

GRANDE SERTÃO: VEREDAS

- genealogias

Evelina Hoisel

Riobaldo, narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas*, pode ser caracterizado como um grande leitor. Este bardo de fala caudalosa decifra os signos da sua história, intercalando-os com os da história coletiva – a vida dos jagunços, a errância pelo sertão, os causos ouvidos, que ele cita como ação exemplar para ilustrar, dar verossimilhança à sua história particular. Mas, na leitura que Riobaldo faz da sua vivência, os signos que ele mobiliza para decifrar a sua neblina, o inominável da sua experiência, são refletidos por outros signos, oriundos das mais variadas procedências.

Linguagem mesclada que dissemina ao nível dos significantes um dos motivos temáticos das reflexões do narrador: “ao que este mundo é muito misturado”, os signos de *Grande sertão: veredas* se tornam espessos, assumindo uma pedagogia própria ao texto literário no que se refere a seu caráter anagramático e palimpsesto, que cita e recita outros signos, agregando ao seu corpo – sensível e inteligível – uma multiplicidade de vozes, através das quais a escritura explicita o seu sistema de raízes, a sua genealogia. Este anagrama que alicerça a escritura de *Grande sertão: veredas* está muito bem sintetizado em uma afirmação do poeta Pedro Xisto, que assinala esse entrecruzamento do seguinte modo:

A linguagem de João Guimarães Rosa provirá, portanto, dos “Gerais”, em boa parte. Mas nas serranias ecoam vozes de toda parte. Vozes Arcaicas, desde aquelas com

que “vocavit Adam animae viventis”. Vozes exóticas. Vozes ecumênicas. Vozes eruditas. Vozes requintadas. De circunstâncias. De essências. De quintessências. (Xisto, 1983, p. 124-5)

Desde a problemática nuclear do pacto com o demônio até a caracterização das personagens, a fala de Riobaldo aciona uma pluralidade de vozes que se interpenetram como vasos comunicantes. É através da recorrência a esse repertório de signos da tradição – literária, filosófica, religiosa, antropológica, sociológica, histórica, geográfica –, que Riobaldo, paradoxalmente, posiciona-se em um espaço diferente daquele que diz ocupar em oposição ao interlocutor, quando se refere à cultura do senhor, homem instruído, contrapondo ao seu pouco conhecimento. Esse caudaloso bardo não é somente o intérprete de sua experiência, ou de uma tradição oral; como *biografema* de Guimarães Rosa, ele é também transmissor de um conhecimento livresco, culto, do qual não pode prescindir ao reorganizar suas reminiscências.

Se o mundo de *Grande sertão* é encorpado pela fala de Riobaldo, se ele se identifica e se confunde com seu próprio discurso, quem modela Riobaldo e sua fala é João Guimarães Rosa, e, nesse sentido, ele é o signo que mais inscreve biograficamente Guimarães Rosa na escritura, imprimindo em seu espaço o perfil de um leitor voraz, atento, minucioso, inventivo, capaz de revitalizar uma tradição, desenformá-la para enformá-la em um contexto dialógico, onde constitui a sua genealogia.

Os filões genealógicos que atravessam a escritura de *Grande sertão: veredas* constituem um material vastíssimo que sua fortuna crítica tem se dedicado a recortar através de estudos comparativos. A exploração desses filões é inesgotável, pelas ramificações que se espalham nas diversas áreas do saber, penetrando e revigorando as mais variadas tradições. Os bastidores desta cena, o espaço onde se situa o leitor João Guimarães Rosa pode, em parte, ser encontrado nos livros que leu – material já levantado e catalogado por Suzi Frankl Sperber e publicado em *Caos Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. Mas se situa, também, naquela pluralidade de pastas contendo notas, figuras de animais, de plantas, de pessoas, recortes de jornais, cadernos de anotações, que constitui acervo do IEB/USP, histórias diversas que o seu olhar colhia e a folha do papel acolhia para documentar esse leitor voraz que se transforma em uma vigorosa fonte produtora de signos.¹

¹ Este vasto material consta do Arquivo de João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros/IEB/USP.

Os rastros dessa atividade leitora estão inscritos na escritura rosiana, desenhando o gesto precípua desse leitor que não esconde sua pulsão para dialogar com o outro, conhecê-lo através dos mais sinuosos meandros, derramar-se e espalhar-se na folha em branco do papel, deixar seus vestígios, doar-se, constituir uma estirpe ancestral, desterritorializar-se e re-territorializar-se, ser local e universal.

