de Diadorim. Afinal, é também Walter Otto quem observa que “toda música humana, inclusive la más amorosa, está tomada a través de tonos de un conocimiento doloroso” (1981, p. 71). Ele recorda que o tom melancólico corresponde inteiramente à arte das canções populares.

Afirmção importante do crítico é a de que a tradição órfica remete ao conhecimento secreto da salvação da alma depois da morte, uma vez que Orfeu desceu ao inferno. Interessante ambigüidade do canto órfico, portanto telúrico, cósmico e musal, que representa o *descensio ad inferos* da perda irreparável da amada, mas, ao mesmo tempo, essa dor representa o surgimento do conhecimento poético restaurador, libertador, catártico. Nestes versos, Virgílio encena o modo como o canto poético de Menalcas recupera os campos compondo uma poesia bucólica aos cumes e águas:

Na verdade, ouvi dizer que os campos  
 Menalcas os recuperou compondo  
 Versos aos cumes, às águas do Míncio  
 E às ramagens de uma antiga faia (2008, p. 95).

Nessa dimensão divina das musas, as vertentes, bosques, flores, aromas e raios solares se entrelaçam em um ser inexpressável que em seu encanto une todas as coisas. É o canto musal uma das pistas da tentativa de Riobaldo de se constituir

um inexpressável ser integral, unindo em si as diferentes dimensões do sertão, do mundo, da terra e do cosmos em um musal canto teluricósmico, que atua na fronteira da unidade de todos os ritos e mitos.

Também Walter Otto alega a unidade entre ninfas e musas corroborada pela pluralidade. Elas são deusas telúricas e cosmogônicas cuja tarefa consiste em cantar a alegria de Zeus, dos deuses, sua vida bem-aventurada, sua aparição no mundo, a origem do ser e o destino dos mortais. O crítico alemão conclui que a dança, a música e o mundo ao redor elevam o homem acima de si.

A poesia de Virgílio é fonte imediata de grande parte do canto bucólico musal tanto do árcade Cláudio Manuel quanto do moderníssimo Guimarães Rosa. Essa irrefreável travessia poética e existencial rumo à inexorável Arcádia prometida consiste justamente em um dos elos vitais entre a clássica arte pastoril e as bucólicas rosianas do *Grande sertão*. Os versos finais do famoso poema de Virgílio tratam dessa travessia rumo à Arcádia:

Porcos monteses caçarei e o frio  
Não há de me impedir galgar os montes  
Partênios ou da Arcádia arremessar  
As setas da Sidônia, qual remédio  
Ao furor, como este que é o mal  
De amor que todo homem torna frágil  
E os deuses não conseguem aplacar.  
Se às Hamadríades o canto desagrada,  
O bosque se retrai e elas se afastam.  
As fadigas de amor o frio rio Hebro  
Não abranda, nem as neves da etíope  
Sitônia. Sob as estrelas do Câncro  
A árvore não murcha nem o ulmeiro seca.  
A tudo vence o Amor, obedeçamos (2008, p. 107).

O sujeito poético bucólico precisa atravessar os obstáculos para subir esse monte existencial à Arcádia prometida. Rita Marnoto ressalta que “é no plano semântico-pragmático que o bucolismo ganha [...] sua especificidade como modo, enquanto configuração de constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio” (1996, p. 17). A palavra poética diz que o amor tudo vence, essa é a esperança de Riobaldo ao tecer seu canto pastoril. O mito do retorno à Idade de Ouro pelo nascimento de um jovem herói é um de seus principais motivos bucólicos. A estrutura temporal cíclico-espiral da narrativa rosiana alude a esse retorno à Idade

de Ouro divino-heroica em que viveu o jovem personagem Riobaldo. A écloga IV das *Bucólicas* de Virgílio é dedicada a esse tema:

