



GRANDE SERTÃO: VEREDAS

# “Grande sertão: veredas” e o ponto de vista avaliativo do autor

João Adolfo Hansen\*

Em *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa figura a relação de sua arte e a tradição literária como autor de um ato simultaneamente estético e social. Essa relação contraditória é realizada artisticamente como integração da representação com a avaliação da mesma por um ponto de vista particular<sup>1</sup>. Aqui, trato desse ponto de vista em termos das interações funcionais do autor com o leitor. Pressuponho que, assim como ocorre com Machado de Assis, a questão crítica pertinente não é a de interpretar conteúdos da representação de Rosa, mas a de especificar seu sentido estético e político, o que deve incluir o modo como o autor estabelece comunicação com o leitor. Para isso, lembro que na ficção de Rosa a forma produz indeterminação.

O sertão é a “brasilidade” ou “a língua do indizível”, dizia Rosa, acrescentando que “Provavelmente Riobaldo é somente Brasil”. O grande sertão não seria apenas o da civilização do couro do chapadão dos Gerais, mas principalmente o da alma, lembrava, citando Goethe. Para identificar o estilo singular desse grande sertão, usava de fórmulas mitológicas, como “língua que se falou antes de Babel”. E emitia opiniões que eliminam o ficcional da sua arte, propondo-a como expressão de crenças pessoais. Em uma carta para Vicente Ferreira da Silva, datada de 21 de maio de 1958, diz: “Valeria a pena (quem sabe?) reler também o *Grande Sertão: Veredas*— que, por bizarria que V. ache a afirmativa, é menos literatura pura do que um sumário de idéias e crenças do autor, com buritis e capim devidamente semi-camuflados”<sup>2</sup>.

Nos seus livros, o sertão só existe, evidentemente, como a realidade do possível poético. A ficção de *Grande Sertão: Veredas* não é diretamente dedutível das crenças religiosas e opiniões literárias e políticas de Rosa, pois o ponto de vista do autor não é uma categoria biográfica, mas produto e meio simbólicos resultantes de um ato de fingimento. Com a fórmula “ponto de vista do autor”, entendo a *forma da sensibilidade simbólica construída tecnicamente como princípio de ordenação funcional da representação*<sup>3</sup>. Em *Grande Sertão: Veredas*, é sensibilidade evidenciada na forma como correlação de duas fun-

\* Professor da USP.

<sup>1</sup> Weimann, Robert. “Narrative Perspective: Point of View Reconsidered”. In *Structure and Society in Literary History*. Studies in the History and Theory of Historical Criticism. Expanded edition. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1984, p. 235.

<sup>2</sup> “Duas Cartas”. In *Canal Azul* 3. São Paulo, Edição de Dora Marianna, 1968.

<sup>3</sup> Kettle, Arnold. “Dickens and the Popular Tradition”, in *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 9, 1961, p.230.

ções narrativas básicas. Com Robert Weimann, podemos chamá-las de *função representativa*, ordenada como figuração de uma referência, o sertão, e de uma experiência, a vida de Riobaldo, e *função avaliativa*, legível como juízo crítico sobre a representação e as técnicas retóricas aplicadas à sua invenção<sup>4</sup>.

Quando examinamos a função avaliativa, é possível avançar hipóteses sobre o conceito de arte de Guimarães Rosa. A avaliação evidencia os pressupostos artísticos de um autor que recusa as acepções clássicas e realistas de estilo como adequação mimética da forma a modelos. Os pressupostos são explicitados na negação da “lógica” em toda a sua ficção e em muitas de suas declarações. Ora desqualificada como padrão linear imposto à compreensão, ora excluída como “intelectualismo” e “racionalismo” redutores, a “lógica” é caracterizada como esquematização exterior. A negação parece um essencialismo idealista, mais ainda quando a figuração de seus personagens como seres arcaicos que a dispensam é interpretada como expressão de crenças religiosas do homem Rosa. *Funcionalmente*, porém, a negação da “lógica” na invenção do sertão é avaliativa dos procedimentos artísticos do autor, indicando que seu projeto poético não se reduz à “irracionalidade” regressiva do mito e do arcaico. Insistindo no valor da enunciação operada por paradoxos por oposição à enunciação “lógica”, que pressupõe o princípio do 3º. excluído e da contradição dos enunciados de V/F, Rosa evidencia que sua ficção- como prática de um autor e efeito num leitor- desloca os limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica, produzindo a forma como indeterminação das representações conhecidas do leitor. Sua ficção opera com decisões, que evidenciam o arbitrário construtivo da representação, não com adequações verossímeis da palavra e dos enunciados a opiniões preestabelecidas como verdadeiras: “Pão ou pães é questão de opiniões”, diz Riobaldo.