A pulsão amorosa de Guimarães Rosa é o que sustenta e alicerça a sua pulsão falante e dialógica, pois o encontro com o outro, a possibilidade de desvelamento do outro, é a possibilidade de conhecer o seu passado e projetar-se prospectivamente para o futuro. Essa relação com a língua se realiza como espaço de transgressão, de desmedida, rompendo com os padrões estabelecidos, desordenando as relações lingüísticas configuradas para instaurar um outro universo sígnico.

O que se procura compreender aqui é o filão genealógico que atravessa a fala de Riobaldo e que tem ramificações distintas na constituição do tecido textual, trazendo para o espaço de *Grande sertão: veredas* determinadas marcas que vinculam sua escritura à tradição da literatura dramática. Não se retoma, nesta reflexão, uma pluralidade de filões já reconhecidos por especialistas da obra de João Guimarães Rosa, que estudaram comparativamente, e às vezes até de forma exaustiva, suas relações com outras tradições ou com outros autores.² O que interessa mostrar é que, no que se refere ao projeto genealógico da escritura, existe uma organicidade claramente delineada que afirma a postura de Guimarães Rosa como leitor voraz, atento e inventivo. E que, no entrelaçamento dessa constelação de signos, existe uma coesão que se pode desentranhar, percorrendo os diversos corredores labirínticos através dos quais o passado deixa seus rastros, reencenando personagens, metáforas, imagens, símbolos e temas da literatura dramática e do teatro. O processo de dramatização da linguagem, que se instala a partir da encenação de forças antagonicas disseminadas em seu espaço, mobilizadas pela pulsão amorosa transgressora e desmedida, faz detonar no cenário de *Grande sertão: veredas* essa diversidade de marcas que atualizam e revigoram a vertente dramática da literatura e do teatro.

² No que se refere à tradição literária, um estudo comparativo bastante exaustivo é o de Leonardo Arroyo sobre a cultura popular em *Grande sertão: veredas*; Domicio Proença, no artigo “Trilhas do *Grande sertão*”, pontua alguns traços genealógicos localizando a presença de figuras míticas do romance de cavalaria; Roberto Schwarz compara *Grande sertão: veredas* e *Dr. Faustus*, de Thomas Mann, a partir da problemática do pacto; Augusto de Campos compara procedimentos lingüísticos e estruturais entre *Grande sertão: veredas*, *Ulysses* e *Finnegan's Wake*, de James Joyce.

A escritura de *Grande sertão: veredas*, ao reconstituir sua linhagem, fundamenta-se na *hybris*, na desmedida instauradora do trágico, elemento constitutivo do drama desde os primórdios da sua história no Ocidente. A *hybris*, que faz explodir o substrato lingüístico, espalha-se na constelação de signos, onde se observa um excesso de significantes e de significados, transbordamento que instala a transgressão – força dionisiaca geradora da tragédia – no próprio corpo da linguagem.

Desse modo, no desenvolvimento desse percurso genealógico, procura-se recortar alguns fios entrelaçados que constituem a malha textual de *Grande sertão: veredas*. Em um primeiro movimento, esboçam-se os liames entre *Grande sertão* e *Ulysses* e *Finnegan's Wake*, de James Joyce, pois, do ponto de vista estritamente lingüístico, esses textos se inter-relacionam por terem deflagrado a *hybris*, a desmedida, a transgressão que atinge diretamente o corpo físico da linguagem, através do estilhaçamento e fragmentação dos seus significantes e significados. Nesse sentido, tanto Guimarães Rosa como James Joyce submetem a língua a uma agônica encenação e dramatização que se fundamenta nesse elemento dionisiaco e trágico.

Em um segundo andamento, procura-se compreender como esse elemento transgressor no plano dos valores estético-lingüísticos repercute ao nível dos valores históricos, sociais, religiosos e éticos. Esse procedimento transgressor insere no espaço do *Grande sertão* filões genealógicos do drama – principalmente a tragédia grega e shakespeariana. Todavia, o recorte que aqui se efetua, dialogando com estudiosos que, por perspectivas distintas, já anunciaram essas relações genealógicas, procede no sentido de conduzir as reflexões para mostrar como esta característica dionisiaca, transgressora e cruel, se apresenta como possibilidade de conhecimento de si, estando, portanto, motivada pela perspectiva existencial-biográfica de Riobaldo conhecer-se e afirmar a sua identidade