Sicilianas musas, o meu canto  
Elevo aos bosques a exaltar os feitos  
Mais sublimes de Pólio, digno oráculo  
Cumano à Idade de Ouro. A ordem  
Dos séculos está por retornar,  
E Saturno, Astreia reinará  
Sobre a progênie que ressurgue agora.  
Virá com o nascimento do menino  
A idade áurea e findará a do ferro.  
Sucedendo a Apolo, reina Diana.  
Será o filho de Pólio, o cônsul,  
Honra dos séculos a dar início  
A grandes meses que decorrerão  
Desfazendo vestígios da maldade  
Dos frustrados, que fugirão de medo.  
Terá vida dos deuses o herói  
E a virtude do mundo sobre a pátria.  
Dará maior vigor à hera errante  
Que sobe desgarrada, à erva bacar  
(contra olhadura), idem ao acanto.  
Haverá gado e cabras para o corte,  
Tetas cheias de leite; os rebanhos  
Não temerão no pasto os leões.  
Flores em vez de ervas venenosas  
E serpentes. O amomo assírio  
Renascerá. Ao herói a obediência  
Produzirá exemplo de virtude (2008, p. 51).

João Pedro Mendes destaca a relação simétrica entre os cantos da bucólica: o IV estaria em consonância simétrica com o VI. Para ele, “a profetisa de Apolo conhece o porvir; Sileno é o devir. Ela anuncia o fecho iminente do ciclo das idades e o começo da nova era; ele, com seu ‘discurso sagrado’, explica o processo de construção do cosmos a partir do caos, a fim de instalar-se a realeza de Saturno da nova idade de ouro”. Mendes conclui que a “segunda parte do seu discurso, evoca a

inexorável processão do uno ao múltiplo, como inverso desintegrador do primeiro movimento que pôs ordem no caos”. (1985, p. 67).

Também no *Grande sertão* rosiano a mudança da era divino-heroica para a racional é marcada pelo nascimento de um menino. Prova maior de que esse nascimento representa a chegada da época racional é o menino não querer nascer, não sair da barriga, como se a gestação da era humana já tivesse passado do ponto e não quisesse sair à luz. O menino só sai atraído com uma cédula de dinheiro por Riobaldo. Também o dinheiro é a única coisa que fazia o bebê Macunaíma se mover. Na idade da razão já não vale mais a honra heroica ou a sublimidade divina, e sim o poder do dinheiro e do mercado financeiro. Agora que Riobaldo tem o poder de pactário, possui o dom do parto, de originar.

Como na concepção bucólica, o nascimento de um menino representa a chegada de uma nova era: “da mulher – que me chamaram: ela não estava conseguindo botar seu filho no mundo [...]. Eu tirei da algibeira uma cédula de dinheiro [...]. Digo ao senhor: e foi o menino nascendo [...]. Alto eu disse, no me despedir: – Minha Senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!” (2006, p. 467/468). Trecho lapidar que representa a lenta passagem da era divino-heroica para a racional – processo contínuo que só se consuma definitivamente na Batalha Final. Também é Mendes quem tem uma passagem sobre o nascimento da criança divina:

O genetlácio e a epifania dessa criança, que vem trazer de volta à terra o paraíso, são os de um ser de essência mítica, “novo Dionísio”, “bom pastor”, herdeiro presuntivo do *numen* de César. As músicas sobre-humanas que retumbam nas concavidades dos antros sagrados lavam os espíritos de velhos pecados, da “antiga maldade” das guerras civis [...], e inundam as almas aquietadas de alegrias inefáveis somente ouvidas no limiar dos deuses (1985, p. 67).

A questão da Idade de Ouro no *Grande sertão* é complexa, como todas as outras. Qual seria a Idade de Ouro, a divino-heroica do personagem ou a racional do narrador? O comentário de Foed Castro Chamma de que a curva do tempo tem, em todas as épocas, a Idade de Ouro como apogeu de uma realidade favorecida pela luz, nos leva a ligar essa época à luz da razão, portanto à era do narrador Range-Rede. O próprio Riobaldo, ao fazer o pacto, não chama o diabo por qualquer nome, mas sim por Lúcifer, o deus da luz, nascido da luz, portador da luz já em seu nome. Daí Rosa encontra uma ligação clara entre o diabo e a era da luz racional.