Em sua ficção, a imaginação atua na forma como movimento da sensação em ato, aludindo a outra cena indeterminada em que a percepção instintiva do leitor tem de ignorar noções e conceitos sensatos, para imaginar uma idéia superior sugerida como idéia só captável pela intuição. A enunciação dos seus narradores, como Riobaldo, é um jogo de linguagem em que o dizer postula que a determinação da fala é uma visão interior sem conceito definido, presentificada na forma gramaticalmente reclassificada e recategorizada como fundo anterior às categorizações culturais do sujeito, das normas sociais que regulam ações e dos esquemas verbais de comunicação que o leitor vive como petrificação de usos que se tornaram natureza. Afirmando-se como imaginação produtiva que passa ao lado das reproduções da semelhança modelar, o jogo de linguagem reativa o sentido primeiro do *poiein* grego<sup>5</sup>, não só como um ver e um dizer aplicados à representação de coisas e ações empíricas, mas como produção de significações que fazem ler o dizer do texto como a figura da visão interna de algo secreto que murmura no devir da sensação. Indeterminado, esse algo faz com que a fala e a ação dos personagens sejam figuras hieroglíficas da força que determina as palavras como um teatro do mundo. Realizando uma verdade secreta, a palavra é força que, atuando na substância da expressão e na substância do conteúdo em que se determina a forma sensata dos usos exteriores e realistas que Rosa despreza, produz imagens como código que diz o “quem” das coisas traduzindo sensivelmente o dicionário universal do ser<sup>6</sup>. Ecoando a presença indefinida desse “quem” anônimo no fundo que sobe na forma que dissolve significações previsíveis, sua ficção reagrega seus restos como movimento unitivo do existente.

<sup>4</sup> Weimann, Robert, op.cit.

<sup>5</sup> A imaginação de Rosa se assemelha à imaginação da proposta de Coleridge, uma faculdade “esemplástica”, do grego *éis ên plástein*, que dá forma e unifica, diferentemente da fantasia, simplesmente agregativa ou associativa: “The Fancy brings together images which have no connection natural or moral, but are yoked together by the poet by means of some accidental coincidence; as [...] the Imagination modifies images and gives unity to variety; it sees things in one, *il più nell'uno* (Table talk, June, 21, 1834). In S.T. Coleridge. *Biographia Literaria* (Everyman's Library, ch. IV, p. 50).

<sup>6</sup> Garin, Eugenio. “Phantasia e imaginatio fra Ficino e Pomponazzi”. In: *PHANTASIA IMAGINATIO*. Atti del V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo. Roma 9-11 gennaio 1986. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, p. 7.

Na ficção desses efeitos platonizantes, a língua é falada pelos personagens como nas definições psicanalíticas da loucura: falados por ela, que irrompe neles apresentando o fundo que os anima e sobressalta e que não podem conhecer racionalmente, mas que intuem. Em *Grande Sertão: Veredas*, isso ocorre principalmente nas duas articulações fundamentais da proposição- a designação e a significação. Quando fala, Riobaldo designa as coisas, ações e eventos do sertão como tendo realidade própria; ao mesmo tempo, como elementos de um alfabeto que soletra parcialmente a significação de outra cena só intuída e invariavelmente indiciada como excesso da presença muda e anônima que os une. O intensíssimo efeito de oralidade na escrita do romance sempre sugere a voz anônima, que insiste em cada ponto dele, marcando as designações do narrador como potência de alusão ao segredo do mundo. O autor inventa o efeito relacionando o ato de fala de Riobaldo com referências da cultura sertaneja e da cultura ilustrada, que o preenchem. O ato de fala nunca coincide com a significação do que diz, mas escorre diferencialmente em novas posições como falta de unidade das versões que se refratam nele. Na leitura, a redundância do princípio de analogia que o constitui como ato de fala compõe o corpo de papel de Riobaldo como a unidade imaginária de um sujeito que lembra; mas, como sujeito de uma enunciação que tenta dizer o sentido da experiência passada, só produz metáforas como figuração provisória do que supõe ser no presente o sentido do que imagina ter sido no passado. O tempo corroeu a unidade da experiência e o que consegue dizer dela no seu presente, que também passa, é sua reverberação prismática em imagens nas quais já é outro. Assim, o sentido da experiência da cegueira do poder e da perda do amor permanece inexpresso, enquanto se desloca como ausência nas metáforas que o aludem. A ausência é sempre algo elidido, que permanece aludido no efeito simbólico do ato, que produz o imaginário iludido do leitor levado a entendê-la como ausência de algo substancial que deve ser interpretado com conteúdos buscados em seus sistemas familiares de interpretação. Literariamente, contudo, a ausência não é algo substancial a ser preenchido por conteúdos exteriores ao ato em que ocorre, mas um “exterior” ou um “antes” apenas relacionais, produzidos pela fala que tem de calar o que não pode dizer justamente para que o texto figure a duração afetiva da experiência existencial do personagem nas imagens que a figuram indeterminadamente. Por isso mesmo, a recategorização e reclassificação da língua não se esgotam num neoparnasianismo exterior, sendo um grande equívoco a afirmação de que *Grande Sertão: Veredas* é livro escrito para lingüistas. A recategorização e a reclassificação são meios para produzir o indeterminado da intensidade sem palavras do tempo perdido.