Ao refletir sobre o elemento transgressor da escritura de *Grande sertão: veredas* como deflagrador do processo de dramatização da linguagem, pensa-se, inicialmente, no material lingüístico que se submete a variados níveis de desconstrução. O abalo do significante se processa visando recuperar cada um dos seus traços construtivos, explorando sua força sugestiva, mágica, plurissignificante. Pode-se mesmo afirmar que cada signo é uma constelação em si, pelas múltiplas irradiações que projeta de sua realidade física. Cada palavra se submete a uma agônica travessia ao nível da sua corporeidade. A manipulação de cada significante, considerado isoladamente, mas objetivando uma inter-relação com o todo, revela um trabalho artesanal que pressupõe um estranhamento lingüístico, solicitando um leitor perspicaz, atento, capaz de

captar, ainda que parcialmente, as infinitas ressonâncias sugeridas. Subvertendo os padrões conhecidos de forma exacerbada, a escritura de *Grande sertão: veredas* transforma-se em um palco onde se encena o trágico conflito entre o codificado e o não-codificado, o mesmo e o outro, a morte e o nascimento. A *hybris* transgressora traz o traço dionisíaco para a cena da linguagem, que se corporifica, em primeira instância, em cada palavra e no substrato lingüístico que dramatiza ações e personagens.

O elemento fecundante, que insemina e dissemina palavras, é marca de Dionísio presentificando-se na escritura rosiana no sentido de revitalizar o idioma. Símbolo da libertação, da fecundidade, da exuberância da vida, Dionísio encorpa-se em *Grande sertão: veredas*, dando origem a uma linguagem onde os signos fulguram pelo ineditismo de suas interações, onde a vida pulsa e vibra em cada som, em cada timbre, em cada ritmo, em cada assonância, em cada estrutura sintática, em cada imagem. O gráfico da letra enxerta-se de vida: biografa-se.

Nesse movimento revigorador da língua(gem), pode-se correlacionar a atitude literária de Guimarães Rosa à de James Joyce. O que há de mais afim entre a escritura rosiana e a joyceana é o trabalho que elaboram ao nível do significante. Para ambos, a atividade criadora é concebida como uma travessia sígnica, que tem como antecedentes Mallarmé, Valéry e aqueles que se estabeleceram como precursores da modernidade, relacionando-se com a linguagem a partir de uma valorização do significante, do estabelecimento de uma lógica do significante.

Na apresentação dos onze fragmentos do *Finnegan's Wake* que traduziram para o português, Augusto de Campos e Haroldo de Campos definem a ação revigoradora de James Joyce, salientando aspectos que podem iluminar também a compreensão da construção da linguagem rosiana:

O ritmo dessa prosapoesia – *riverrun/riocorrente* – é algo como um fluxo envolvente e contínuo. “Élan-vital”. [...]

Ninguém, como Joyce, levou a tal extremo a minúcia artesanal da linguagem. Seu macrocosmo - seu romance - rio - traz, em quase cada uma das unidades verbais que o tecem, implícito, um microcosmo. A palavra-metáfora. A palavra-montagem. A palavra-ideograma [...] Cada entidade “verbivocovisual” que ele cria é uma espécie de espelho instantâneo da obra toda, cujo estilo se baseia no princípio do palimpsesto: “um significado, um conjunto de imagens, é superposto a outros”. (Campos, 1962, p. 9 e 7)

Desse modo, o trabalho de Guimarães Rosa, como o de James Joyce, no sentido de recriação do idioma, atinge o nível mínimo da língua(gem), esfacelando estruturas

sintáticas convencionais e estilizando sons, fonemas, palavras. Essa atividade que abala, em primeira instância, a fisicalidade dos signos, submetendo-os a uma escavação arqueológica de onde desentranham etimologias, arcaísmos, palavras de outras línguas, é a oportunidade de fundar um idioma que traz a marca da *diferença*, que imprime seu lugar na tradição literária por um excesso de diferença.

Augusto de Campos, no artigo “Um lance de ‘Dês’ do Grande sertão”, publicado originalmente na *Revista do Livro*, em 1959, amplia essas inter-relações, ao tempo em que traz outros vieses para revelar a composição desse tecido textual. Naquela época, Augusto de Campos já salientava a importância de estudos comparativos, explicitando sua relevância para o estabelecimento “de nexos de relações estéticas, que nos permitam discernir, no campo geral da literatura e das artes, uma evolução de formas”, sem contudo privilegiar a problemática da “influência para efeito de biografia ou de genealogia literária”. (Campos, 1983, p. 322)