Se toda época possui sua Idade de Ouro, pode-se concluir que sua temporalidade é cíclica, mas, se essa época é o auge de uma era, há de existir alguma progressão linear nessa espiral. João Pedro Mendes vislumbra uma “conjugação de duas perspectivas aparentemente opostas: a linear, do avanço, da progressão para um objetivo; e a cíclica, a eleita que faz voltijar a imaginação do leitor em torno da peça maior [...]. Esta perspectiva circular [...] constitui o sumo requinte da técnica virgiliana” (1985, p. 161).



Chamma afirma que esse se trata de um “período de organização social pressentida por Virgílio, ao referir-se ao surgimento de um herói que devolveria à natureza o apogeu e à família, a honra das núpcias. A Idade na qual a Virtude emparelha-se com a Lei é aquela pressentida e anunciada por Virgílio” (2008, p. 14). No *Grande sertão*, o momento em que a virtude heroica se encontra com a lei civil é o julgamento civilizado de calibre. Essa organização social pressentida por Virgílio se passa na narrativa de Riobaldo, mesmo de forma breve, na era divino-heroica do personagem aprendiz. Ele é o herói que muda o mundo com seu poder demoníaco durante a Batalha Final.

É certo que o poder de mando e comando da era racional precisa ser expurgado, como também é certo que esse poder é herança da própria era divino-heroica. A continuação do poder hierárquico de uma era à outra denuncia a permanência da época divino-heroica na racional. Tanto que a narração poética, divino-heroica, de Riobaldo se dá na idade da razão. Não existe idealização da Idade de Ouro no *Grande sertão*. Mesmo na idade dourada de Rosa há constantes obstáculos a serem vencidos, perigos incessantes, tanto na época divino-heroica como na racional.

A Idade de Ouro, segundo Foed Chamma, é o cenário das epopeias de Homero, de absoluta sacralidade, cristalizada em ritos consagrados à natureza e aos atos. A alma, associada ao sonho, percorria o campo dos deuses imortais. Também o Riobaldo personagem precisa atravessar o campo dos deuses imortais do sertão, os chefes jagunços. Diadorim, a filha de um deles, lhe ensina os ritos consagrados à natureza do *Grande sertão* e seus atos, como o ato de vingança familiar. Já ressaltamos, no capítulo anterior, alguns motivos homéricos da obra de Rosa. Desse modo, a Idade de Ouro estaria mais associada à era divino-heroica do que à da razão.

A idade divino-heroica parece sobressair pelo seu dom da primitiva palavra poética, que cura e liberta. Como em Vico, após a teocracia inicial e o poder dos heróis sobre as nações, na transição dessas fases primitivas para a humana, há um breve momento de igualdade e prosperidade, de liberdade. Essa fase é representada no *Grande sertão* no momento do julgamento. Foed Chamma observa que a Idade de Ouro tem expressão no Gênesis como o Jardim do Éden, onde Adão e Eva viviam em liberdade e igualdade até praticarem a transgressão, degradando a igualdade no barro. Ele ressalta como a mística da Cabala denota “ressonância ulterior na física quântica, de maneira a se poder acompanhar a curva do tempo em direção ao indivíduo como um fim e permanente reinício especular da diferença na semelhança” (2008, p. 15).

A deusa Astreia, evocada por esses versos virgilianos, é uma das deusas da justiça e da virtude. A filha de Zeus e Temis se situa na Idade de Ouro, mas, com a degeneração da humanidade, ela sobe aos céus sob a forma da constelação de Virgem – constelação essa associada à Perséfone, ou Prosérpina. O mito do rapto de Perséfone por Hades se liga a essa linha da descida aos infernos como viagem telúrica. É precisamente porque Perséfone (filha da deusa da fertilidade e da colheita, Deméter ou Ceres) é raptada que a Idade de Ouro tem fim e começa o ciclo das estações. Deméter é filha de Cronos e Rhea, pertencendo à segunda geração olímpica. Ela é a divindade da terra cultivada e especialmente do trigo. Em

várias das versões de sua lenda ela aparece indelevelmente ligada à Perséfone, sua filha com Zeus.