Assim, a coisa principal envolvida na negação da “lógica” é a verossimilhança mimética da tradição aristotélica e das suas versões cartesianas e hegelianas. Quando critica a “lógica”, Rosa pensa o conceito de “representação” e as diversas espécies de modelos, formas e esquemas - *imitação, emulação, similitude, adequação, proporção, gênero, estilo, clareza, verossimilhança, decoro* etc. - aplicados quando “representação” é mediação da forma. A negação da “lógica” recusa os padrões normativos habituais que na forma realista são interpostos no léxico e na sintaxe como mediação da adequação semântica dos enunciados. A recusa implica produzir a forma como efetuação de um movimento que leva a compreensão do leitor para aquém e para além do meio-termo proporcional previsto nas formas sensatas da representação mimética, fazendo falar a ficção de uma voz indeterminada, voz da alma, “sertão”, como intuição





sensível. Em outras palavras, a negação da lógica feita por um intelectual não é um irracionalismo. Rosa usa o termo “lógica” como metáfora crítica dos esquemas instrumentais das linguagens da indústria cultural e dos padrões de representação literária que não mais produzem idéias: “Zola vinha apenas de São Paulo”. Logo, quando se observa a avaliação da representação feita pelo ponto de vista do autor, “a língua que se falou antes de Babel” não é um *antes*, mítico e arcaico, nem um *alto*, Deus e essências, nem um *profundo*, alma e epifanias da alma, nem um *fora*, sertão empírico, mas a realidade do possível da sua arte construída por procedimentos materiais. Conferindo às palavras seu “sentido original” por meio do trabalho de reclassificação e recategorização da língua, Rosa produz uma forma que desloca os limites predeterminados da designação e da significação mimeticamente adequadas. Com isso, efetua figurações de um outro cultural<sup>7</sup> cuja forma lê as legibilidades do leitor.

Frente aos efeitos indeterminados da forma de *Grande Sertão: Veredas*, a crítica brasileira costuma enfatizar questões temáticas, interpretando-as por meio de sistemas simbólicos não-literários exteriores ao romance, sociologia, filosofia, história, psicanálise, lingüística, religião, metafísica, mitologia etc. A crítica hermenêutica certamente é um modo legítimo de construção de sentido quando não se deixa possuir pelas associações livres do demônio da analogia. Mas quando interpreta a representação de *Grande Sertão: Veredas* como reflexo realista do sertão empírico ou expressão figurada de conteúdos de sistemas simbólicos não-literários, lê a representação documental e instrumentalmente, ignorando que literatura não é coisa representada, mas coisa representante<sup>8</sup>. Quando se considera a função avaliativa, a indeterminação produzida na forma evidencia a posição autoral comunicada funcionalmente ao destinatário e ao leitor como avaliação crítica da técnica aplicada para produzi-la. Como objeto inventado pelo pon-

<sup>7</sup> A indeterminação é resultado do ponto de vista técnico aplicado extensivamente e intensivamente. Extensivamente, as classes gramaticais, categorias lingüísticas, formas léxicas, sintáticas e semânticas designam objetos que correntemente não são designados e classificados por elas; intensivamente, as correlações estabelecidas entre elas forçam a língua a significar, aquém e além da representação sensata, algo que, segundo a rotina de hábitos que se petrificaram como natureza e ideologia, não poderia ser dito e significado assim.

<sup>8</sup> Quando não presta atenção ao ato da enunciação de *Grande Sertão: Veredas*, a crítica pisa na bola. Não faz muito tempo, um renomado crítico norte-americano, Frederic Jameson, que provavelmente só pôde ler o livro numa tradução ruim, afirmou que *Grande Sertão: Veredas* é um faroeste de John Ford ambientado no Brasil.

to de vista do autor, a indeterminação se evidencia como resultado do projeto de pôr em cena as matérias sociais, orais e escritas, da chamada “brasilidade”, relativizando a expectativa ideológica do leitor acerca da positividade das matérias correlacionadas.