Ao enunciar tal declaração, Augusto de Campos ainda considera uma tradição teórico-crítica que pressupunha a noção de influência ou genealogia literária nos limites da crítica que priorizava as concepções de imitação, fonte, continuidade, semelhança, repetição, sem vislumbrar a situação dialógica que acontece entre os textos a partir da diferença e da ruptura. Uma crítica que, conceitualmente, ainda não assimilara a noção do escritor como leitor e, conseqüentemente, da escritura como leitura. E toda leitura, sabe-se hoje, inverte, subverte, reverte o texto lido, desconstruindo-o e reconstruindo-o. Nesse movimento, contudo, escava o seu sistema de relações, traçando uma genealogia que não diz mais de uma continuidade, ou que apenas pressupõe uma repetição do texto lido como fonte ou influência: a reprodução do *mesmo*. Instala-se, então, uma diferença – os signos artísticos e literários são acionados para afirmar a diferença, que é capturada a partir das relações dialógicas.

O conceito de genealogia que se propõe nos limites desta reflexão diz respeito à reencenação e dramatização de traços literários mobilizados no ato da escrita. Forças que, de modo intencional ou não, revelam o aspecto voraz do ato literário que, numa sede vampiresca, fertiliza-se e enxerta-se com o sangue de seus antepassados, revivificando-os na cena do presente pela encenação de temas, personagens, imagens, ritmos, procedimentos e palavras. Ação simultânea de deslocamento e consagração, através da qual se revitalizam a literatura, a linguagem e o ser.

A noção de genealogia, que se estabelece considerando essas forças que pulsam na linguagem – literária e não literária –, pressupõe um movimento que se volta para

o passado, presentificando os antecessores, mas projetando-se também para o futuro, procriando sucessores, gerando herdeiros. A relação dialógica promove inúmeras inscrições e reinscrições, leituras e releituras e, nesta perspectiva, compreende-se de maneira mais ampla a afirmação de Guimarães Rosa de que “a língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente”. Procriar apaixonadamente não define apenas a relação que o escritor mantém diretamente com a língua, produzindo universos constelares que podem ser delimitados pelo seu conjunto de obra. Procriar apaixonadamente é ainda criar um espaço escritural que se submete a infinitas leituras.

À medida que se concebe o caráter parricida da escritura poética, que assassina seu próprio pai – autor enquanto sujeito empírico –, procura-se também compreender o movimento pelo qual todo texto estabelece o seu sistema de relações, explicitando suas ramificações genealógicas. Se o sujeito poético é desterritorializado, é aquele que *impertence*, palavra que define a sua desfiliação, na escritura literária registra-se também um desejo de construção biográfica, de territorialização, que pode ser depreendido através dos traços inscritos em seu espaço. À realidade do texto desfiliado, superpõe-se a imagem do sujeito forasteiro, exilado, expatriado, no entanto, “grávido de si mesmo”, a construir “o tronco de uma só pessoa”, “a grande família de uma só pessoa”, “súmula em si do universo”, conforme declaração de Amarilis, protagonista de *Cantos delituosos: romance*, que se afirma genealógicamente descendente de Riobaldo.³ (Grossmann, 1985, p. 68,64,203 e 201)

Considerando estas reflexões, pode-se então situar James Joyce e João Guimarães Rosa no panorama da literatura como construtores de uma linguagem na qual as palavras vivenciam vertiginosamente o drama da linguagem, encenando o conflito entre o passado e o presente, o velho e o novo, a ordem e a desordem de forma mais radical. Pois é a palavra radical que define a ação transgressora de James Joyce e Guimarães Rosa no sentido de que é uma ação que se efetiva na concretude do substrato lingüístico, onde cada palavra teatraliza o resplendor do seu nascimento, a partir da experimentação agônica do sistema estabelecido. Cada configuração léxica, cada es-

3 O tom soberano e monárquico de *Cantos delituosos: romance*, proveniente da presença exacerbada de um eu, que comanda todas as entradas e saídas das demais personagens, acentua-se quando, numa alusão a Riobaldo, Amarilis declara a impossibilidade de “simular um interlocutor que, falante ou calado, estimulasse minhas falas”. (p. 105). Sobre estas questões cf. artigo de HOISEL, Evelina. *Cantos Delituosos: romance e biografia*, 1993, p. 21-30.

trutura fônica, cada conexão sintática é estilhaçada para dar origem a um idioma inaudito que se quer “porta para o infinito”.