No momento em que a terra se abre para permitir que Hades leve Perséfone para o mundo inferior ela grita por sua mãe, que quando chega já não encontra a filha. Deméter passa a percorrer toda a terra procurando sua cria, até que o Sol (Hélios) lhe revela os fatos. A mãe, desesperada, resolve abster-se de germinar os grãos até que sua filha reaparecesse. Depois de descansar em Eleusis e virar criada em uma casa, ela incumbe Demofon ou Triptólemo a ensinar o povo do mundo a cultivar o trigo.

Nessa ocasião, a humanidade já estava à beira da extinção pela falta dos grãos, obrigando Zeus a ordenar que Hades entregasse Perséfone à sua mãe. Já não era possível porque Perséfone havia comido alguns grãos de romã, prendendo-a ao Hades. A união entre mãe e filha parece fadada ao fracasso, comprometendo o futuro da humanidade. Para solucionar o impasse Zeus se traveste de juiz supremo buscando equilibrar os interesses distintos. Ele tem que encontrar uma solução astuta para resolver o problema, promovendo o retorno da harmonia e dos ciclos naturais que garantem a permanência humana.

Seu julgamento decide que Perséfone saia do mundo intraterreno para viver parte do ano com sua mãe e parte do ano no inferno com Hades. Quando Perséfone sai da terra na primavera, ela sobe ao céu, abrindo as primeiras sementeiras, retornando ao inferno no outono. Seu afastamento de Deméter provoca o inverno e a infertilidade provisória da terra. Mito que provavelmente narra a origem das estações cíclicas por uma catábese, promovendo uma união teluricósmica.

Karl Kerényi se debruça sobre o mito do sequestro de Perséfone. Ele pesquisa as várias fontes e versões do mito. A história cretense é diferente da arcádica. O crítico também lembra que: “it is Ovid who first tells us that her love was a hunter” (1967, p. 30). Kerényi interpreta, através das várias versões do mito, a singularidade da figura entre mãe e filha. Ele afirma que: “this would signify that Demeter and Persephone, though of different origin, had become an inseparable unity” (1967, p. 32). Após análise minuciosa de todo o percurso do mito, Kerényi conclui:

In the Homeric hymn the Kore is carried back to her mother, just as she was ravished, in Hades' chariot. When Hades hears Zeus' decision from Hermes, he feigns wholehearted obedience. But secretly he gives Persephone a tiny pomegranate seed to eat, knowing that this will make her return to him for a third of the year and during this period reign over all living creatures as Queen of the Underworld. A third of the year is a period without significance in the life of the grain. No seed remains beneath the earth for four months. As the Great Goddess over all mortal beings, a true ruler of the world, Persephone is now permitted to mount the chariot Hades. Hermes guides her to the temple of Demeter. Demeter springs to meet her like a maenad worthy of her own mother Rhea, the ecstatically wandering Great Mother, who in another form of the myth is as closely connected with

Persephone as herself. She, too, appears in the hymn and persuades Demeter to make the plants grow again on earth, Hekate, who had helped in the search, also joins in celebrating the reunion (1967, p. 44).

Todo o mito se constitui sobre a justiça entre a união entre esposa/marido e mãe/filha. Depois da união mitológica e simbólica entre mãe e filha, é a vez da celebração e dos ritos sagrados, louvando o mito iniciático. Kerényi observa que “after Demeter has seen her daughter, she hastens to the kings of Eleusis to initiate them and show them the sacred rites by which they are solemnize the ineffable secret”. Por fim, o crítico decreta: “the hymn concludes with the praise of the two blessings of the goddesses: the inner blessing, the vision with confers beatitude, and the outer blessing of wealth, which the Two Goddesses pour forth on those who love them” (1967, p. 44).

Na narrativa rosiana ocorre uma inversão uma vez que o demônio Hermógenes rapta o pai Joca da filha Diadorim. Ao fim, Diadorim volta a ficar com seu pai na narração cíclica de Riobaldo. Na propagação reduplicativa, Hermógenes rapta Diadorim ao Hades e Riobaldo precisa resgatá-la. Ele faz isso por meio da palavra poética da terra do sertão. Essa união também marca a passagem de eras (da época divino-heroica à racional e vice-versa) constituindo-se um rito iniciático, que sempre se renova em fertilidade. É o descompassado eterno retorno da organização.