As matérias transformadas no livro indicam para o destinatário e o leitor os campos simbólicos onde foram selecionadas segundo uma perspectiva crítica evidenciada na fala de Riobaldo como procedimento de correlação. São matérias orais e escritas, principalmente variantes dialetais do Português do Brasil Central, e textos escritos, antigos e modernos, de poesia e prosa de ficção e não-ficção. Uma das principais referências literárias em *Grande Sertão: Veredas* é a prosa regionalista de românticos, realistas e naturalistas do século XIX e de modernistas do século-XX<sup>9</sup>, além de textos de ideólogos de esquerda e direita dos séculos XIX e XX que imaginaram a “brasilidade”. O modo como os materiais são justapostos na fala de Riobaldo permite afirmar que a seleção das matérias já é um princípio avaliativo prévio à representação em que se traduzem umas às outras como duplicidade, paródia, ironia, humor, indeterminação que relativizam o que muitos críticos hermenêuticos propõem como reflexo da empiria, mistério, mito, sagrado e conciliação de contradições sociais inconciliáveis. Por outras palavras, além da seleção, a correlação das matérias é procedimento avaliativo que especifica pragmaticamente o ponto de vista do autor. A correlação não relaciona apenas termos, mas principalmente as categorias de classificação e hierarquização do valor das matérias estilizadas e justapostas. Assim, a própria estrutura dramática da fala de Riobaldo é cena composta para receber e teatralizar para o destinatário e o leitor os procedimentos técnicos e políticos do ponto de vista autoral que lança mão de valores ideológicos de usos orais e escritos, iletrados e letrados, diacrônicos e sincrônicos, para fazê-los tagarelar no estilo singular que mói suas retóricas. Estilo singular sobredeterminado como singular, pois Rosa faz Riobaldo falar sem obedecer à norma culta da sintaxe da língua portuguesa e, muitas vezes, sem obedecer às classes e categorias que definem sua gramaticalidade oral e escrita, iletrada ou letrada. O estilo singularíssimo é sobredeterminado como ficção da língua do “sertão que aceita todos os nomes”. Como “língua que se falou antes de Babel”, é artifício que compensa as desumanidades da linguagem, como Rosa dizia a Lorenz citando o Mallarmé de *Les mots anglais*. Em sua literatura, a ficção da língua pré-babélica corre paralela à ficção da fábula e sabota continuamente a inteligibilidade imediata desta, obrigando o leitor a ler de muito perto, várias vezes, pois compõe a legibilidade como indeterminação programática em que a “brasilidade” é sempre o oco de um oco ideológico.

Rosa gostava de citar Humboldt e Max Müller, para dizer que religião é coisa de poesia e que a poesia nasce da transformação de realidades linguísticas. Para nomear a técnica aplicada à reescritura da língua, falava de alquimia e também usava a expressão de Novalis, “álgebra mágica”, com que o poeta define a poesia como expressão do “real autêntico absoluto”. Como dispositivos retóricos dessa “álgebra mágica”, a recategorização e a reclassificação substituem os signos mediados pela representação, signos indiretos, arbitrários e imotivados próprios dos usos gramaticalmente normativos e literariamente realistas, por figurações imediatas, inventadas como se colhidas na aurora de uma língua anterior às convenções gramaticais e estilísticas. Pontualmente, a “álgebra mágica” opera por analogia, que inventa termos inesperados; por transposição, que reclassifica classes gramaticais; por derivação, que usa afixos de maneira imprevista. O autor também falsifica etimologias; usa arcaísmos como predicados de neolo-

<sup>9</sup> A estrutura dialógica de *Grande Sertão: Veredas* parece estilizar a estrutura do *Dom Quixote*, fundindo em Riobaldo a cultura oral representada por Sancho e a cultura letrada exemplificada em Dom Quixote.

gismos ou vice-versa; tem predileção pela frase nominal encabeçada por anacolutos ou acumulada de participios passados acompanhados da predicação visualizante dos nomes etc. Esses usos não são formalistas, pois deslocam a língua literária de sua convenção realista como *morphe* mimética ou determinação sensata da forma da expressão e da forma do conteúdo recortadas diferencialmente de um fundo, a substância sonora e a substância do conteúdo. Soltam o fundo, não só como fundo ou substância da forma, mas principalmente como indeterminação semântica vivida pelos personagens como intuição de presença unitiva do existente quase sempre interpretada hermeneuticamente como não-simbólico, “Deus”, “indizível”, “místico”, “sagrado” etc.

Evidentemente, o dispositivo que solta as línguas da língua é artificialíssimo como dispositivo moderno teatralizador de idéias. É comparável ao dispositivo que Deleuze propõe para o Mallarmé de *Mimique*, pois é operado não só para figurar eventos, ações, coisas e estados de coisas como objetos do movimento, mas principalmente para inventar a forma como o movimento mesmo das oscilações de memória e imaginação ou o “balancê” do narrador. A transposição de classes e categorias gramaticais, a estrutura sonora dos signos, as rupturas sintáticas e a imprevisibilidade semântica fazem o discurso ser enunciado como efeito da ação de uma terceira margem da linguagem, a do sentido, que Rosa chamava de “indizível”. Sua afirmação de que ainda iria escrever um dicionário, que seria sua autobiografia quando fizesse cem anos, é mais uma alusão humorada à sua poética compendiária e, principalmente, à sua relação política com a linguagem e a ficção.

As referências letradas da fala de Riobaldo mantêm certa alusividade aos textos donde são extraídas que permite seu reconhecimento pelo leitor, pois são formuladas como estilização metafórica mesclada com citações dos originais, como as muitas passagens de Dante indicadas por Edoardo Bizzarri; ou aquela, do capítulo XXV da 2ª. parte de *Dom Quixote*, em que o diabo passa “*levantando caramillos en el viento y grandes quimeras de nonada*”, estilizada várias vezes - por exemplo, como “O diabo na rua no meio do redemunho”. A aplicação mesclada de formas regionais orais e citações cultas de textos religiosos e filosóficos, como palavras de Cristo e filosofemas de Plotino, Marsilio Ficino, Bergson e Berdiaev, as estilizações de romances medievais, *El Cid*, *Guy de Borgonha*, *Sir Gowther*, *Roberto do Diabo*, as tópicos da novela de cavalaria e do pacto com o diabo da tradição fáustica de Marlowe, Goethe, Thomas Mann etc. produzem o deslocamento contínuo do sentido, pois em cada ponto da fala convergem e colidem pelo menos dois discursos condensados por sinonímia e deslocados por homonímia.