Ao estudar os procedimentos lingüísticos e estruturais de *Grande sertão: veredas*, *Finnegan's* e *Ulysses*, Augusto de Campos amplia uma observação já feita anteriormente pelo crítico Oswaldino Marques, no que se refere à utilização de determinados recursos de linguagem, como a justaposição vocabular – palavras *portemanteau* – marca privilegiada do que ele denomina “uma atitude experimentalista perante a linguagem” (Campos, 1983, p. 324). Em seguida, na comparação dessas duas obras, destaca a tematização musical da narração, salientando que foi Mallarmé o primeiro escritor a dar uma configuração musical à linguagem literária, fazendo com que se superasse o fluxo linear pela constelação temática. Em *Grande sertão*, conforme detecta Augusto de Campos, os motivos musicais se elaboram a partir de uma frase – “o diabo na rua, no meio do redemunho”, “viver é muito perigoso”, ou mesmo de uma palavra como “nonada”, “sertão” ou “travessia”.

Outra característica pontuada no estudo em questão é a *temática de timbres*, onde se assinalam, na multiplicidade de timbres do *Grande sertão*, como em *Finnegan's* e *Ulysses*, certas gamas que giram em torno de fonemas privilegiados. Augusto recorta o fonema D, buscando estabelecer as relações isomórficas entre significante e significado, mostrando como a dúvida hamletiana do ser ou não ser está equacionada no romance como Deus ou o demo, e como “o fonema D é a geratriz a partir da qual se estrutura a projeção, na linguagem, desse dilema – que não foge de ser um lance de dados” (Campos, 1983, p. 334). Dessa irradiação prismática projeta-se, também, o nome de Diadorim, aspecto este estudado minuciosamente por Augusto de Campos.

Nessa perspectiva de abordagem, “Um lance de ‘Dês’ do *Grande sertão*” recorta uma vertente genealógica da escritura rosiana, situando-a no que há de mais radical do ponto de vista da experimentação e dramatização dos limites da linguagem. Posteriormente, Mary Daniel, em *João Guimarães Rosa: travessia literária*, amplia estas comparações, ratificando as afirmações de Augusto de Campos que situam Guimarães Rosa na linhagem de Mário de Andrade e James Joyce⁴ (Daniel, 1968, p. 21 e 73). Mary Daniel estuda os aspectos do léxico, da gramática-sintaxe, da poética e da retórica nos diversos textos rosianos, propondo-se, dentro da linha da estilística, a levantar os

4 A autora salienta como semelhança entre Joyce e Guimarães a atitude léxica.

principais procedimentos lingüísticos desses textos, pontuando outros filões da tradição literária que tecem o texto rosiano como linguagem barroca.⁵

Guimarães Rosa, como James Joyce, considera cada signo na sua realidade concreta e ideal, fazendo-os transbordar os limites impostos pelas convenções lingüísticas. Ambos submetem a linguagem simultaneamente a uma concisão e a um transbordamento de significantes e de significados, onde cada palavra é um palimpsesto que evoca outras palavras através da sua sonoridade, configuração léxica, timbre e tom, ou paronomásias, multiplicidade de sentidos etc.

A *hybris* da linguagem, a sua desmedida, o seu transbordamento enquanto sistema de valores estético-lingüísticos repercute nos demais valores histórico-sociais, espalhando ao nível semântico reverberações temáticas que se acumulam, elegendo a transgressão como força impulsionadora das ações humanas. Os temas da crueldade: o crime, a maldade, a desordem, a violência, a traição, a vingança, a morte, em *Grande sertão: veredas*, apoiam-se no aspecto transgressor com que se constitui a cadeia dos significantes, recortando uma vertente da escritura e configurando uma poética da crueldade que tem suas raízes na tragédia grega. Neste ponto, considera-se o segundo movimento genealógico da escritura que, através da fala de Riobaldo, retoma os elementos dionisíacos da tragédia grega e shakespeariana, emoldurados por procedimentos teatrais diversos.

O que caracteriza a ação dessa forma da literatura dramática é o desconhecimento que o herói tem dos seus limites. Impulsionado pela *hybris*, componente dionisíaco que deflagra o sentido do trágico, a personagem se lança nas ações catastróficas das quais resultam a dor, o sofrimento, a morte. A tragédia, entretanto, constitui-se numa *paidéia*, pois, para a civilização grega, ela tinha uma finalidade religiosa, educativa e civilizatória. Através do *pathos* trágico, dramatizavam-se os infortúnios das ações transgressoras, mostrando ao homem as conseqüências do desconhecimento de si mesmo e a necessidade de decifrar as forças que o impulsionam na vida. Da perspectiva da tragédia grega, o *destino*.