A fertilidade da palavra poética pode retornar permitindo a permanência da vida humana e transumana. Rito iniciático que remete ao dom gerativo da terra e do cosmos, num casamento original e originário, teluricósmico: fórmula alquímica da álgebra mágica de toda vida. O tempo precisa julgar o casamento do Sol com a Lua de modo que não interfira na relação dela com sua mãe Terra. Deus em seu julgamento constante decide sempre por fórmulas que procurem promover o equilíbrio dentro do caos formativo. O caos, então, se propaga em cosmo se expandindo ao infinito. Rosa define a vida arcaica precisamente como “caótico cosmos, no [...] qual forças míticas se empenham para formar o mundo segundo sua própria imagem” (2003, p. 377).

No *Grande sertão*, há também a inversão paródica em que a transgressão do julgamento gera um breve momento de igualdade na lei de mando e comando, só derrotada no apocalipse jagunço, ainda assim não gerando igualdade total já que ainda há donos de terra, como Riobaldo. Por mais que ele a compartilhe com seus meeiros, isso só gera certa igualdade e estabilidade, muito frágil, já que essa igualdade está submetida ao desejo do dono das terras, que pode rompê-la a qualquer momento. Agora o pacto demoníaco é entre os homens para o “compartilhamento do poder” estar submetido a um poder central. É a iminência da era de um Nero, 666, em que o mundo vai enlouquecer e recomeçar.

Astreia é uma deusa da idade da crise e da transição entre épocas. Sendo assim, os versos de Virgílio não são isentos de julgamento. Seus pastores poetas são julgados por um juiz designado por ambos os desafiantes, de modo que ele seja o mais neutro possível. Em geral, um dos poetas sai vencedor, mas, por vezes, o juiz

chega a decretar empate por ser impossível hierarquizar os versos de um desafiante acima do outro. É a lei da igualdade prevalecendo sobre a da hierarquia. Quando os poetas atingem o mais alto grau de excelência literária se torna impossível hierarquizá-los, só é possível comparar seus estilos.

Mais uma vez é Foed Chamma quem recorda que “na época de Virgílio o paganismo evoluíra para o sentido de Justiça e Lei, minando assim a sacralidade do Mito em função do Direito, que o Poeta reclama nas *Bucólicas* em relação às suas herdades” (2008, p. 9/10). Essa questão da lei se associa ao drama civilizatório na dicção bucólica, como se pode depreender das palavras do filósofo: “a Lei entre os hebreus era uma imposição civilizatória” (2008, p. 14). Ao exigir julgamento, Bebelo promove essa imposição civilizatória sobre o *Grande sertão*.

O julgamento do *Grande sertão* se consuma como desafio poético entre a dicção civilizatória de Zé Bebelo contra a divino-heroica dos sertanejos, primeiro liderados por Joca, depois todos reunidos em pé de igualdade – promovida pelo processo de julgamento. Riobaldo fala de forma clara e direta que as hierarquias se dissolveram como em pleno carnaval, com a instauração do nivelamento de todos, da igualdade: “e até os outros chefes, todos, um por um, mudaram de jeito: não se sentaram também, mas foram ficando moleados ou agachados, por nivelar e não diferir” (2006, p. 259).

Essa passagem, além de mostrar o fenômeno da dissolução carnavalesca da hierarquia de modo coreografado, encena claramente essa transição do poder de mando dos chefes para a igualdade do julgamento, em que, teoricamente, todos têm voz igual. O problema é que esse momento de igualdade é brevíssimo, pois se desfaz com o fim do processo jurídico e o conseqüente começo da contenda de vingança, de caça aos Judas. O fato é que essa igualdade é o ponto nodal da narrativa, em que todas as suas linhas se cruzam e todos os seus personagens se encontram. É o equilíbrio da igualdade e da fronteira entre o velho mundo e o novo.

Esse equilíbrio começa a ser imposto por Zé Bebelo ao não aceitar ficar em relação de inferioridade a Joca Ramiro, mesmo sendo prisioneiro dele. É aí que começa o desafio poético entre a linguagem divino-heroica do sertão antigo de Joca e a dicção civilizatória e modernizante de Bebelo. Joca, então, apresenta tom solene, oficialesco, enquanto Bebelo assume tom irônico e zombeteiro de bufão cômico. Ele se converte em bufão dessa dissolução carnavalesca das hierarquias.