Riobaldo sempre fala com imagens formadas pelas matérias orais e escritas, aplicando-as a si mesmo, a um objeto, a uma situação ou a uma ação. As imagens relacionam-se com seu presente e com seu passado, compondo a representação deles; simultaneamente, como são imagens relacionadas a outras pela correlação dos registros das matérias de onde foram extraídas, também se relacionam com as interpretações culturais de cada registro, que são condensadas nos termos que as constituem. Assim, as imagens também explicitam seus limites ideológicos, funcionando como avaliação de sua própria funcionalidade como imagens adequadas à expressão do personagem que, enquanto as comenta falando da dificuldade de

contar, demonstra que sua lembrança continuamente invadida pelas associações involuntárias da memória é lembrança produzida por uma imaginação produtiva, não reprodutora.

A distinção de função representativa e função avaliativa das imagens é evidentemente esquemática, devendo-se lembrar que a função representativa interage continuamente com a função avaliativa, efetuando fusões ambíguas de *social/individual, sensível/inteligível, conhecimento/sentimento, memória/esquecimento, objetividade empírica/intuição, arcaico/moderno, sertão/litoral, mito/história* etc., que impedem a significação unívoca dos enunciados.

Riobaldo é uma espécie de Macunaíma a sério. Por sua boca de papel passam referências heteróclitas, “essências e reminiscências”, que se misturam indeterminando a ideologia da “brasilidade”. A grande originalidade de *Grande Sertão: Veredas* decorre de que as referências que a cultura ilustrada fez e faz dessa ideologia são deglutidas pelas representações da oralidade sertaneja inventadas pela mesma cultura letrada. O livro hipervaloriza a experiência cultural sertaneja, mas o ponto de vista do autor evidenciado como ponto de vista técnico sobre as matérias sociais selecionadas impede que o imaginário da experiência sertaneja se unifique como voz autônoma do sertão. O próprio dialogismo é meio avaliativo, como encenação que estiliza a particularidade histórica das referências orais e escritas, explicitando seus limites ideológicos ao fazer a correlação delas. Assim, o ponto de vista do autor é um meio simbólico que, ao relacionar representação e avaliação, também evidencia os seus próprios limites de forma produzida como prática literária datada. Por isso mesmo, seria equivocado positivar a representação como arcaísmo regressivo quando Rosa figura o mito, pois o ponto de vista do autor relaciona a representação mitológica com outras, que a relativizam e criticam. O ponto de vista do autor também se evidencia no mesmo uso dos valores da matéria mítica, pois a atemporalidade desta é aplicada como matéria de construção dos vazios de significação constitutivos de sua poética moderna.

O ponto de vista do autor também aparece na escolha do lugar social da fala de Riobaldo. Ele não é mais o narrador típico da literatura regionalista, nem o narrador cientista, sociólogo, etnógrafo e historiador dos textos sobre o mato escritos nos séculos XIX e XX. Tais narradores sempre são tipos ilustrados que falam idilicamente *sobre* o sertão, como os narradores românticos de Alencar, Taunay, Bernardo Guimarães e Távora; muitas vezes *contra* o sertão, como os narradores naturalistas de Domingos Olympio e Euclides da Cunha; e sempre *de fora dele e por ele*, como os dos textos de Afonso Arinos e dos ideólogos que o subordinam à perspectiva ilustrada dos projetos políticos de organização da cultura nacional. Rosa é moderno e confere autonomia antropológica à fala de Riobaldo, mas, justamente por ser um antropólogo muito fino, não a unifica como fala essencial do sertão, pois inclui as representações ilustradas do doutor na sua constituição como fala do sertão. Com isso, evidencia para o leitor que o sertão não é natureza, como na literatura romântica e naturalista, mas um diverso cultural com historicidade própria, cujos códigos passam ao lado da cultura letrada, ainda que sejam determináveis a partir dela.

*Grande Sertão: Veredas* funde drama e narração; simultaneamente, figura a fala na escrita. A fusão das duas modalidades miméticas, drama e épica, faz dele um texto de gênero misto impossível de ser delimitado unitariamente pelos gêneros tradicionais. A própria fusão é funcionalmente avaliativa da representação. Indicando o ponto de vista

do autor, é duplamente funcional. Primeiramente, porque a forma dramática do diálogo permite pôr em cena, como num teatro, a dupla determinação oral e escrita das matérias; nesse sentido, o uso técnico da fala como suporte da representação é dramatização da própria particularidade da oralidade sertaneja como matéria parcial da invenção do livro. Em segundo lugar, porque o diálogo funciona como meio em que se particulariza o ato comunicativo de Riobaldo como ato dramático. No imediato da dramatização, temos a cena do presente, em que fala para o doutor numa ação mostrada em devir contínuo. A ação é referida várias vezes pelo termo “travessia” como cena não acabada, que poderia ser definida como o *vollkommen gegenwärtig*, o “completamente devindo”, com que Goethe e Schiller caracterizaram a *mimesis* do poeta dramático, em oposição ao *vollkommen vergangen*, o “completamente passado” do poeta épico.