5 Ainda que este veio não seja explorado nesta reflexão, é interessante observar que a tematização musical que Augusto de Campos encontra na linguagem rosiana passa através desse elemento barroco que M. Daniel assinala, a partir do que ela denomina de “dinâmicas unidades arquetônicas” p. 128. Bella Josef, examinando esse traço barroco da linguagem de Guimarães, fala de um sensualismo que se compraz em determinadas sonoridades [...] de uma musicalidade polifônica”. Cf. JOSEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade. In: COUTINHO, op. cit. nota 1, p. 195.

Ao princípio dionisiaco da *hybris*, o pensamento grego opõe o princípio apolíneo da *sofrosyne*: “conhece-te a ti mesmo”. Nesse sentido, a tragédia dramatiza exemplarmente a problemática da aprendizagem humana, mostrando a inevitabilidade do homem defrontar-se com as forças mais imponderáveis do ser – as forças que constituem a malignidade do “homem humano”, no dizer de Riobaldo Tatarana: a inveja, o ciúme, o ódio, o crime, a traição, a vingança, a paixão desmedida, o incesto, o obsessivo desejo de poder, a contemplação desmesurada, a cegueira.

O poder catártico, purificador e revitalizador da tragédia tem origem nos rituais dionisiacos que evocavam as forças regeneradoras da vida. A tragédia, no seu percurso histórico, perde gradativamente o contato imediato com as forças primordiais da natureza, expresso na sua ligação ao mito de Dionísio, mas conserva, na sua estrutura formal já racionalizada, esse traço dionisiaco, que revela a aventura existencial do ser humano no sentido do autoconhecimento e da afirmação da Vida. Do ponto de vista histórico, a tragédia grega e a renascentista – Shakespeare – foram os dois momentos de maior realização dessa forma da literatura dramática no Ocidente.

Desse modo, pode-se compreender a recorrência dos signos da tragédia em *Grande sertão: veredas*. As ações que se desenrolam no cenário do sertão, onde se teatraliza a existência de forças antagônicas em conflito, geradoras da desordem interminável, é inspirada na problemática principal da tragédia, sintetizada na fala de Riobaldo “matar, matar, sangue manda sangue” (Rosa, 1967, p. 26). Esse apetite de sangue, essa obsessão pela violência e pelo crime, faz Riobaldo repetir as palavras de Macbeth: “*blood will have blood*” (Shakespeare, 1975, ato III, cena IV) onde já ressoa a voz das Coéforas, de Ésquilo: “o sangue, uma vez derramado, exige sangue novo” (Ésquilo, 1991, p. 106). Este elemento transgressor irrompe no *Grande sertão*, a partir de outra voz shakespeariana, quando se define a perplexidade de Hamlet, após o fantasma lhe revelar a traição e o crime de Cláudio e Gertrudes “*The time is out of joint*” (Shakespeare, 1975, ato I, cena V), imagem que sintetiza e define a desordem que se instala, gerando as ações catastróficas. Riobaldo, diante da perplexidade em que também se encontra, após a notícia da morte de Joca Ramiro, traído por Hermógenes, exclama: “O mundo nas juntas se desgovernava” (Rosa, 1967, p. 225). As forças antagônicas que impulsionam as ações imprevisíveis do jagunço Riobaldo são projetadas no cenário de *Grande sertão* pelas últimas palavras de Hamlet “*The rest is silence*” (Shakespeare, 1975, ato V, cena II), ecoando palimpsestamente em “O resto, foi ondas” (Rosa, 1967, p. 381), que sintetiza o desregramento e a desordem que se propagam na aventura jagunça.

Vinculando-se genealogicamente à tragédia, Riobaldo encontra nesses signos uma maneira de confirmar a universalidade de sua experiência. O périplo em busca do conhecimento, a passagem da cegueira para a visão, é dramatizada reencenando-se a trajetória de Édipo, metáfora exemplar para a dolorosa descoberta de si mesmo, para a superação da cegueira do homem no meio do turbilhão de sua própria história.

Édipo tem olhos, mas não enxerga, não se conhece. A sua desmedida, a sua *hybris* resulta desse desconhecimento. Somente passando por situações trágicas e catastróficas, ele chegará ao autoconhecimento, à visão, quando já terá perdido os olhos do corpo. A arrogância de Édipo provém do fato de querer se afirmar como homem racional, lógico, que não vislumbra o *outro* que há em si, não ouve sua outra voz, intuitiva, não racional. Indivíduo eficiente, ele decifra o enigma da esfinge valendo-se da razão e centrando-se no eu como consciência lógica. Este é o sujeito racional que inaugura seu percurso na história do Ocidente. E é esta a limitação que faz Édipo sucumbir, por desconhecer sua própria origem, sua própria extensão interior e o monstro que nele habita. Contudo, ao finalizar sua jornada, este herói trágico terá chegado a um outro patamar na aprendizagem e no conhecimento de si mesmo, reconciliando-se com os deuses, o que lhe permitirá viver no bosque sagrado.