Para começar, o prisioneiro exige igualdade: “dê respeito. O senhor está diante de mim, o grande cavaleiro, mas eu sou seu igual. Dê respeito!”. Em tom solene, Joca lembra que Bebelo está em situação de inferioridade enquanto prisioneiro: “o senhor se acalme. O senhor está preso... – respondeu Joca sem levantar a voz”. O tom de oratória de Joca lembra mais a linguagem de um juiz de ofício do que de um sertanejo, chefe jagunço. Contudo, Bebelo ironiza a sua situação de preso: “– Preso? Ah, preso... estou, pois sei que estou. Mas, então, o que o senhor vê não é o que o senhor vê, compadre: é o que o senhor vai ver” (2006, p. 255).

O leitor mais desatento pode não entender o motivo da ironia de Bebelo, uma vez que ele se encontra preso. O fato é que, mesmo preso, é o herói civilizador

quem comanda todo o processo, inclusive seu próprio julgamento. Sua prisão, ao promover o jurídico ato civilizador, já representa em si sua vitória. Joca se sente vitorioso por enfim prender o chefe civilizador, mas não percebe que isso representa simultaneamente sua derrota. Por isso o que o senhor Joca vê (a prisão do adversário) não é o que o senhor vê (a vitória de Joca), mas, o que ele não vê (ele permitiu a civilização do sertão e foi derrotado com sua vitória), é o que ele vai ver com a traição dos Judas.

Apesar da zombaria de Bebelo, Joca mantém o tom sério e eloquente, ressaltando que está em superioridade: “vejo um homem valente, preso”. De nada adianta, pois Bebelo segue ironizando sem admitir inferioridade: “isso. Certo. Se estou preso... é outra coisa”. Joca enfim desce de sua eloquência ao tom sertanejo, de modo a acabar tratando Bebelo como igual: “o quê mano velho?”. Com tantas reversibilidades dentro de um mesmo fenômeno, com o vencedor sendo perdedor e o perdedor vencedor, a frase de Bebelo só poderia ser essa que marcou a vida de Riobaldo: “é o mundo à revelia” (2006, p. 255).

O tom cômico de zombaria aumenta quando Joca acusa Bebelo de querer desvirtuar a antiga lei jagunça do sertão: “o senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei”. A resposta de Bebelo é irônica ao tornar ambígua a fronteira entre o novo e o antigo: “velho é, o que já está em si desencaminhado. O velho valeu enquanto foi novo”. Bebelo deixa claro que quer destruir o velho para realizar o novo. Joca segue acusando Bebelo de não ser da terra, o que o herói civilizador responde com mais zombaria cômica e ambiguidade devastadora, ligando três, dos quatros, elementos naturais e dos signos do zodíaco, faltando só citar a água: “sou do fogo? Sou do ar? Da terra é a minhoca – que galinha come e cata: esgaravata!” (2006, p. 260/261).

Simbolicamente, ele dá a entender que pertence ao olímpico mundo superior, fogo e ar, e que com sua superioridade de galinha caçadora vai comer as minhocas da terra, a caça. É a mistura da antiga cultura telúrica do sertão com a civilizada cultura olímpica do deus cósmico – Bebelo –, formando uma linguagem teluricósmica. É a união da dicção heroica de Joca e cômica de Bebelo, gerando a dúvida trágica em Riobaldo entre o mundo antigo e o novo, entre os deuses telúricos, politeístas, ou o deus civilizador, monoteísta. Trata-se da configuração de um drama humano histórico da passagem da visão de mundo religiosa politeísta para a monoteísta que marca o mundo moderno.