As convenções da verossimilhança dos dois gêneros são bastante diferentes. No drama tradicional, o ator representa seu mundo imaginário fingindo ser o mesmo mundo e por isso ignora o público; na épica, o narrador seleciona referências num tom retoricamente adequado como comunicação para a audiência. Evidentemente, sua memória é seletiva e esperar que conte um acontecimento do seu passado “tal como foi” é uma contradição nos termos. A narração implica a comunicação seletiva; como modo mimético, necessariamente tem elementos de perspectiva e avaliação da matéria narrada. Diferentemente do poeta dramático e do ator, o poeta épico incorpora à obra o processo com que a avalia, o que já significa ordenação, e com que seleciona referências, o que significa parcialidade, como bem o lembra Weimann. Na arte de Rosa, o pré-requisito do ato de narrar, a seleção, é transformado numa convenção técnica e estética ordenadora da sua arte<sup>10</sup>.

Rosa aplica os dois modos enunciativos, o mostrar dramático e o narrar épico, para constituir o presente da enunciação de Riobaldo com elementos dos dois. O tempo da encenação dramática coincide evidentemente com o da leitura, que encontra a ficção do passado de Riobaldo na mímesis escrita da sua fala como comunicação do texto com o leitor. No plano dramático da fala, encontramos o doutor, como destinatário letrado que ouve em silêncio a parcialidade da cultura oral; no plano da escrita, que imita e comunica a fala, encontramos o leitor, que ocupa a posição silenciada do doutor, lendo o livro para refazer os atos de fala dramática e épica e, com isso, para também fazer a correlação das matérias orais e escritas, formuladas diretamente como presença dramática da parcialidade sertaneja de Riobaldo, e, indiretamente, como seleção épica das matérias que preenchem seu ato como coisas contadas sobre o passado do jagunço Riobaldo.

Assim, Riobaldo é simultaneamente ator na encenação dialógica e autor da história narrada na cena. Sua construção por meio dos dois modos é funcional também na relação do Riobaldo narrador do presente com o Riobaldo narrado do passado, pois evidencia para o leitor a avaliação que o ator faz de sua narração quando fala como sujeito autor da história do personagem. Funcionalmente, o ponto de vista do autor Rosa aparece na constituição dos dois Riobaldos. No presente da leitura, em que Riobaldo é ator comentando a (im)possibilidade de contar, é caracterizado como velho, fazendeiro, proprietário, crente em Deus, temente do diabo, supersticioso, ingênuo, astuto, irônico, dado a rezar, casado com seu “amor de prata”, Otacília, dividido pela culpa, que denega, recebendo ajuda espiritual de seu compadre espírita, Quelemém.

<sup>10</sup> Weimann, Robert. Op. cit. p.246-247.

Dramaticamente, é sujeito absoluto de sua própria fala, pois ele mesmo é a totalidade da parcialidade da matéria sertaneja selecionada por Rosa na tradição dos discursos da “brasilidade”. A mesma matéria sertaneja é utilizada por Riobaldo para compor a narração dos eventos do mundo sertanejo do passado, em que o personagem Riobaldo é caracterizado como homem livre pobre, subordinado à benevolência violenta do favor dos coronéis do latifúndio. Ele presta serviços como Tatarana, “raso jagunço-atirador, cachorrando pelo sertão”. No presente em que é ator, sua ação dramática é atravessada continuamente pela reverberação épica das memórias involuntárias que o dividem com a culpa de ter desejado o imaginário da força do sertão, mitologicamente “o diabo”, e de ter ficado cego pelo poder da força do imaginário, perdendo o “amor de ouro” que o levou ao pacto com a força. Assim, como ator, afirma que o diabo é real, decifrando a ação do dito nas violências sertanejas rotineiras e, ao mesmo tempo, nega sua existência como ente substancial. Com a negação, corrige sua atuação dramática e também sua narração como mediador épico, pois recalca o efeito do retorno do passado para denegar a culpa, esperando não ter perdido a alma nas Veredas Mortas, onde o Riobaldo passado invocou o Solto-Eu do seu desejo. Afinal, como diz o narrador, eram as Veredas Altas.