Desde a Grécia, *Édipo* é uma história exemplar, pelo enquadramento religioso das etapas da transformação humana. Édipo é, portanto, um indivíduo que trilha o caminho do autoconhecimento, enfrentando as vicissitudes e dificuldades que levam à plenitude, ao coroamento, ao efetivo reinado de um ser humano em si mesmo. Nesse trajeto, ele perde o trono, perde a mãe e mulher, perde os olhos do corpo para poder enxergar. Édipo aprende que não há maior enigma para o ser humano do que ele próprio. Mas, etapa por etapa, ele cresce para sua verdade interior. Como dramatiza *Édipo em Colona*, o homem, por detrás e além das máscaras de rei ou de mendigo, terá que descobrir a pluralidade conflituosa que existe no seu próprio eu.

Riobaldo encontra, assim, em Édipo, um refletor a iluminar sua travessia poético-existencial. Além desse aspecto, a problemática edipiana aparece ainda pela referência de uma relação impossível com a mãe, sugestivamente dramatizada pela constante superposição da imagem de Diadorim com a da mãe Bigri, sempre associada a sentimentos de amor, ternura e plenitude. Entretanto, onde melhor se explicita esta relação edipiana é através de uma fala de Diadorim, momento em que confirma também sua ligação com a figura paterna, evocando os sentimentos obsessivos da personagem Electra: “‘Olha, Riobaldo’ – me disse – ‘nossa destinação é de glória. Em hora de desânimo, você lembra de sua mãe; eu lembro de meu pai...’”. (Rosa, 1967, p. 115).

Do ponto de vista da psicanálise, o homossexualismo de Riobaldo refere-se a um objeto impossível, inacessível, resíduo ou transformação fantasmática do objeto materno, proibido. Kathrin Rosenfield aborda a questão edipiana em *Grande sertão: veredas* procurando mostrar que, através de Diadorim, Guimarães Rosa estaria representando a constituição do sujeito humano, segundo Freud, observando aquilo que denomina *duplo pacto*.

Primeiro, com a mãe cujos gestos “sedutores” viabilizam a sobrevivência e fornecem as imagens – núcleos do sujeito-por-vir. Segundo, o pacto com a lei paterna que implica na renúncia ao objeto materno, na separação irremediável que é a condição de encontro com outros objetos, viabilizando a realização sexual e amorosa do sujeito. (Rosenfield, 1992, p. 208)

Rosenfield salienta que “Riobaldo erra, capturado pela sedução do amor impossível, e pela promessa de um pai que o libertaria desta captura”. Entretanto conclui que todos os chefes-pais que Riobaldo encontra ao seguir Diadorim são frágeis e precários, apesar da aparência imponente.

O componente incestuoso de Riobaldo adensa-se pela presença de Hamlet, cuja relação ambígua com a mãe delinea também a problemática edipiana do incesto. Contudo, o que Riobaldo mais herda de Hamlet é a dúvida existencial: o “ser ou não ser”. A tragédia shakespeareana é uma fonte para a questão filosófica que acompanha o jagunço Riobaldo na sua travessia pelo sertão e perpassa cada fala do narrador: ser ou não ser pactário, ser ou não ser jagunço, amar ou não amar Diadorim. Essa experimentação dos limites do ser, que é também uma experimentação dos limites da linguagem, é a força propulsora do conflito e da tensão dramática no *Grande sertão*, que recria e amplia os feixes de conotações da dúvida hamletiana, encenando-a em outro contexto literário, lingüístico, histórico, moral e religioso.

Uma das faces de Riobaldo, a face contemplativa do barranqueiro-narrador, projeta a natureza contemplativa de Hamlet. Entretanto, ao contrário da personagem shakespeareana, que se caracteriza desde o início pela inação, a contemplação de Riobaldo, que o caracteriza desde as aventuras jagunças, quando se deixa conduzir pela correnteza das “ondas” imponderáveis, acentua-se depois de um percurso existencial que o leva ao gosto de especular idéia. Assim, a escritura anagramática de *Grande sertão* promove o diálogo de Riobaldo com Hamlet - “sonhar! Só – não” (Rosa, 1967, p. 231). Nessa afirmação contorna-se a diferença entre essas personagens. Se Hamlet é inação e contemplação, Riobaldo afirma o valor simultâneo da ação e da