Nesse embate de diferentes dicções, do heroico contra o cômico, do oficial com o extraoficial, que virá a se tornar o oficial, do sério com o jocoso, quem sai vencedor é Zé Bebelo. Ele representa tão somente a dicção civilizada nesse desafio poético, enquanto Joca representa toda a comunidade sertaneja, jagunça, com sua primitiva linguagem originária. Embora o juiz designado para arbitrar esse desafio poético seja o próprio povo jagunço, como quem julgou Jesus foi supostamente o próprio povo da Palestina, o estrangeiro Bebelo vence o desafio, não sendo morto e voltando para o sertão, que se civiliza na Batalha Final. O árbitro final do desafio poético foi Riobaldo, que assimilou a dicção racional de Bebelo e acabou civilizando o sertão.

Essa cena sertaneja de breve igualdade que gera a era da ciência, dos doutores letrados, é parte integrante da travessia de Riobaldo rumo a se tornar o homem integral. Foed Chamma percebe essa universalidade do homem no tema da Idade de Ouro. Segundo ele, essa época “é a curva do tempo em direção ao domínio ulterior da ciência como corolário da consciência planetária a denotar o rumo a seguir em direção ao universo representado pelo homem” (2008, p. 9).

O sentido fundamental do julgamento sertanejo transcende a cena do desafio entre Joca e Bebelo e ganha significado ainda mais profundo ao representar que todos são julgados o tempo todo. O convívio em sociedade gera uma incessante avaliação de uns pelos outros, deixando os indivíduos numa constante berlinda. Todos são juízes dos outros, mas também réus de seus vizinhos: Riobaldo é julgado por seus atos entre deus e demo a narrativa inteira; Bebelo julga o sertão divino-heroico atrasado e antiquado como um positivista; Joca e Hermógenes reputam Bebelo como um perigoso louco traidor, portador da dicção oficial dos soldados e do governo; Diadorim dá o veredito de traidores a Hermógenes e Ricardão pelo assassinato de Joca.

Esses traços bucólicos da narrativa rosiana são reveladores do fundo substancial de sua obra universal. No *Grande sertão*, a busca pelo retorno da Idade de Ouro se confunde com a travessia humana rumo ao ser integral: aquele que assimila em si os processos da terra e do cosmos, da água, da terra, do fogo e do ar, em que se busca o equilíbrio da justiça e da igualdade por meio da linguagem poética. Bucolismo que liga o *Grande sertão* de Rosa não só a Virgílio como também a Cláudio Manuel da Costa.

---

## Referências

---

BAUZA, Hugo. Intoduccion. In: OTTO, Walter. *Las musas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1981. p. 7-17.

CHAMMA, Foed Castro. As Bucólicas e o paganismo. In: VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e introdução Foed Castro Chamma. Rio de Janeiro: Calibán, 2008. p. 9-16.

KERÉNYI, Carl. *Eleusis: archetypal image of mother and daughter*. Translated from German by Ralph Manheim: Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967.

LESSING. *Arte y vida (Laocoonte)*. Rio de Janeiro/Buenos Aires: Editorial Tor, 1945.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: EPU, 1973. p. 315-355.

MARNOTO, Rita. *A Arcádia de Sannazaro e o bucolismo*. Prefácio de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Gabinete de Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), 1996.

MENDES, João Pedro. *Construção e arte nas Bucólicas de Virgílio*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

OTTO, Walter. *Las musas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1981.



ROSA, João Guimarães. *Ave palavra*. Nota introdutória Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

TINTELNOT, Hans. *Do neoclassicismo à arte moderna I*. Lisboa/Cacem: Gris impressores S. A. R. L., março de 1972.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e introdução Foed Castro Chamma. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.

---

### Para citar este artigo

---

COSTA, Gregory Magalhães. O bucolismo neoclássico nas veredas do Grande sertão. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 9, n. 3, p. 546-566, set.-dez. 2020.

---

### O autor

---

**Gregory Magalhães Costa** é professor adjunto da UERJ, completou seu período de docência como professor substituto na UFRJ, no Colégio Pedro II e no CAP UERJ. É doutor em Literatura Brasileira pela UFRJ como bolsista CNPq, mestre em Ciência da Literatura pela UFRJ como bolsista FAPERJ Nota 10, graduado e licenciado pela UFRJ, tendo estagiado no CAP UFRJ. Publicou em periódicos e participou de congressos da área de Literatura.