Na narrativa da sua própria história que preenche a cena do diálogo, o autor Riobaldo evidencia o arbitrário de direção, pois conta por meio de decisões. As decisões novamente evidenciam o ponto de vista do autor. Porque Riobaldo conta selecionando matérias de registros diversos, sua memória é compositiva. Não produz enunciados como adequação a unidades substanciais de verdade ou a opiniões verdadeiras, mas a cada momento decide-se por uma ou outra versão e, mesmo, por uma e outra simultaneamente. Pelo seu ponto de vista encenado na forma, o autor propõe ao leitor que deve extrair da fala de Riobaldo sua própria letra, ocupando um lugar em cada ponto do estilo para fazer com que o texto diga o que o ato que o produz não diz. Para isso, o leitor deve observar a significação e o sentido da correlação. Além de ser ato de narrar necessariamente seletivo, é ato cuja indeterminação não é marca de conteúdo ausente ou encoberto a ser interpretado por significações exteriores, mas objeto intencionalmente construído como relação de discursos evidenciada como meio retórico de comunicação do autor com o leitor. Assim, o *como* dos atos decisórios de Riobaldo indica a perspectiva autoral que avalia para o leitor o modo como o personagem age na enunciação, quando se auto-refere no presente e refere os enunciados que produz como passado, e o modo como age performativamente por meio da enunciação, quando constitui o leitor na mesma posição do destinatário mudo, doutor. Quando se observam esses modos, não é necessário fundamentar a autoridade da enunciação em conteúdos exteriores ao seu ato, pois ela aparece como particularidade de um ato de fingir simultaneamente dramático e épico que produz indeterminação programática por meio da correlação de matérias orais e escritas que tomaram o sertão por tema.

Mais que imaginação de mediador épico de coisas já conhecidas, à moda dos narradores épicos antigos, a imaginação de Riobaldo não é reprodutiva, mas produtora, como disse, pois é inventor de uma história que ainda não existe quando começa a atuar “Nonada”. Novamente, com Weimann, lembro que no romance moderno nenhuma unidade de compreensão entre o autor e o leitor pode ser dada como evidente, se é que já não está totalmente perdida num mundo em que a universalidade do valor-de-troca impede as experiências autênticas demonstrando que a experiência a ser partilhada é o que efetivamen-

te falta. Assim, como autor de sua própria história, Riobaldo conta de dentro do imaginário do seu mundo como parcialidade ou como *parte do sertão*, demonstrando familiaridade com as versões orais e iletradas dele; ao mesmo tempo, o que conta incorpora as representações do doutor que vem de fora como tipo representativo da cultura letrada da qual Riobaldo vive *à parte*, apesar de ter tido instrução e ter sido o Professor que ainda se ilustra com almanaques. A dissimetria estabelecida entre a oralidade iletrada de seu mundo sertanejo e as letras da cultura do doutor é compositiva da sua autoria como narrador irônico: ele é autor que se relaciona com o leitor não só pela seleção das matérias de sua história, mas principalmente pela avaliação que faz delas, quando sua parcialidade sertaneja incorpora a parcialidade do doutor que refrata suas representações, demonstrando que conta com a parcialidade moderna de uma épica subjetiva. Aqui, a parcialidade da fala de Riobaldo novamente evidencia o ponto de vista do autor Rosa, que, com a composição dupla, indetermina a unidade pressuposta na ideologia da “brasilidade”.

A perspectiva avaliativa do autor não é só a do uso técnico do gênero diálogo que, ao chamar a atenção do leitor para a cena da narração da história, põe Riobaldo na posição pragmática de sertanejo que incorpora e parodia as representações do doutor ilustrado. O ponto de vista do autor também consiste na aplicação do dialogismo ao próprio Riobaldo, compondo a verossimilhança da sua experiência sertaneja como autor de sua própria história. Aqui, a perspectiva do autor se evidencia nas metáforas do duplo com que o personagem se refere ao diabo e a Diadorim. Funcionalmente, Diadorim é uma síntese enigmática do procedimento de indeterminação, pois funciona como uma ausência que fundamenta e determina a duplicidade da memória de Riobaldo, que o lembra como diabo, violência guerreira, homossexualidade, duplicidade, forma do falso, mas também como *dáimon*, *donna angelicata*, Beatriz do mato, suavidade, integração e *virtus unitiva* do Eros. No caso, o dialogismo do narrador é o do jogo de sua lembrança com os duplos da linguagem, os sinônimos e os homônimos, operados na designação das coisas do sertão e na sua significação metafísica. Sua enunciação unifica as violências, disparates e incongruências da correlação das versões sertanejas e das versões letradas por meio da significação superior, “Deus”, que lhes dá sentido. Se o livro ficasse nisso, seria convencional e conservador. Mas o ponto de vista do autor repete a operação de correlacionar os elementos das matérias em todos os níveis do texto. Por isso, também a unidade divina e positiva que Riobaldo afirma como interpretação sertaneja do sentido das coisas é relativizada e esvaziada pela designação negativa do “diabo”, a despeito do mesmo Riobaldo, que afirma crer em Deus que “roda tudo”. A qualificação das coisas e eventos significados por “Deus” por designações de coisas, personagens, ações e eventos diabólicos relativiza como suspensão valorativa o valor de “Deus” e também de “diabo” e chama a atenção do destinatário e do leitor para a construção do ato de narrar *in fieri*. O efeito de suspensão valorativa é intensificado quando o diabo aparece, pois as designações dele, por exemplo as que o traduzem como ser - “Arre, ele está misturado em tudo (GS:V, 12)- são comentadas por outros nomes ou fórmulas que o traduzem como não-ser: “Não é, mas finge de ser”(GS:V, 229). A dupla predicação do diabo como ser e não-ser é funcional e faz com que Riobaldo fale dele *quodlibet*, pois qualquer nomeação ou predicação dele se tornam possíveis, evidenciando o arbitrário de direção narrativa e, novamente, o princípio autoral que correlaciona as referências. Assim, quanto mais Deus e o diabo se enchem de ser, mais se esvaziam no nada; e quanto mais se esvaziam, mais se tornam a encher, para novamente esvaziar-se, nonada.