contemplação como etapas importantes no processo de aprendizagem e do conhecimento de si. Nas aventuras pelo sertão, contudo, Riobaldo encontra no sonho, como Hamlet, a oportunidade de livrar-se dos apelos da ação maléfica: “*To die, – to sleep; – To sleep! Perchance to dream: ay, there’s the rub*”⁶ - “Mas eu queria que a madrugada viesse. [...] Se a gente tinha o que comer e beber, eu dormia logo. Sonhava. Só sonho, mal ou bem, livrado” (Rosa, 1967, p. 28). A cena do pacto, por sua vez, ainda faz repercutir o monólogo “*To be or not to be*”. Ambiência e ritmo cênico são retomados no intuito de recriar a tensão dramática da tragédia, elevando o *pathos* vivenciado pelo protagonista. É interessante, que o ritmo do monólogo hamletiano se entrecruza com elementos da linguagem “sertaneja”, onde se inscrevem diversos nomes do demo. O fantasma do Rei Hamlet, por sua vez, é evocado pela imagem do demo, parodiando, assim, uma das cenas antológicas da literatura dramática. Em determinado trecho, explicitando esse diálogo parodístico, a citação hamletiana comparece “Ah! aí é que bate o ponto”:

Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jãão. Mas, em que formas? Chão de encruzilhada é posse dele, espojeiro de bestas na poeira rolaem. De repente, com um catapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia se surgir para mim. Feito Bode-Preto? O Morcegão? O Xu. E de um lugar – tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno – ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja. Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que outro queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa? Tudo era para sobroso, para mais medo; *ah, aí é que bate o ponto*. (Rosa, 1967, p. 317-8. Grifo nosso).

A espessura da constelação dos signos do *Grande sertão* acentua-se quando se percebe que, sob um mesmo signo, um mesmo ato, subjaz um outro signo, um outro ato, como aquele que reescreve uma cena de Romeu e Julieta, onde o canto dos pássaros anuncia o momento da separação das personagens. Atualizando essa cena, Riobaldo diz: “Desentendi os cantos com que piam, os passarinhos na madrugada”. (Rosa, 1967, p. 320)

Assim é que a travessia biográfica de Riobaldo passa por diversas camadas, diversos momentos históricos e diversos lugares, solicitando do leitor um trabalho de escavação arqueológica para identificar palavras sob as palavras. Dessas remissões

6 SHAKESPEARE, W. Hamlet, 1975, ato III, cena I. “Morrer... dormir... dormir... Talvez sonhar... *É aí que bate o ponto*”. (trad. de Carlos Alberto Nunes).

sucessivas, dessas atualizações e reatualizações, instala-se o sentido de intemporalidade da escritura de *Grande sertão: veredas*, pois, como afirma o crítico João Alexandre Barbosa, “a intemporalidade é a presença, [no poema,] de um roteiro intertextual” (Barbosa, 1986, p. 16). A questão do pacto, iluminada aqui sob o prisma da tragédia shakespeariana, poderá também ser focalizada a partir de outros filões genealógicos que ampliam e sustentam a fala de Riobaldo, conferindo a *Grande sertão: veredas* esse sentido de universalidade e de intemporalidade que caracteriza os textos literários, e inserindo-o na História da Literatura como um texto eminentemente anagramático.



BIBLIOGRAFIA

- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Panorama do Finnegan's Wake*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do *Grande Sertão*. In: COUTINHO, Eduardo Farias. *João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1983.
- DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa, travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- ÉSQUILO, Coéforas. In: *Oréstia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- GROSSMANN, Judith. *Cantos delituosos: romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- HOISEL, Evelina. *Cantos Delituosos: romance e biografia*. In: *Estudos, lingüísticos e literários*. (15). Salvador: ILUFBa, 1993.
- JOSEF, Bella. O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade. In: COUTINHO, Eduardo Farias. *João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1983.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- ROSENFELD, Kathrin H. O inconsciente. In: JOBIN, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SHAKESPEARE, W. Macbeth. In: *The complete works of William Shakespeare*. London: Spring Book, 1975.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos, leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- XISTO, Pedro. *À busca da poesia*. In: COUTINHO, Eduardo Farias. *João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1983.



HOISEL, Evelina. Grande sertão: veredas – genealogias. *Lêgua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 3, nº 2, 2004, p. 86-99.

Evelina Hoisel é professora de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia, ex-presidente da ABRALIC e diretora do Instituto de Letras da UFBA. Autora de *Supercaos: Estilhaços da Cultura*.