O ponto de vista do autor legível na proliferação dos nomes do diabo também evidencia para o leitor o que o Riobaldo do passado só intui quando decide fazer o pacto: o diabo é imagem ou metáfora do imaginário da força do poder no sertão. Fazer o pacto com a Figura equivale a apropriar-se da força do imaginário, investindo-se dela para virar outro, ficar falante, dominar o sertão e mudá-lo. No passado, o pacto preenche figuradamente uma falta: para corresponder à imagem de si, que imagina que Diadorim lhe retribui, Riobaldo faz o pacto por amor; e, para corresponder à imagem que o grupo de jagunços faz da força do Hermógenes, faz o pacto por poder. A tópica do pacto condensa as duas inclinações da sua ação passada: o amor, inclinação secreta e inomeável para ele mesmo, pois macho codificado no costume da honra patriarcal não pode consentir-se o amor homossexual; o poder, inclinação explícita e evidente como força que o constitui jagunço-chefe. Ambas se superpõem e fundem, pois o poder é buscado por amor e o amor é negado e perdido pelo poder como mais um efeito-diabo.

Lido funcionalmente, *Grande Sertão: Veredas* evidencia o ponto de vista do autor como ponto de vista técnico que constrói o sentido do que é dito como inexpresso por meio da correlação das matérias sociais transformadas como multiplicação das designações e significações em séries abertas - outros modos de nomear e negar, outros nomes do diabo, outros casos diabólicos de possessão, loucura, maldade, que nunca têm totalização, pois nunca têm identificação plena com a identidade da presença sugerida na força imaginativa da palavra sinônima e homônima. *Grande Sertão: Veredas* é mundo movente, na fórmula do belo livro de José Carlos Garbuglio, como o escorrer do murmúrio da linguagem que, enquanto designa coisas e significa idéias, esvazia-se de referência e de significação previsíveis no nada da ficção<sup>11</sup>.

A particularização do ponto de vista avaliativo do autor permite entender a linguagem literária do romance como a realidade de um possível enunciativo que sobra como resto indeterminado produzido em atos singulares sempre deslocados. A retórica do texto é estruturante e generalizada, mas impossível de ser totalizada, pois a desigualdade de significante e significado é um fato: De todo modo, é inviável ler Rosa ignorando a funcionalidade simbólica da indeterminação. A particularização do ponto de vista também permite afirmar que o efeito literário de *Grande Sertão: Veredas* mantém-se irreduzível, pois é perfeitamente inteligível e perfeitamente inexplicável, como dizia Beckett em seu ensaio sobre Proust. O indizível do "sertão que aceita todos os nomes" é um produto resultante de um trabalho de seleção, correlação, estilização, paródia, pastiche e dissolução programáticas das unidades de significação dos usos orais e das representações letradas que constituem as matérias sociais transformadas no texto.

Assim, se Riobaldo interpreta religiosamente a indeterminação de sua fala, dando sentido às violências do sertão com "Deus", a pragmática do seu diálogo com o doutor mescla e relativiza as versões religiosas que fornecem o significado unitário da sua interpretação, evidenciando na própria mescla a aplicação do distanciamento e da relativização do ponto de vista do autor. Este sugere ao leitor que não deve receber a interpretação religiosa do personagem como sendo necessariamente a sua interpretação de autor.

<sup>11</sup> Em *GS:V*, as duas operações - a analogia e paráfrase da significação e a permuta ou polissemia da designação-constituem a lei do texto. A designação sensível, operada como imagens da natureza física e suas coisas sinônimas que figuram a presença de um ser, Deus, e o jogo dos homônimos, que pesquisam a significação nos nomes para significar uma idéia, formulam as questões do duplo, ser e não-ser, masculino e feminino, arcaico e moderno, solidão do indivíduo e pertença ao grupo etc. Sinônimos e homônimos cruzam-se e proliferam como coexistência de semelhanças espelhadas indefinidamente em duplos de duplos, simulacros e nonsense de misturas monstruosas, matéria bruta e escura, fundo ctônico sem fundo que sobe e rugue como bró de cavalo e jibóia. Mas, também, o indizível da presença, amor do dom de Diadorim, que unifica a multiplicidade, fazendo com que no disparatado do jogo das semelhanças se entreveja o ponto fixo de uma presença inventada como indizível da intuição.